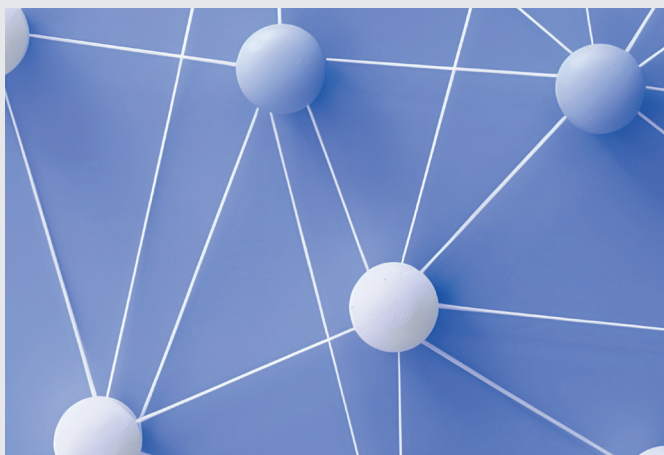




Conexiones y perspectivas: reflexiones sobre arte y cultura

Manuel Coca Izaguirre (Coord.)



UNIVERSIDAD DE
GUADALAJARA
Red Universitaria e Institución Benemérita de Jalisco

CUAAD

Centro Universitario de
Arte, Arquitectura y Diseño



Universidad de Guadalajara

Mtra. Karla Alejandrina Planter Pérez
Rectora General

Dr. Héctor Raúl Solís Gadea
Vicerrector Ejecutivo

Mtro. César Antonio Barba Delgadillo
Secretario General

Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño

Dra. Isabel López Pérez
Rectora

Dra. Alejandra Robles Delgado Romero
Secretaria Académica

Dr. Everardo Partida Granados
Secretario Administrativo

D.R. © 2025, Universidad de Guadalajara
Av. Juárez 976. Col. Centro
C.P. 44100, Guadalajara, Jalisco, México.

ISBN 978-607-581-936-5

Este libro se terminó de editar
en diciembre de 2025.
Hecho en México.

Esta obra fue evaluada mediante
un proceso doble-ciego por lectores
designados por el Consejo Editorial
del Centro Universitario de Arte,
Arquitectura y Diseño de la Universidad
de Guadalajara.

Conexiones y perspectivas: reflexiones sobre arte y cultura

Primera edición, 2025

Coordinación
Manuel Coca Izaguirre

Edición literaria
Xitlalitl Rodríguez Mendoza

Textos
© Manuel Coca Izaguirre
Claudia Elena Sharpe Calzada
Xitlalitl Rodríguez Mendoza
Laura Paloma Monzón Rojas
Héctor Tonatiuh Sánchez García
Eduardo Escoto Robledo
Luis Copérnico Vega Gómez
Alina Judith Cacho Robledo Vega
Cerissa Viridiana Herrera Ocegüera
Miguel Ángel Flores Palma
Jorge Arturo Chamorro Escalante
Pedro Sánchez Juárez

Diseño y diagramación
Jorge Campos Sánchez

Se prohíbe la reproducción, el registro
o la transmisión parcial o total de
esta obra por cualquier sistema de
recuperación de información, sea
mecánico, fotoquímico, electrónico,
magnético, electroóptico, por fotocopia
o cualquier otro, existente o por existir,
sin el permiso por escrito del titular de
los derechos correspondientes.

Todas las imágenes contenidas en
este libro fueron utilizadas para fines
académicos.

La edición de la obra se llevó a cabo con
recursos del programa PROSNII 2025.

Índice

6 **Prólogo**
Manuel Coca Izaguirre

ESTUDIO DEL DISCURSO ARTÍSTICO

CAPÍTULO 1

10 **Aproximaciones a la crítica literaria de José Martí en México (1875-1876)**
Manuel Coca Izaguirre

CAPÍTULO 2

35 **Reír para no llorar. La carnavalización bajtiniana en la película *Tótem de Lila Avilés***
Claudia Elena Sharpe Calzada

CAPÍTULO 3

49 **Heteroglosia y lenguas en conflicto a finales de la Primera Guerra Mundial en *El Informador* (1917-1918)**
Xitlalitl Rodríguez Mendoza

CAPÍTULO 4

74 **Entre objetos y cuerpos: persistencias vanguardistas desde Marcel Duchamp y sus ecos en la danza de Merce Cunningham**
Laura Paloma Monzón Rojas

CAPÍTULO 5

105 **La ofensa y la cortesía: dos figuras que desestabilizan la imagen**
Héctor Tonatiuh Sánchez García

	ANTROPOLOGÍA DEL ARTE
	CAPÍTULO 6
121	El arte explicado desde la antropología <i>Eduardo Escoto Robledo</i>
	CAPÍTULO 7
141	El teatro como fenómeno cultural: una perspectiva desde la antropología teatral <i>Luis Copérmico Vega Gómez</i>
	CAPÍTULO 8
160	Más allá del arte: una perspectiva antropológica desde <i>Spiral Jetty</i> <i>Alina Judith Cacho Robledo Vega</i>
	CAPÍTULO 9
180	Fandango: juego, estética y comunidad. Una aproximación desde la antropología del arte <i>Cerissa Viridiana Herrera Ocegüera</i>
	CAPÍTULO 10
196	Hacia una definición antropológica del arte psicodélico: estética, identidad y significación <i>Miguel Ángel Flores Palma</i>

- 216 CAPÍTULO 11
**Los instrumentos musicales de percusión en México que
construyeron los espacios sonoro-performativos del siglo
xx: una visión general en retrospectiva**
Jorge Arturo Chamorro Escalante
- 256 CAPÍTULO 12
**Efectos emocionales de los corridos tumbados en infancias
en contextos violentos**
Pedro Sánchez Juárez

Prólogo

El presente volumen, *Conexiones y perspectivas: reflexiones sobre arte y cultura*, reúne un conjunto de ensayos que dialogan desde distintas disciplinas y metodologías con las prácticas artísticas, los discursos estéticos y las formas de vida cultural contemporáneas. El libro articula lecturas que van desde la crítica literaria y el análisis fílmico hasta aproximaciones etnográficas sobre música, teatro y comunidades; su heterogeneidad es precisamente su virtud, pues ofrece a los estudios de humanidades un mapa plural donde teorías clásicas conviven con problemas actuales y se muestran puntos de cruce entre discurso, estética y sociedad.

El volumen se organiza en dos secciones: «Estudio del discurso artístico» y «Antropología del arte». La primera agrupa trabajos que atienden al lenguaje del arte y a sus formas de enunciación, desde la crítica literaria y cinematográfica hasta la reflexión sobre el cuerpo y la imagen. La segunda concentra investigaciones de corte antropológico que analizan el arte como práctica social y cultural, inscrita en procesos de identidad, ritualidad y comunidad. Esta división responde a una intención clara: mostrar que la comprensión del fenómeno estético exige tanto lecturas hermenéuticas del texto u obra como aproximaciones situadas que atiendan a contextos, agentes y usos culturales.

En la primera parte, rescato la labor crítica de José Martí en *La Revista Universal* durante su estancia en México, mostrando cómo sus reseñas y boletines no fueron simples juicios estéticos, sino intervenciones que vin-

culan literatura, educación y construcción de una identidad americana. En sintonía con esta mirada sobre el discurso, Claudia Elena Sharpe Calzada analiza la película *Tótem* de Lila Avilés, a partir de la carnavalización bajtiniana, evidenciando cómo la cinta subvierte códigos y construye una polifonía que expone tensiones sociales y afectivas. Por su parte, Xitlalitl Rodríguez Mendoza examina la heteroglosia de *El Informador* durante la Primera Guerra Mundial, revelando cómo la prensa de Guadalajara se convirtió en un espacio de negociación cultural y política mediante anuncios y textos en diversas lenguas. En diálogo con las vanguardias, Laura Paloma Monzón Rojas estudia las persistencias duchampianas en la danza de Merce Cunningham, trazando un puente entre la materialidad objetual y la corporeidad performativa. Finalmente, Héctor Tonatiuh Sánchez García reflexiona sobre la ofensa y la cortesía como figuras que desestabilizan la imagen pública y literaria, al mostrar su funcionamiento como tecnologías de poder simbólico.

La segunda parte despliega una variedad de enfoques antropológicos. Eduardo Escoto Robledo revisa definiciones del arte desde la antropología, proponiendo entenderlo como práctica social más que como categoría universalista. Luis Copérnico Vega Gómez analiza el teatro como fenómeno cultural a partir de la antropología teatral, resaltando su carácter ritual y comunitario. Alina Judith Cacho Robledo Vega ofrece una lectura del *Spiral Jetty* de Robert Smithson como práctica de sacralización del paisaje y construcción de cosmologías. Cerissa Viridiana Herrera Ocegüera estudia el fandango como práctica estética y festiva que articula comunidad e identidad. Miguel Ángel Flores Palma plantea criterios para comprender el arte psicodélico desde la antropología cultural, relacionándolo con experiencias de significación e identidad. Jorge Arturo Chamorro Escalante presenta una panorámica sobre los instrumentos de percusión en México a lo largo del siglo xx, destacando su papel en la configuración de espacios sonoros y culturales. Finalmente, Pedro Sánchez Juárez analiza los corridos tumbados como recurso de escape para infancias en contextos violentos,

proponiendo una lectura etnográfica que visibiliza la función narrativa y de afrontamiento de la música.

En conjunto, las piezas de este volumen revelan la necesidad de concebir el arte tanto como discurso —construido, polifónico y simbólico— como práctica social inscrita en contextos históricos concretos. La combinación de análisis textual, filosófico, estético y etnográfico brinda a las humanidades un panorama interdisciplinario y crítico, útil para cursos, seminarios y proyectos de investigación que busquen atender al entrecruzamiento entre arte, sociedad y política. *Conexiones y perspectivas* es, en este sentido, un libro que invita al diálogo académico y al trabajo colectivo, mostrando que leer el arte es, al mismo tiempo, leer el mundo y sus complejidades.

Manuel Coca Izaguirre
Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura
Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño
Universidad de Guadalajara

Estudio del discurso artístico

Aproximaciones a la crítica literaria de José Martí en México (1875-1876)

Manuel Coca Izaguirre

Universidad de Guadalajara

manuel.coca1593@academicos.udg.mx

<https://orcid.org/0000-0001-8872-377X>

Introducción

La multifacética figura de José Martí ha sido objeto de abundantes investigaciones desde distintas disciplinas (Saladino, 2005; Curbelo, 2008; Cruz, 2015, entre otros). Sin embargo, su labor como crítico literario durante su estancia en México (1875-1876) ha recibido una atención comparativamente limitada. Este estudio se propone examinar esa faceta y mostrar que sus colaboraciones en la *Revista Universal* constituyen un gesto fundacional dentro de la tradición crítica latinoamericana. Más que un simple ejercicio valorativo, la crítica martiana articula una profunda relación entre estética, ideología e identidad, proyectando un discurso enraizado en el contexto sociopolítico de la región. En estos materiales, Martí comienza a sentar las bases de una literatura americana autónoma, que se aparta del mimetismo europeo y reclama una voz propia.

El corpus de análisis está conformado por los artículos de crítica literaria publicados en dicho periódico, a partir de las *Obras completas* (t. ii, 2009; t. iii, 2010). La pertinencia de esta selección responde a dos razones fundamentales: por un lado, corresponde a un momento clave en la

consolidación del pensamiento martiano; por otro, ofrece un conjunto coherente de textos que concentran una reflexión sistemática sobre la literatura y el teatro de su tiempo.

Para su estudio, se recurre a herramientas del análisis del discurso, lo que permite situar estas críticas dentro de las formaciones discursivas del periodismo cultural decimonónico y, al mismo tiempo, desentrañar las estrategias de enunciación que les otorgan sentido. Las reseñas de Martí pueden leerse como intervenciones que exceden lo literario y que participan activamente en los debates culturales y políticos de su época. Esta aproximación rescata una faceta poco explorada de su obra, al tiempo que revaloriza la vigencia de la crítica martiana como herramienta para pensar la literatura en su dimensión cultural y social.

José Martí en el umbral de la crítica literaria: antecedentes biográficos e intelectuales

José Julián Martí Pérez (Cuba, 1853-1895) representa una de las figuras más complejas y paradigmáticas del pensamiento latinoamericano del siglo XIX. Político, escritor, periodista y activista por la independencia de Cuba, su legado abarca tanto la acción revolucionaria como una producción intelectual y literaria de extraordinaria densidad. Precursor del modernismo hispanoamericano y promotor de una identidad cultural autónoma para los pueblos de América Latina, Martí cultivó con igual intensidad la poesía, el ensayo, la narrativa, el periodismo y la crítica literaria.

Desde su juventud, Martí manifestó un compromiso firme con las ideas independentistas que marcaron a su generación.¹ A raíz de la Guerra de los Diez Años (1868-1878), y del encarcelamiento de su maestro Rafael María de Mendive, se incorporó tempranamente a la causa

1 La acción independentista en América se vio intelectualmente influenciada por tres movimientos literarios: el Romanticismo infundió una inclinación hacia la autonomía personal, social y política; el Realismo impulsó una evaluación crítica de la propia realidad histórica y cultural en busca de la autosuficiencia, y el Modernismo promovió la exaltación de la libertad a través de la experiencia estética (Rosario, 2014, p. 232).

revolucionaria. Su participación le valió una condena a seis años de prisión a los 17 años, durante los cuales realizó trabajos forzados hasta ser indultado por motivos de salud y desterrado a España, «hacia donde parte en 1871, año en que publicará su testimonio del calvario vivido, *El presidio político en Cuba*, su primera obra significativa en prosa, donde revela talento literario y vocación patriótica» (Hernández y Esteban, 2013, p. II). Esta experiencia forjó en él una conciencia aguda del poder de la palabra como arma política y cultural.

En el ámbito literario, Martí se distingue como un autor clave en la transición al modernismo, corriente artístico-literaria a la que igualmente se sumaron otras voces latinoamericanas como Manuel Gutiérrez Nájera (México, 1859-1895), Manuel González Prada (Perú, 1844-1918), Rubén Darío (Nicaragua, 1867-1916); Julián del Casal (Cuba, 1863-1893) y José Asunción Silva (Colombia, 1865-1896) (Hernández y Esteban, 2013, p. vi). Sus poemarios *Ismaelillo* (1882), *Versos libres* (1878-1882, publicados póstumamente) y *Versos sencillos* (1891) exhiben una evolución estética que privilegia la musicalidad, el lirismo autobiográfico y el compromiso ético. Su única novela, *Amistad funesta* (1885), publicada por entregas con el seudónimo de Adelaida Ral, combina una trama amorosa con críticas sociales implícitas. A ello se suman sus obras dramáticas, como *Abdala* (1869), *La adúltera* (1873) y *Amor con amor se paga* (1875), esta última estrenada en el Teatro Principal de la Ciudad de México la noche del 19 de diciembre de 1875, representada por Concepción Padilla y Enrique Guasp (Martí, 2009, pp. 175-178).

Su itinerario intelectual se nutrió de una amplia red de publicaciones en América Latina y el Caribe. Participó activamente en medios como *La Revista Venezolana*, *La Opinión Nacional* (Caracas), *La Nación* (Buenos Aires) y, de manera especialmente significativa, la *Revista Universal* de México. En estas colaboraciones no sólo expresó sus ideas políticas y filosóficas, sino que consolidó una práctica crítica que dialogaba con las inquietudes culturales de su tiempo.

Martí llegó a México el 8 de febrero de 1875, con apenas 22 años, tras ser exiliado por el régimen colonial español. Su familia, ya establecida en la capital mexicana, lo recibió en un contexto de precariedad económica.

Amarga y triste fue la llegada de Martí al hogar donde lo esperaban con lágrimas en los ojos su madre y sus hermanas. A la mañana siguiente, Martí pudo darse cuenta de toda la pobreza y dolor que se encerraba en aquel modesto hogar convertido en taller de sastrería, donde, como en Cuba, su padre, envejecido y enfermo proseguía su oficio de sastre [...], labor en la que le ayudaban con dificultad doña Leonor que ya empezaba a perder la vista, y sus hermanas, que trabajaban intensamente, cosiendo al por mayor; pero los ingresos no alcanzaban y eran muy escasos (Herrera, 2007, p. 43).

En la Ciudad de México fue acogido por el intelectual Manuel Mercado, quien se convertiría en su amigo. Durante esta estancia experimentó una etapa de maduración ideológica y estética decisiva. En diálogo con los debates culturales, políticos y sociales de la época, desarrolló una mirada crítica sobre las realidades de América Latina, anticipando su noción de *Nuestra América* (2002), que más tarde articulará en textos programáticos.

Su pensamiento se enriqueció gracias al contacto con diversas corrientes del liberalismo y del positivismo, a la vez que reforzaba su resistencia al poder colonial y su anhelo de independencia: «Fue la *Revista Universal*, nido de liberales, donde Martí hace contacto con el núcleo literario de México, con la realidad mexicana, con los hombres de la reforma, y el pensamiento liberal mexicano» (Herrera, 2007, p. 43). Sus escritos en ese periódico constituyen una muestra temprana de su labor como crítico literario. También colaboró con *El Socialista*, órgano del Gran Círculo Obrero de México, y con *El Federalista*, donde expresó su rechazo al porfirismo naciente y advirtió sobre los peligros del expansionismo estadounidense.

En abril de 1877 partió a Guatemala, donde continuó su labor pedagógica y periodística. Allí consolidó sus reflexiones sobre la identidad continental y utilizó por primera vez los términos «Nuestra América» y «Madre América» para referirse a la comunidad latinoamericana. En diciembre del mismo año regresó brevemente a México, contrajo matrimonio con Carmen Zayas Bazán y se trasladó de nuevo a Centroamérica (Herrera, 2007, pp. 250-256). En 1878, ya amnistiado, volvió a Cuba, aunque se le prohibió ejercer la abogacía y la docencia, lo que marcó el inicio de una nueva etapa de exilio y militancia.

El presente estudio se enfoca en su actividad crítica en México, particularmente entre 1875 y 1876, periodo en el que sus intervenciones en la *Revista Universal* revelan tanto la consolidación de una sensibilidad literaria aguda, como también la emergencia de una crítica cultural comprometida con la formación de una identidad americana propia (Portuondo, 1953). Esta etapa constituye, por tanto, un capítulo fundamental para comprender el pensamiento estético y político de José Martí desde sus raíces mexicanas.

Crítica literaria como acto de construcción simbólica

Etimológicamente, el concepto de *crítica* proviene del griego *krino*, cuyo significado es «separar» o «discernir». Desde este origen, la función crítica se define como la capacidad de desentrañar los elementos constitutivos de una obra literaria y analizar su interacción interna. Sin embargo, la crítica literaria trasciende un ejercicio meramente técnico: se erige como práctica discursiva que interviene activamente en la producción, circulación y legitimación de significados dentro de un contexto histórico-cultural específico.

La crítica supone, así, un diálogo dinámico entre obra, autor y lector, donde la experiencia vital y el posicionamiento ideológico del crítico resultan tan significativos como las herramientas metodológicas de la teoría literaria. Como advierte Frye (1973), «el fin de la crítica no es, en

cualquier caso, un fin estético, sino ético y participativo. En definitiva, para ella, las obras literarias no son algo a contemplar, sino capacidades a asimilar» (p. 119). El crítico, por tanto, no se limita a comentar textos ajenos: los interpreta desde un horizonte de expectativas, los contextualiza, los reordena en tradiciones y, en última instancia, los instituye como portadores de sentido colectivo.

Este enfoque permite situar la crítica dentro de los procesos de construcción cultural, particularmente en contextos donde la literatura funge como agente de identidad, como ocurrió en América Latina del siglo XIX. En la misma línea, Todorov (2009) concibe la crítica como «una forma de ética: una lectura situada, fundada en valores estéticos, pero también morales y universales», porque «las obras siempre existen dentro de un contexto y en diálogo con él» (p. 28). De este modo, el discurso crítico se convierte en una plataforma desde la cual se debaten nociones sobre la verdad, la belleza, la justicia, el poder o la identidad. El acto de leer críticamente es también, en consecuencia, un acto de construcción de mundo.

Lejos de constituir una ciencia exacta, la crítica se halla imbricada en los procesos sociales, culturales y personales que determinan la creación y la recepción de las obras. Su naturaleza es dialógica, dinámica y situada: se sostiene tanto en la experiencia del lector como en la historicidad de los textos y en las metodologías vigentes. La inevitable dimensión subjetiva de la crítica no implica arbitrariedad; por el contrario, el juicio crítico se apoya en parámetros que, aunque permeables a la sensibilidad individual, conservan una objetividad relativa, derivada de los contextos de producción textual, de los marcos teóricos en uso y de la intertextualidad inherente a toda obra.

Alatorre (2012) lo expresa con claridad: «la crítica es la experiencia del lector» en el acto mismo de lectura (p. 43), una experiencia que transforma la intuición en juicio fundamentado, capaz de articular sensibilidad estética, formación intelectual y perspectiva histórica. De ahí que el

crítico «trabaje con el lenguaje de la obra, analizando qué es, qué hay detrás de él y qué significa» (p. 49). La crítica se construye, entonces, en múltiples dimensiones: interpretación y análisis textual, valoración argumentada, contextualización histórico-cultural, diálogo intertextual y recepción pública, activadas en mayor o menor medida según el enfoque del crítico y la naturaleza de la obra. Aspectos que fueron de mucha utilidad para la lectura de José Martí.

Compagnon (2015) lo resume al concebir la crítica como «un discurso sobre las obras literarias que pone el acento en la experiencia de la lectura, que describe, interpreta, evalúa el sentido y el efecto que las obras tienen sobre los (buenos) lectores, que no son necesariamente cultos ni profesionales» (p. 22). El crítico participa así en la organización del campo literario, orienta la recepción de las obras y contribuye a la formación de cánones; su juicio es, más que anecdótico, una instancia discursiva que traduce y transforma las tensiones culturales de su tiempo. La crítica se convierte, en suma, en una reescritura de la literatura en clave social, capaz de influir tanto en la recepción inmediata de una obra como en su eventual inclusión en el canon.

Esta perspectiva resulta especialmente pertinente para el análisis de la labor de José Martí durante su estancia en México (1875-1876). Su crítica no puede leerse como un protocolo rígido: articula una visión estética y ética que se nutre de su experiencia vital, su militancia política y su formación intelectual. Sus textos revelan una sensibilidad profundamente humana, orientada a concebir el arte como instrumento de expresión, transformación y emancipación de los pueblos de América.

En esa etapa, Martí incorporó de manera ecléctica las corrientes intelectuales de su tiempo. Se advierten influencias del positivismo, «tendencia renovadora que permitiría, mediante la experimentación, el crecimiento técnico que necesitaba nuestra América» (Buffill, 1998, p. 19), sin caer en un cientificismo reductivo. También se perciben rasgos del impresionismo literario, en su atención a la atmósfera emocional

y a la subjetividad del autor, así como una incipiente sensibilidad modernista, reflejada en la exaltación del individuo y la búsqueda de una estética personal, libre de convencionalismos académicos y del mimetismo europeo.

Esta conjunción de observación racional, intuición artística y compromiso ético confiere a la crítica martiana una riqueza discursiva singular, donde confluyen la dimensión analítica, la vivencia personal y la conciencia de un proyecto cultural para América. En sus textos para la *Revista Universal* —eje de este estudio— Martí aparece no únicamente como poeta, periodista y político, sino también como un crítico perspicaz, capaz de poner en diálogo la literatura mexicana con las aspiraciones de una estética continental.

Al situar su práctica crítica en este marco, el presente análisis puede abordar con mayor precisión los recursos retóricos, las estrategias argumentativas y las implicaciones ideológicas de sus colaboraciones mexicanas, mostrando cómo, desde la crítica literaria, Martí construyó un discurso simbólico que buscaba modelar una voz americana propia y proyectar una sensibilidad emancipadora que sigue interpelando a los estudios literarios contemporáneos.

Discurso y crítica literaria: fundamentos para el análisis

Adentrarse en la definición de discurso y en su análisis implica recorrer un terreno epistemológicamente complejo, dada la multiplicidad de perspectivas teóricas y disciplinas que lo abordan. En este estudio, concebir la crítica de José Martí desde este ángulo significa reconocer que sus reseñas y comentarios periodísticos no son meros juicios de gusto estético, sino intervenciones discursivas con una función social, cultural y política.

Desde sus orígenes en la lingüística estructural, el concepto de *discurso* ha sido resignificado para ser entendido como una práctica social situada. En este sentido, Michel Foucault (2002) advirtió que el discurso

no se limita al habla o a la suma de enunciados, sino que constituye una práctica social dotada de reglas y condiciones específicas de producción. Al aplicar esta visión a Martí, el análisis de sus escritos debe atender a los marcos institucionales, históricos y de saber-poder que los hicieron posibles.

Esta perspectiva se complementa con la de Calsamiglia y Tusón, quienes subrayan que «hablar de discurso es, ante todo, hablar de una práctica social, de una forma de acción entre las personas que se articula a partir del uso lingüístico contextualizado, ya sea oral o escrito» (1999, p. 15). Su planteamiento ilumina la dimensión performativa de la crítica martiana, que se despliega como una práctica cultural concreta en un espacio específico: la prensa mexicana de la segunda mitad del siglo XIX. Analizar este discurso exige atender en la misma medida a la estructura de sus textos y a los contextos socioculturales e ideológicos que les otorgan sentido, lo que permite comprender por qué Martí privilegia ciertas lecturas o polemiza con determinadas corrientes.

Teun A. van Dijk (2000), otro referente del análisis del discurso, sostiene que este «debería estudiarse no sólo como forma, significado y proceso mental, sino también como estructuras y jerarquías complejas de interacción y prácticas sociales, incluyendo sus funciones en el contexto, la sociedad y la cultura» (2000, p. 26). Esta concepción es clave para entender la crítica de Martí como una práctica de intervención. No se trata únicamente de identificar su estilo retórico, sino de reconocer cómo, a través de sus críticas, Martí participa en debates culturales, articula posiciones de poder simbólico y contribuye a la configuración de un canon literario.

Desde esta óptica, el discurso es dinámico y mutable. Aplicado a Martí, ello implica que sus críticas deben leerse no como juicios absolutos, sino como intervenciones situadas que responden a los públicos lectores de México, a las tensiones culturales de su época y a los fines que él mismo perseguía como joven intelectual latinoamericano. La crítica literaria

de Martí se presenta, en este marco, como un discurso que articula lo literario con lo político y lo cultural. Sus reseñas son corpus privilegiados para comprender cómo el lenguaje se convierte en acción social y cómo la crítica misma se transforma en un acto de construcción simbólica en el seno de las humanidades latinoamericanas.

La mirada crítica de Martí en la *Revista Universal* (1875 y 1876)

La colaboración de José Martí en la *Revista Universal* de México durante 1875 y 1876 constituye uno de los primeros testimonios de su ejercicio crítico en el ámbito periodístico. Lejos de ser un simple comentarista literario, Martí despliega una mirada que se inscribe en las dinámicas discursivas de su tiempo, configurando un espacio de enunciación donde confluyen preocupaciones estéticas, sociales y políticas. Sus boletines y reseñas no pueden entenderse únicamente como juicios de gusto, sino como prácticas discursivas que forman parte de un entramado cultural más amplio.

Este estudio se circunscribe al análisis de sus textos críticos publicados en la *Revista Universal* (1875-1876), compilados en los tomos II y III de sus *Obras completas*. Como antecedente fundamental, se retoma el ensayo de José Antonio Portuondo (1953), referencia obligada para comprender los orígenes, alcances y singularidad de su pensamiento crítico.

Las críticas que José Martí publicó en la *Revista Universal* bajo su nombre o con el seudónimo Orestes forman un conjunto diverso que combina reseñas teatrales, reflexiones estéticas y debates literarios. Estas obras muestran la aguda capacidad de observación de Martí, su prosa flexible y un claro compromiso con el desarrollo de una literatura latinoamericana original y liberadora. El uso del seudónimo le permitió abordar temas nacionales sin que su condición de extranjero afectara la recepción de sus ideas. De este modo, pudo impulsar su visión de una literatura, un teatro y una estética americanos y autónomos (Herrera, 2007, p. 90).

Su obra debe ser entendida como un acto discursivo que va más allá de la opinión. Sus reseñas no son expresiones subjetivas aisladas, sino enunciados que pertenecen a un periodismo cultural decimonónico. Este campo discursivo tiene sus propias reglas históricas y sociales que dictan lo que se puede decir sobre la literatura y su función pública. En este sentido, Martí no es sólo un reseñista, sino un participante en una red de relaciones de poder y saber que definen qué es valioso y qué no.

Martí usa su crítica como una forma de intervención social y cultural. Sus juicios sobre el teatro como «escuela de enseñanza y de moralidad» o su rechazo al realismo no son meros comentarios estéticos, sino prácticas de regulación simbólica. Desde la perspectiva de Teun A. van Dijk (2000), su discurso cumple la función social de orientar el gusto y persuadir a los lectores, al mismo tiempo que organiza jerarquías de valor para formar un público consciente y crítico. Sus textos, por tanto, se convierten en una práctica social que moldea la vida cultural.

Sus escritos son un acto de comunicación dialógica que crea realidades compartidas. Y buscan recrear los acontecimientos culturales para los lectores, produciendo experiencias que puedan reapropiarse. Este enfoque coincide con Calsamiglia y Tusón (1999), quienes —como ya se mencionó— consideran el discurso como una práctica social contextualizada. La crítica de Martí, situada en la prensa mexicana de la década de 1870, es una acción social y cultural que proyecta un ideal de lector, artista y nación, y se convierte en un acto de construcción simbólica.

Para el análisis, nos apoyamos en cuatro ejes complementarios: defensa de un teatro nacional; la crítica como acto ético: arte, filosofía y educación; hacia una literatura americana; y la observación crítica y sensibilidad estética, que permitirán la revisión organizada y contextualizada del discurso en el marco de una América anhelante de una cultura propia, misma que se había visto reflejada durante el Romanticismo.

Defensa de un teatro nacional

La llegada de José Martí a México coincidió con un auge del teatro, un género que él observa y en el que además interviene de manera activa a través de su crítica. Para Martí, el teatro no era un simple pasatiempo, sino una poderosa herramienta de formación cívica y cultural. Por ello, sus textos en la *Revista Universal* se centraron en la defensa de una dramaturgia nacional que reflejara la identidad y las problemáticas de los pueblos americanos, rechazando la imitación de los modelos europeos y abogando por un arte arraigado en la realidad de la región.

Entre los textos más significativos se encuentra el boletín «El Liceo Hidalgo. —Monumento. —Vuelta a las escuelas. —Empresa patriótica. —Teatro mexicano», publicado el 11 de mayo de 1875 (Martí, 2009, pp. 36-39). En el texto, menciona al actor Juan Zerecero y su propuesta de reunir todas las obras escritas por dramaturgos mexicanos y representarlas con su compañía en Tampico. Esta iniciativa, según Martí, tenía como finalidad revalorizar la producción literaria nacional y promover su difusión entre el público mexicano, por encima de las influencias foráneas o de las reiteradas imitaciones provenientes de la tradición peninsular.

Aquí exhorta a los escritores mexicanos a crear un arte escénico independiente de las influencias peninsulares: «México necesita una literatura mexicana [...] La independencia del teatro es un paso más en el camino de la independencia de la nación. [...] Un pueblo que quiere ser nuevo necesita producir un teatro original» (Martí, 2009, p. 39).

La articulación entre estética y política es evidente: la soberanía cultural constituye para Martí condición indispensable de la emancipación nacional. Esto nos llevaría a la creación de un teatro realista que eduque en el contexto que se vive y al que se aspira. Además, se hace un llamado a la reivindicación de la literatura en los pueblos no sólo de México, sino también de América: «La literatura es la bella forma de los pueblos. Con pueblos nuevos, ley es esencial que una literatura nueva surja» (Martí,

2009, p. 39). Aspecto que, más que limitar, nos alimenta de lo propio y (re)conocimiento de nuestras raíces, de nuestra identidad.

Pocas semanas después (el 8 de junio de 1875), en el boletín «Cosas de teatro. —Consideraciones generales. —La patria viva sucede a la doctrina muerta. —Teatro mexicano. —Literatura propia» (Martí, 2009, pp. 62-65), el autor reitera la necesidad de un teatro propio, al tiempo que insiste en su rechazo a la imitación acrítica de modelos europeos, aunque con un tono más prudente, consciente de las tensiones editoriales y del debate que sus ideas habían suscitado: «No fuera quizás prudente ocupar hoy con más amplias reflexiones un espacio que noticias más prácticas e intereses más vivos reclaman» (Martí, 2009, p. 65).

Aun así, insiste en que «México tiene su vida: tenga su teatro. [...] ¿Por qué en la tierra nueva americana se ha de vivir la vieja vida europea?» (p. 65). Para Martí, la escena debía reflejar la realidad viva del pueblo y contribuir a su formación cívica. Este fragmento sintetiza con claridad el ideario martiano sobre la función del arte como instrumento de afirmación cultural y emancipación simbólica. Si bien el espacio del boletín impide un desarrollo amplio de sus ideas, en él se vislumbra ya una de las constantes de su pensamiento: la necesidad de construir una identidad literaria propia, capaz de reflejar las aspiraciones, conflictos y virtudes de las sociedades latinoamericanas. Desde esta perspectiva, el teatro no es sólo un espectáculo, sino un medio para formar ciudadanía, consolidar una conciencia nacional y afirmar una estética auténticamente americana.

Esta defensa de un teatro nacional, que para Martí es también una escuela de moralidad, se alinea con su concepción más amplia de la crítica como un acto ético. Su insistencia en que el teatro debe reflejar la identidad local demuestra su convicción de que la literatura debe entretener, educar y emancipar a los pueblos. En este sentido, la crítica teatral de Martí es un acto de resistencia cultural y un pilar de su proyecto de nación.

La crítica como acto ético

Más allá de su análisis estético, Martí concebía la crítica literaria como un acto ético con una profunda responsabilidad social. En sus textos evaluaba la calidad artística de una obra, así como también valoraba su capacidad para educar, moralizar y contribuir al progreso de la sociedad. Esta concepción elevaba al crítico a la figura de un guía moral e intelectual, comprometido con la formación de los ciudadanos y con la construcción de una cultura que fuera, a la vez, bella y virtuosa.

El boletín del 29 de junio de 1875 «Las elecciones del domingo. —La oposición no fue a votar. —Casillas tristes y Alameda animada. —Crítico novel. —Honrado artículo» (Martí, 2009, pp. 91-95) muestra su concepción de la crítica literaria como ejercicio moral. En particular, el apartado «Crítico novel» constituye una intervención directa de José Martí a la reseña hostil que el «joven periodista» José Joaquín Terrazas dedicó al poema «A Josefina Pérez», del reconocido escritor y político mexicano Ignacio Ramírez, conocido como El Nigromante.

Al responder, Martí defiende una crítica «edificante, imparcial y rigurosa», que no sea instrumento de ataque personal:

Censure en buena hora los defectos, el que crea que tiene la palabra en los labios para desalentar y censurar: pero véase en la crítica, no el afán de zaherir una reputación [...] sino la imparcial medida de quien sólo por beneficio y prez de las letras emprende tarea tan desagradable y tan dura como un juicio (Martí, 2009, p. 94).

La crítica, afirma, «es siempre difícil y sólo una vez noble: cuando [...] censura las ideas esenciales con alteza de miras, e imparcialidad y serenidad de juicio» (p. 94). Aquí la ética se convierte en el eje que legitima la práctica crítica. La crítica literaria, para Martí, no es una práctica gratuita ni un ejercicio de superioridad, sino un acto ético que debe contribuir a la elevación del arte y a la formación del lector.

El episodio, que pudo haber pasado desapercibido como una disputa menor, adquiere una dimensión significativa en tanto revela su concepción sobre el ejercicio de la crítica literaria y su papel en la vida pública. Desde su intervención, el autor defiende la calidad poética de Ramírez y reprueba el tono y las motivaciones del joven crítico, a quien acusa de desconsideración hacia una figura consagrada y de instrumentalizar la crítica como medio de ataque personal, posiblemente con fines políticos.

La edición crítica de sus *Obras completas* sugiere que el juicio de Terrazas —publicado en *La Voz de México* los días 27 de junio y 1 de julio de 1875— pudo haber servido de pretexto para atacar a Ramírez debido a su conocida militancia atea (Martí, 2009, p. 93).

Este boletín muestra, una vez más, su interés por hacer de la crítica una herramienta de construcción cultural. Su intervención no se limita a defender a un autor, sino que intenta reorientar la práctica crítica hacia fines formativos y emancipadores. En esta tarea, se posiciona como una figura que busca armonizar la exigencia estética con la ética del juicio, en defensa tanto del arte como de la dignidad de quienes lo ejercen.

De esta manera, la crítica se convierte, en manos de Martí, en un acto de responsabilidad ética y moral con un claro fin social. No busca únicamente juzgar la belleza de una obra, sino también su capacidad para educar al público, elevar el espíritu y afirmar los valores de una cultura que busca su propia voz. Esta perspectiva sitúa la crítica literaria en el centro de la práctica social, convirtiéndola en una herramienta para la construcción simbólica y la formación de una conciencia nacional. Este enfoque ético es lo que define su crítica y la diferencia de un simple ejercicio de gusto.

Arte, filosofía y educación

Para Martí, la división entre el arte, filosofía y educación era artificial. Su crítica no se confinaba al ámbito puramente literario, sino que se nutría de un pensamiento holístico que interconectaba estas disciplinas.

En sus escritos, el arte se presenta como una forma de conocimiento, una manifestación de la filosofía y una herramienta fundamental para la educación. Esta visión integradora le permitió a Martí proponer un método crítico que trascendía los límites del texto y lo situaba en un diálogo constante con la historia, la moral y el pensamiento.

En «El proyecto de Guasp. —Literatura dramática. —Filosofía y literatura. —Derechos de los traductores» (10 de septiembre de 1875) (Martí, 2009, pp. 175-178), Martí celebra la propuesta del actor Enrique Guasp de promover obras dramáticas mexicanas y profundiza en la relación entre literatura, pensamiento y sociedad. Destaca que la enseñanza artística debe ser sutil: «El teatro tiene un hermoso privilegio: hace amena y gustosa la enseñanza. [...] Enseñe bellamente: he aquí la máxima» (Martí, 2009, p. 178). La literatura, sostiene, es motor de transformación social, capaz de conmover e instruir sin imponer doctrina.

Este constituye uno de los textos más densos y reveladores de su etapa mexicana en lo que respecta a su concepción del arte dramático y del vínculo entre literatura, pensamiento y sociedad. En este escrito, se retoma y amplía la discusión sobre el estado del teatro en México, ya abordada en boletines anteriores, centrándose ahora en la figura del actor y empresario Enrique Guasp de Peris, cuyo proyecto escénico nacional considera digno de atención y elogio.

La propuesta de Guasp, que fue presentada al presidente Sebastián Lerdo de Tejada, tenía como objetivo impulsar la producción y representación de obras dramáticas escritas por autores mexicanos. Martí, con fina agudeza, reconoce en este proyecto no sólo una empresa teatral, sino una iniciativa cultural de gran calado que aspira a regenerar la vida estética e intelectual del país. Para el autor, Guasp no busca simplemente fomentar el entretenimiento, sino «reanimar la literatura y el arte dramático» (Martí, 2009, p. 175) en un medio donde estos parecen languidecer, cooptados por el gusto europeo o despreciados por el oficialismo cultural.

Este boletín, Martí (2009) examina también la relación entre filosofía y literatura, destacando cómo ambas disciplinas se complementan en la búsqueda de la verdad y la expresión de ideas profundas: «el volver constante de los ojos del hombre hacia las causas de lo que en sí siente, y en torno suyo y más lejos» (p. 176). A partir de esta perspectiva, crítica a la escuela realista «pone especial empeño en presentar descarnadas y rudas todas las fealdades del ser vivo» (p. 177) sin ofrecer soluciones, y defiende un teatro que conjugue belleza y enseñanza, capaz de promover valores y ejemplos positivos. Asimismo, subraya que la literatura debe educar y elevar el espíritu, reflejando su concepción del arte como instrumento de transformación social.

Esta afirmación condensa su ideal pedagógico del arte: una enseñanza indirecta y no impositiva, capaz de operar desde la emoción estética y la identificación con personajes y situaciones. En otras palabras, el arte dramático debe conmover y enseñar sin moralizar, incitar a la reflexión sin imponer doctrina.

En conjunto, el boletín del 10 de septiembre de 1875 muestra a un Martí maduro, reflexivo, con una mirada amplia que abarca desde la política cultural hasta la teoría del arte. Su defensa del proyecto de Guasp no es un gesto circunstancial, sino la expresión de su convicción de que el teatro puede y debe convertirse en una plataforma de regeneración moral, estética y social. A través de su crítica, celebra las iniciativas que apuntan a la consolidación de una literatura nacional, mientras que orienta al lector hacia una comprensión profunda del arte como instancia de transformación y emancipación.

Para Martí, la crítica literaria no puede aislarse de su contexto filosófico y educativo. Al conectar el arte con la ciencia y la educación, Martí eleva la crítica a un acto de conocimiento y de guía social. En su visión, el arte es una forma de conocimiento intuitivo, y su análisis debe revelar verdades que ayuden a la humanidad a progresar. De esta manera, su crítica trasciende el análisis de la forma o el contenido de una obra para

convertirse en una intervención formativa, que contribuye a la educación del pueblo y al avance de la sociedad.

Hacia una literatura americana

Uno de los principales objetivos de la crítica de Martí en México fue la consolidación de una literatura americana autónoma. Frente a la hegemonía cultural europea, Martí abogó por un arte que celebrara la identidad, los paisajes y la historia de los pueblos del continente. Sus críticas sirvieron para exaltar las obras que reflejaban esta visión y para llamar a la acción a los escritores de su tiempo, exhortándolos a liberarse de las influencias extranjeras y a encontrar una voz propia que resonara con la experiencia latinoamericana.

Otro de los textos en los que Martí reafirma la importancia de una sabiduría propia —advirtiendo «que en nuestras repúblicas debe injertarse el mundo, mas sin perder la raíz de nuestra autoctonía» (Bedia, 2015, p. 275)— es el boletín «El proyecto de instrucción pública —Los artículos de la fe —La enseñanza obligatoria», publicado en la *Revista Universal* el 26 de octubre de 1875 (Martí, 2009, pp. 210–212), donde advierte:

No somos aún bastante americanos: todo continente debe tener su expresión propia: tenemos una vida legada, y una literatura balbuciente. Hay en América hombres perfectos en la literatura europea; pero no tenemos un literato exclusivamente americano. Ha de haber un poeta que se cierna sobre las cumbres de los Alpes, de nuestra sierra, de nuestros altivos Rocallosos; un historiador potente, más digno de Bolívar que de Washington, porque la América es el exabrupto, la brotación, las revelaciones, la vehemencia, y Washington es el héroe de la calma; formidable, pero sosegado; sublime, pero tranquilo (p. 211).

Esto nos muestra a un Martí igualmente preocupado por la política, las artes y la literatura que por la educación (la que «nos hará libres»):

«Cuando todos los hombres sepan leer, todos los hombres sabrán votar [...] la conciencia propia y el orgullo de la independencia garantizan el buen ejercicio de la libertad» (p. 210).

La búsqueda de una literatura americana que Martí propugnaba no era un simple llamado estético, sino un acto fundacional de resistencia cultural. Al alentar a los autores a reflejar sus propios paisajes, conflictos y valores, Martí estaba sentando las bases para una literatura de la emancipación, una que pudiera servir de espejo y guía para los pueblos del continente. En este sentido, sus críticas analizaron el mérito artístico y activamente construyeron un canon literario autónomo, libre de la imitación europea, y sentaron las bases para que América se pensara a sí misma a través de su arte y su palabra.

Observación crítica y sensibilidad estética

La crítica de José Martí destaca por su equilibrio único entre un análisis riguroso y una profunda sensibilidad estética. Sus textos demuestran una capacidad excepcional para combinar la precisión intelectual con la apreciación lírica del arte, lo que le permitía desentrañar tanto la estructura de una obra como su resonancia emocional. Esta dualidad es lo que convierte sus escritos en un modelo de crítica moderna, capaz de articular un juicio de valor bien fundamentado sin sacrificar la belleza y el goce que la obra de arte produce.

El tomo iii de las *Obras completas* reúne también crónicas literarias de amplio registro, como «Bella literatura» publicado en la *Revista Universal* el 13 de marzo de 1875 (Martí, 2010, pp. 49-55). Allí Martí analiza a autores españoles —Marcos Zapata (poeta, dramaturgo y periodista, 1855-1913); Eusebio Blasco (poeta, dramaturgo y periodista, 1844-1903); José Echegaray y Eizaguirre (dramaturgo, ingeniero, matemático y político, 1832-1916) y Juan José Herranz (poeta, narrador, autor dramático y crítico literario, 1839-1912) —con una mirada que combina valoración técnica, contexto histórico y apreciación estética.

Sobre Marcos Zapata, el crítico menciona algunas de sus obras —*La capilla de Lanuza*, *El castillo de Simancas* y *La corona de abrojos*— y formula un juicio que revela su concepción de la creación artística: «Ha hecho, que es más que ha escrito. Ha imaginado, ha brotado, ha creado: esto es hacer» (Martí, 2010, p. 50), subrayando que el oficio del escritor trasciende de la simple escritura; la creación literaria no se limita a llenar una página en blanco, sino que implica un proceso vital, imaginativo y profundo.

Respecto a Eusebio Blasco, el crítico apenas menciona su comedia *Jugar al escondite*, indicando que fue «acogida a la benévola sombra de las Pascuas, en esta como en otras veces salvadoras de las siempre fáciles y no muchas veces bien pensadas comedias de Blasco» (Martí, 2010, p. 52). La alusión, breve pero significativa, revela una postura crítica contenida: no se desarrolla un análisis detallado como en el caso de Zapata, pero deja entrever su escaso aprecio por una obra que, a su juicio, adolece de ligereza conceptual y profundidad artística.

En su crítica literaria publicada en la *Revista Universal* del 13 de marzo de 1875, dedica un apartado a la obra *La esposa del vengador* de José Echegaray, conocida también en escena como *La viuda del zurrador*. En su análisis, no oculta las imperfecciones de la pieza —«irregularidades y defectos: ciegos por milagro, esparcimientos zoológicos, inusitados viajes»—, pero reconoce también sus méritos estéticos y su alcance espiritual (Martí, 2010, p. 52).

En este valora la capacidad de Echegaray para elevarse por encima de lo común y alcanzar, a pesar de ciertas torpezas técnicas —como un estilo oscilante entre lo cuidado y lo descuidado, recursos dramáticos duros y poco pulidos—, una fuerza poética que compensa las inconsistencias de la trama (Martí, 2010, p. 52). Cabe destacar que esta obra será objeto de una valoración más extensa meses después, en la misma *Revista Universal* del 13 de noviembre de 1875.

Después, se refiere brevemente a *La virgen de la Lorena*, de Juan José Herranz y la califica como una pieza lírica sostenida por una trama te-

nue, adornada por sentimientos elevados: «Un amor silencioso y purísimo de quien la quiso como a ángel, la envidia del consejero del Delfín trocada luego en respetuoso y vivo amor, se resbalan, que no la forman, por sobre la frágil trama de los tres actos líricos de Herranz» (Martí, 2010, p. 53).

En el boletín de la *Revista Universal* del 28 de agosto de 1875 (Martí, 2010, pp. 95-99), se amplía su crítica literaria a una serie de obras presentes en «la mesa humildísima de Orestes». De los tres libros mencionados —*Poetisas americanas. Ramillete poético del bello sexo hispano-americano*, compilado por José Domingo Cortés; *Páginas de versos* de Antenor Lescano y Noy; y *Datos para el estudio de las rocas mesozoicas de México* de Mariano Bárcena— sólo el primero recibe atención crítica en esta entrega. A *Páginas de versos* dedicará otra reseña el 2 de septiembre de 1875.

Su lectura de poetas hispanoamericanos, especialmente en *Poetisas americanas. Ramillete poético del bello sexo hispano-americano*, revela una sensibilidad que distingue, sin jerarquizar, la «grandeza altiva» de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814–1873) y la «ternura delicada» de Luisa Pérez de Zambrana (1835–1922), las voces más representativas de la poesía cubana del siglo XIX:

La Avellaneda es atrevidamente grande; Luisa Pérez es tiernamente tímida [...] No hay mujer en Gertrudis Gómez de Avellaneda: todo anunciaba en ella un ánimo potente y varonil [...] era algo así como una nube amenazante: Luisa Pérez es algo como nube de nácar y azul en tarde serena y bonancible [...] el pesar [de la Avellaneda] era una roca: el de Luisa Pérez, una flor (Martí, 2010, p. 97).

Esta distinción no descalifica a ninguna, sino que subraya la coexistencia de dos modos distintos de sensibilidad literaria en la escritura femenina del siglo XIX. Martí resalta que ambas poseen un valor literario incuestionable, pero representan naturalezas espirituales opuestas.

En todos estos textos, Martí se muestra como un crítico que integra análisis estético, conciencia histórica y responsabilidad ética. Su obra mexicana no sólo amplía el horizonte de la crítica literaria de su tiempo, sino que anticipa su proyecto mayor: una literatura americana autónoma, capaz de expresar la identidad y las aspiraciones de los pueblos de nuestra América.

Como lector atento y apasionado, José Martí dedicó en la *Revista Universal* del 29 de agosto de 1875 (Martí, 2010, pp. 100-104) un comentario crítico al poeta mexicano Pedro Castera (1846-1906), titulado «Versos de Pedro Castera». En este texto, revela su carácter de lector sensible y su capacidad para identificar la intimidad emocional de los versos. Destaca en Castera una filiación poética con la lírica alemana, de la cual hereda formas sintéticas y sobrias, aunque logra dotarlas de vigor expresivo y un sello propio. En su valoración afirma:

La poesía de Castera fue hija de la poesía alemana: pero esta poesía, un tanto convencional, dio solamente al poeta nueva forma sintética y sencilla: el vigor de expresión, la esperanza calurosa, el dolor sereno, la intrepidez indomable, la pasión americana, son cualidades dominantes en los versos del bardo enamorado, exclusivamente suyas (Martí, 2010, p. 101).

Desde esta perspectiva crítica, formula una definición singular de la poesía, vinculada estrechamente con la sensibilidad estética: «La poesía no es más que la forma agradable de la belleza; y el sentimiento de lo bello vive en el mismo sentimiento, belleza suma» (Martí, 2010, p. 102).

De esta forma, Martí eleva la crítica de un mero juicio a una práctica social informada por su sensibilidad estética y su compromiso intelectual. Su capacidad para percibir y exaltar la belleza en obras que otros podrían haber ignorado demuestra que, para él, la crítica era tanto una ciencia del análisis como un arte de la apreciación. Esta dualidad es lo

que convierte sus textos en un modelo de crítica moderna, capaz de combinar el rigor conceptual con una profunda empatía por el acto creador, estableciendo una pauta para la crítica latinoamericana.

Otras obras trabajadas por José Martí en la *Revista Universal* son *Páginas de verso*, del poeta cubano Antenor Lescano (2 de septiembre de 1875); *El estómago*, de Enrique Gaspar (15 de octubre de 1875); *El libro tatonario*, de José Echegaray y Eizaguirre (9 de noviembre de 1875); *Los Maurel* de Roberto Arnaldo Esteva (4 de enero de 1876); *Hasta el cielo* de José Peón Contreras (15 de enero de 1876); *La hija del rey* (29 de abril de 1876), *Luchas de honra y amor* (9 de julio de 1876), *Juan de Villalpando* (23 de agosto de 1876) e *Impulsos del corazón* (12 de octubre de 1876) de José Peón Contreras; y *La cadena de hierro* de Agustín Cuenca (27 de agosto de 1876), entre otros.

Conclusiones

La investigación confirma la hipótesis inicial: la crítica literaria de José Martí durante su estancia en México (1875-1876) no fue un mero ejercicio periodístico, sino una práctica intelectual que articuló identidad, política y cultura. Como se planteó en la introducción, sus colaboraciones en la *Revista Universal* deben entenderse en el entramado discursivo de la modernidad mexicana de fines del siglo XIX, marcada por el liberalismo, los debates educativos y la construcción de una nación en búsqueda de afirmación frente a las influencias externas.

El análisis de los boletines, particularmente aquellos dedicados al teatro y a la educación, muestra que Martí asumió la crítica como acto de mediación social. A la luz de los enfoques del análisis del discurso y de la crítica cultural revisados en el marco teórico, se observa cómo su labor crítica integra dimensiones complementarias: observación estética, reflexión ética y una incipiente conciencia latinoamericanista. Esta perspectiva confirma que su escritura crítica no se limita a evaluar obras, sino que participa activamente en la configuración de horizontes de sentido colectivos.

La consulta de fuentes primarias permitió constatar que su crítica constituye un programa cultural orientado a la formación del lector y al fortalecimiento de una esfera pública ilustrada. Su defensa de un teatro nacional y su insistencia en la educación popular confirman un propósito de largo alcance: vincular la literatura con la ciudadanía, la estética con la ética, y la cultura con la política.

En síntesis, la experiencia mexicana resultó decisiva para la configuración de la visión martiana de una «Nuestra América» culturalmente autónoma y abierta al diálogo universal. La crítica literaria que Martí ejerció en la *Revista Universal* se revela así como un antecedente significativo de la crítica latinoamericana moderna: una práctica discursiva que une estética y compromiso social, cuya vigencia se mantiene en los debates contemporáneos sobre la función cultural de la literatura.

Referencia bibliográfica

- ALATORRE, A. (2012). *Ensayos sobre crítica literaria* (edición corregida y aumentada). El Colegio de México.
- BEDIA, J. A. (2015). A ciento cuarenta años de Martí en México: Génesis y esbozo de su identidad latinoamericana. *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, 38, 271-283.
- BUFFILL, E. A. (1998). La ensayística de José Martí y Enrique José Varona. *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol. 6, pp. 19-25. https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_6_006.pdf
- ROSARIO, B. (2014). Movimientos literarios en América y la visión de la independencia. *Universitas. Revista de Ciencias Sociales y Humanas*(20), 161-174. <https://doi.org/10.17163/uni.n20.2014.08>
- CALSAMIGLIA, H. Y TUSÓN, A. (1999). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Ariel.
- COMPAGNON, A. (2015). *El demonio de la teoría: Literatura y sentido común* (M. Arranza, trad.). Acantilado.

- CRUZ, E. S. (2015). Las crónicas de José Martí y el origen del periodismo moderno latinoamericano. *Literatura y Lingüística*(31), 51-68.
- CURBELO, M. (2008). La presencia del pensamiento de Bolívar en Martí. *Varona*(46), 72-77.
- FOUCAULT, M. (2002). *La arqueología del saber* (A. Garzón del Camino, trad.). Siglo XXI Editores.
- FRYE, N. (1973). *La estructura inflexible de la obra literaria. Ensayos sobre crítica y sociedad* (R. Durban Sánchez, trad.). Taurus.
- HERNÁNDEZ, L. R., Y ESTEBAN, Á. (2013). *Claves del pensamiento martiano: Ensayos políticos, sociales y literarios*. Editorial Verbum.
- HERRERA FRANYUTTI, A. (2007). *Martí en México: Recuerdos de una época*. Senado de la República, Mesa Directiva, LX Legislatura.
- MARTÍ, J. (2002). *Nuestra América: Edición crítica* (C. Vitier, Investigación, presentación y notas). Universidad de Guadalajara; Centro de Estudios Martianos.
- MARTÍ, J. (2009). *Obras completas: Edición crítica*. Vol. 2. Centro de Estudios Martianos.
- MARTÍ, J. (2010). *Obras completas: Edición crítica*. Vol. 3. Centro de Estudios Martianos.
- PORTUONDO, J. A. (1953). *José Martí, crítico literario*. Unión Panamericana.
- RAMÍREZ, I. (1889). *Obras de Ignacio Ramírez* (I. M. Altamirano, comp.). Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento. http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080014301_C/1080014301_C.html
- TODOROV, T. (2009). *La literatura en peligro* (N. Sobregués, trad.). Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- SALADINO, A. (2005). El latinoamericanismo de José Martí. *Latinoamérica*, 41(jul./dic.), 149-167.
- VAN DIJK, T. A. (2000). El discurso como interacción en la sociedad (J. A. Álvarez, trad.). En T. A. van Dijk (comp.), *El discurso como interacción social*, pp. 19-66. Gedisa.

Reír para no llorar. La carnavalización bajtiniana en la película *Tótem* de Lila Avilés

Claudia Elena Sharpe Calzada

Universidad de Guanajuato

ce.sharpecalzada@ugto.mx

<https://orcid.org/0009-0003-2910-0128>

Introducción

Mijaíl Bajtín es un teórico literario ruso que vivió de 1895 a 1975 (Bajtín, 1989, p. 9) quien, entre otros conceptos, propone el de «carnavalización» para el análisis del discurso en textos literarios, especialmente en la novela. En este artículo trasladaremos las categorías bajtinianas al análisis del cine contemporáneo mexicano.

La película *Tótem* dirigida por la cineasta mexicana Lila Avilés se estrenó en 2023 y obtuvo el reconocimiento de la Academia Mexicana de las Artes y Ciencias Cinematográficas en la edición 66 de la entrega de premios Ariel al declararla ganadora de cinco categorías, incluidas mejor guion, mejor dirección y mejor película (Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, 2024). Es apenas la segunda película de esta directora mexicana joven. Lilia Avilés pertenece a una generación de mujeres directoras que están ofreciendo miradas del mundo sensibles, inteligentes y profundas a través de sus obras. En este texto nos proponemos establecer un diálogo entre la obra de Avilés y la cultura

carnavalizada que observa Bajtín a partir de conceptos como el dialogismo y el plurilingüismo.

La simbólica del ritual carnavalesco se caracteriza por una lógica invertida y contradictoria, un «mundo al revés», que parodia la vida ordinaria a través de la risa festiva, que contiene a todas las cosas y a la gente, una risa colectiva y ambivalente que no se coloca fuera del objeto (se ríe con el otro) (Arán, 2006, p.79).

Entendemos la carnavalización en Bajtín como aquello en la obra artística que trastoca la asignación de sentido de algunos aspectos de lo normalizado y a, partir de ello, se revela una crítica a esquemas de poder o de jerarquía.

Al acceder a esta historia desde el punto de vista del personaje de la niña Sol, el esquema de poder evidenciado es la centralidad en la visión adulta y jerárquica de la pérdida, y cómo este invisibiliza la necesidad de comprensión y acompañamiento que requieren las infancias.

Quizá no exista algo que se resista más a la normalización que la muerte, cada vez que creemos que la hemos asimilado esta cambia de forma y desequilibra los sentidos que le asignamos. Por el contrario, pocos eventos están tan normalizados como los cumpleaños y sus fiestas. El diálogo que en *Tótem* entablan estos dos eventos invita a una serie de representaciones carnavalizadas en el discurso que en algunos momentos realza lo absurdo y en otros nos muestra, en el contraste, su cara más realista.

En *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación* Bajtín le da mucha importancia al plurilingüismo en la constitución del estilo de la novela y en la construcción del mundo que en ella se narra:

Todos los lenguajes del plurilingüismo, independientemente del principio que esté en la base de su individualización constituyen

puntos de vista específicos sobre el mundo, son las formas de interpretación verbal del mismo, horizontes objetual-semánticos y axiológicos especiales. Como tales, todos ellos pueden ser comparados, pueden completarse recíprocamente, contradecir, correlacionarse dialógicamente. Como tales se encuentran y coexisten en la conciencia de la gente y, en primer lugar, en la conciencia creadora del artista-novelistas. Como tales, viven realmente, luchan y evolucionan en el plurilingüismo social (1989, pp. 108-109).

El plurilingüismo en *Tótem* está presente en la coexistencia de lenguajes y mundos que introducen elementos externos al contexto, algunos incluso contradictorios al entorno cultural de la familia protagonista, sin embargo, son atraídos a causa del duelo anticipado que experimentan, logrando un mosaico plurilingüe muy característico de cierta época, lugar y clase social a la que pertenecen y convocado para la composición artística de una situación particular y al mismo tiempo universal.

En el mismo texto, el autor plantea un vínculo entre el plurilingüismo y el dialogismo. Este último lo explica por medio de la bivocalidad de la palabra, la cual introduce dicotomías, contradicciones y la simultaneidad de la palabra del autor y la del héroe:

El plurilingüismo introducido en la novela (sean cuales sean las formas de introducción), es el *discurso ajeno en lengua ajena* y sirve de expresión refractada de las intenciones del autor. La palabra de tal discurso es, en especial, *bivocal*. Sirve simultáneamente a dos hablantes, y expresa a un tiempo dos intenciones diferentes: la intención directa del héroe hablante, y la refractada del autor. En tal palabra hay dos voces, dos sentidos y dos expresiones. Al mismo tiempo, esas dos voces están relacionadas dialogísticamente entre sí; [...] La palabra bivocal está siempre dialogizada internamente. Así es la palabra humorística, la irónica, la paródica, la palabra refractiva del narrador,

del personaje; así es, finalmente, la palabra del género intercalado; son todas ellas palabras bivocales, internamente dialogizadas. En ellas se encuentra un diálogo potencial no desarrollado, el diálogo concentrado de dos voces, de dos concepciones del mundo, de dos lenguajes (Bajtín, 1989, pp. 141 y 142).

El dialogismo en la película se encuentra en el planteamiento y convivencia de una serie de dicotomías: vida y muerte, festejo y duelo, esperar y anticipar, negarse y resignarse, el pensamiento mágico y el conocimiento científico, la perspectiva de una niña y la de las adultas. Todas ellas se presentan en tonalidades irónicas, paródicas y al mismo tiempo nostálgicas, situadas en una familia, un momento y un lugar determinados que nos permitirán profundizar en los lenguajes y estilos interrelacionados entre sí. Simultáneamente, es en este entramado donde se elabora también el discurso de la directora de la película sobre el duelo anticipado, el adultocentrismo, la familia y la muerte.

Dado que no hablamos de una novela sino de una obra narrativa de naturaleza audiovisual, al trasladar las categorías bajtinianas de la teoría literaria al análisis cinematográfico será necesaria la descripción de algunas de las escenas de la película, como es habitual en el análisis cinematográfico, para explicar de qué manera se expresan los conceptos de Mijaíl Bajtín que aquí hemos mencionado.

El último cumpleaños o la anticipación del funeral

En la película *Tótem* se celebra una fiesta de cumpleaños que anticipa el duelo por la muerte del festejado, cuya vida apenas se sostiene, como si se llevara a cabo un funeral con la persona no fallecida presente: un mundo al revés. Pablo Vázquez en su crítica a la película publicada en el sitio web *Fotogramas* presenta la sinopsis de la siguiente manera:

Sol, una niña de siete años, se encuentra en casa de su abuelo ayudando con los preparativos de una fiesta sorpresa para su padre. A medida que avanza el día, un ambiente extraño y caótico se apodera de la situación, fracturando los cimientos que mantienen unida a la familia. Sol llegará a comprender que su mundo está a punto de experimentar un gran cambio, uno que abrirá el camino al misterio de celebrar la vida (1 de marzo de 2024).

Sol va a la casa de su abuelo donde sus tías, Nuri y Alejandra, preparan la fiesta del que seguramente será el último cumpleaños de Tonatiuh, Tona, padre de Sol. Sol sólo quiere ver a su papá; sus tías obstaculizan el encuentro, minimizan la necesidad de Sol pues quieren que Tona guarde fuerzas. Para ellas lo que importa es la fiesta que ocurrirá al final del día y de la película, la cual se convertirá en un ritual polifónico y totémico para honrar al que no ha muerto aún. La lógica invertida y contradictoria que caracteriza al ritual carnavalesco se manifiesta de manera cada vez más explícita conforme avanza la película.

De acuerdo con Bajtín, «entre los 'lenguajes', sean cuales sean, caben relaciones dialogísticas (específicas); es decir, pueden ser percibidos como puntos de vista sobre el mundo» (1989, p.110). Para él, en el plurilingüismo participan diversas fuerzas, pues entiende la expresión como viva, como un lugar donde convergen lenguajes ideológico-sociales y no como algo universal, abstracto o impuesto. En *Tótem* se presentan relaciones dialógicas en el contraste de puntos de vista sobre el mundo en torno a la muerte, una muerte concreta, un caso particular, que pertenece a una familia y a sus maneras de afrontar el final de una vida. El dialogismo que encontramos en la película contribuye a la transformación de sentido y la carnavalización.

Las acciones, que al principio parecen muy cotidianas, como cocinar, teñirse el cabello o limpiar la casa se transforman al ser atravesadas por un duelo latente que los personajes, principalmente Sol y sus tías, viven

de maneras distintas. Cuando a la muerte de una persona la antecede un periodo largo de enfermedad es posible que sus familiares y amigos se preparen para su partida a través de un duelo anticipatorio (Consuegra, 2010) que en *Tótem* cambia el sentido de la fiesta de cumpleaños. Este giro del sentido abre la puerta a la cultura carnavalizada, en la que los gestos que corresponden a la celebración de un cumpleaños se asemejan a aquellos propios de un funeral: en esta fiesta no pueden ser expresadas las habituales felicitaciones y buenos deseos para el nuevo ciclo del festejado, sino que se convierte en la oportunidad de despedirse, presentar ofrendas y honrar a Tona.

Algunas amistades que acuden a la fiesta también participan del carnaval con ofrendas, por ejemplo, cada persona lleva una careta o máscara de cartón que tiene impresa la cara de Tona; él, al verlos, no quiere ser grosero y cordialmente les dice que prefiere ver las caras de cada uno.

La fiesta de cumpleaños en la película está llena de simbolismos carnavalescos, rituales y ofrendas: el pastel de cumpleaños que hace Nuri y se quema, los invitados con sus máscaras de cartón con el rostro de Tona, un torpe discurso del profesor alusivo al nombre del festejado y su relación con las culturas prehispánicas, el baile y la risa colectiva o el intento de volar un globo de Cantolla que también se quema son un símbolo que anticipa el final de Tonatiuh, y el de Sol. Es una fiesta que celebra una vida a punto de extinguirse.

Dialogismo y plurilingüismo en la película

Analicemos el dialogismo del festejo y el duelo en las acciones de Nuri, uno de los personajes de *Tótem*: Nuri, hermana de Tona, está dedicada a hacer un pastel que es uno de los elementos centrales de una fiesta de cumpleaños.

El primer intento de hacer el pastel falla y eso detona la tristeza en Nuri, quien volverá a intentarlo mientras bebe y discute con sus hermanos sobre los tratamientos que Tona debería tomar y que él mismo ya

ha rechazado. Finalmente, el nuevo pastel, decorado hasta el extremo a la manera de una pintura de Van Gogh, cede paso a la carnavalización al dejar su sentido festivo para transformarse en una de las ofrendas para Tona. Cabe mencionar que la pintura es uno de los lenguajes de la película, llegaremos a ello más adelante.

En Nuri se representa la etapa de negación del duelo (Kübler-Ross y Kessler, 2016, pp. 23-26), el elaborado decorado del pastel le permite evadir la fiesta; ella rechaza estar en la celebración por el dolor de un no feliz cumpleaños; esta negación se observa también en su cabello, tan corto que apenas le cubre el cuero cabelludo y no alcanza a tomar otra forma que no sea la de su cráneo. Un breve diálogo con Tona hacia el final del día nos aclara una intuición que posiblemente las espectadoras y los espectadores tuvieron desde su presentación: lleva así su cabello debido a un intento por animar a su hermano a tomar quimioterapia; el cabello largo y el estado físico de Tona evidencian que no lo consiguió.

A partir de las acciones de Alejandra, la otra hermana de Tona y principal responsable de que ocurra la fiesta de cumpleaños, podremos analizar elementos del plurilingüismo en la película. Ella es una especie de señora Dalloway:¹ prepara los detalles, las últimas confirmaciones, el tinte de su cabello, la limpieza de la casa; se frustra cuando no percibe que el empeño de las demás personas en la fiesta sea el que se necesita.

Diversas acciones integran el plurilingüismo social e histórico, o las «fuerzas centrífugas» (Arán, 2006, p. 174) al discurso. En una de las escenas de la película, como parte de los preparativos y en una especie de acto de fe, Alejandra trae a la casa a una mujer de nombre Lúdica, que remite a la diversión y al ocio. La acción y el personaje se sienten como una parodia de algo que podría ser muy cotidiano en condiciones normales de los preparativos de una fiesta: la limpieza de la casa. En este caso no se limpian el polvo y los trastes sucios, sino las vibras, espíritus

¹ En la novela de Virginia Woolf de 1925, *La señora Dalloway*, la protagonista está preparando una fiesta que se llevará a cabo ese mismo día.

y energías negativas que ensucian la casa. El lenguaje de Lúdica no es el mismo que el de la familia, sino popular y característico de una clase social más baja, tiene incluso un gesto grotesco: el eructo estruendoso, como parte del ritual esotérico que lleva a cabo. En el contexto de este relato, se trata de un personaje de las periferias sociales y culturales.

Si Alejandra es una especie de señora Dalloway, Lúdica es de alguna manera un bufón o payaso en el sentido en el que se refiere Bajtín: «en las capas bajas, en los escenarios de las barracas y ferias, suena el plurilingüismo de los payasos, la ridiculización de ‘lenguas’ y dialectos» (Bajtín, 1989, p. 90). La burla se concreta cuando Lúdica les cobra más de lo acordado.

Además del plurilingüismo, en esta acción se representa nuevamente el dialogismo: el pensamiento mágico recobra posición cuando el conocimiento científico no basta para responder a la realidad, cuando no hay conocimiento suficiente para explicar una muerte cercana que llega demasiado pronto.

Un ejemplo más del dialogismo entre el pensamiento mágico y el conocimiento científico sucede en otra escena. Napo, un tío de Sol que llega más tarde, trae una alternativa seudocientífica (Facultad de Ciencias UNAM Oficial, 24 de febrero de 2023) llamada «terapia cuántica» en la que deben participar todos, incluso la hija de Nuri, una niña de aproximadamente tres años a quien ni le preguntan ni le explican lo que está sucediendo y, a punto de comenzar, muy honestamente le dice a su mamá: «—Tengo miedo—» (Avilés, 2023). En esta misma escena se encuentran otros dos personajes que le aportan un tono incómodo: un tío y una tía de Tona llegan justo antes de iniciar la terapia cuántica, ellos tampoco hallan su lugar en esa dinámica que escapa a lo establecido en las fiestas de cumpleaños o en los tratamientos médicos. Las reacciones de extrañamiento de la niña y los tíos remarcan lo ajeno al contexto de esta acción que contribuye con el mosaico plurilingüe y aportan de manera irónica el tono absurdo del momento.

Sol y la carnavalización del adultocentrismo

Sol, hija de Tona, personifica la crítica a la jerarquía, haciendo visible el adultocentrismo que impera en las acciones de su familia. Ella pasa el día merodeando los espacios observando las especies: individuos de su clan y del reino animal, en espera de que le permitan ver a su papá en su cumpleaños. Con Sol hablan otras personas por Tona: Nuri, Alejandra y Cruz, la enfermera que cuida de él, y quien siempre le dice a la niña que no puede ver a su papá porque él necesita descansar. Cruz es el único personaje que pone atención a Sol cuando no están su mamá o su papá; ellas hablan el mismo lenguaje, el de la inminente muerte de Tona. En los estilos de afrontamiento encontramos el dialogismo de vida y muerte: mientras que Nuri y Alejandra tienen acciones orientadas a festejar el cumpleaños que niegan o evaden la cercanía de la muerte y prestan poca atención a Sol, Cruz y la niña presentan la cara más realista del discurso, para ellas, la fiesta de Tona es lo de menos, lo importante es el poco tiempo que le queda de vida.

Ante la deficiente comunicación de los adultos de la familia, principalmente las tías y el abuelo, Sol busca interacción y respuestas en otros seres, vivos y artificiales, ofreciéndonos lenguajes diversos; revisemos algunos ejemplos.

El dispositivo generador de voz que usa el abuelo para hablar emite una voz robótica a través de la cual se puede comunicar, mientras el abuelo prepara su propia ofrenda (un bonsái que ha cultivado en una maceta que perteneció a la mamá de Tona) Sol y su prima pequeña juegan con el aparato y provocan la ira del abuelo.

En otro momento Sol explora la cochera y se encuentra con el perico, que es capaz de decirle «—Hola—» y nada más. Escondida en la bodega habla con un teléfono celular; no se trata de una llamada a alguien más sino que habla con el asistente de voz del celular.

El juego, el lenguaje animal y el tecnológico son parte de su búsqueda. Sol no está segura de que alguien a su alrededor pueda responder sus

preguntas, así que se las hace al teléfono, «— Perdón, no tengo la respuesta —», cambia entonces su pregunta: «— ¿Cuándo se va a acabar el mundo?—» (Avilés, 2023). Sol sabe que ella tiene la respuesta que busca, pero no es la respuesta que desea; Cruz se lo confirma.

Uno de los momentos más relevantes en la película contrapone el carisma de Sol al adultocentrismo que habíamos presenciado. Durante la fiesta de cumpleaños ella y su mamá presentan un espectáculo que han preparado para Tona: Sol, con peluca y nariz de payaso y montada en hombros de su mamá simula cantar *Il dolce suono* de la ópera *Lucia de Lammermoor*; el lenguaje escénico se une al ritual de celebración y despedida para afrontar la inminente muerte de Tona con pasión, creatividad y risa, «la vida festiva y la inversión de los valores consagrados: a lo inmutable, perenne y jerárquico, se le opone la inmortalidad, la igualdad y la abundancia. Posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo» (Arán, 2006, p. 79). Sol, desde su niñez, su creatividad y su sensibilidad, es capaz de comprender y afrontar con sus propios recursos la muerte de Tona, la escena propone que lo que necesita es acompañamiento y no protección —que se traduce en distancia— de las personas adultas de su familia.

Tona y el dialogismo de la vida y la muerte

En Tona se representa el dialogismo de la vida y la muerte. Cruz finalmente le permite a Sol entrar a la habitación y ver a su papá: él tiene un regalo para ella, un cuadro que le ha estado pintando; en él están los animales que tanto le gustan, lo ha hecho para que ella lo vea cuando quiera «—porque a veces, hay cosas que quieres mucho que no vas a poder ver, pero están contigo de todas formas—» (Avilés, 2023).

Tona elabora su propio tótem, «los tótems son principalmente representaciones visuales de parentesco, que muestran escudos familiares y pertenencia a un clan» (Huang, 2009). Estos se conforman de figuras humanas, animales y sobrenaturales. En el caso de la película este ele-

mento sea quizá de la mayor fuerza centrífuga y dialógica del discurso: el que da identidad a Sol, el que inmortaliza el vínculo entre ella y su papá, el que trasciende la muerte de Tona, el que sincretiza lo terrenal y lo sobrenatural, el que da título a la historia.

Ya habíamos mencionado que la pintura es uno de los lenguajes que hay en esta película y la apreciamos principalmente en dos momentos: en la decoración del pastel estilo Van Gogh y en el cuadro que Tona ha pintado para Sol. Ambos tienen una carga simbólica a partir de quiénes la elaboran, cuándo, para quién y con qué contenido; no se trata de un significado estandarizado de la pintura, sino de uno que efectivamente contiene la fuerza centrípeta (que define el lenguaje único) de la pintura, pero cuyas fuerzas centrífugas (caracterización ideológico-verbal) la dotan de sentido, «dicho de otra manera: a la par de la unificación, se desarrolla ininterrumpidamente el proceso de descentralización y separación» (Arán, 2006, p.174).

Hasta aquí hemos acumulado algunas rupturas a estructuras de poder o del orden establecido, el dialogismo ha sido el mecanismo que lo hace posible. Se confronta al adultocentrismo con la inocencia y sensibilidad de Sol, al conocimiento científico con la terapia cuántica de Napo, a la fe con la limpia de la casa que hace Lúdica. Son grietas pequeñas, pero con cargas significativas, van acompañadas de un sutil tono burlesco que ridiculiza y entorpece a varios de los personajes. «Bajtín veía en estos géneros (cómico-serios, literatura carnavalizada) la celebración de lo otro, de lo alternativo, la posibilidad de una rasgadura en el tejido social por donde aflora la contradicción, el relativismo, la polifonía que la lengua oficial intenta controlar» (Arán, 2006, p. 81). La muerte y el duelo son dos circunstancias que con frecuencia sacuden y agrietan nuestras certezas, creencias y comportamientos habituales.

Llegamos al final de nuestro análisis, en la siguiente tabla sintetizamos los elementos filmicos que hemos revisado para facilitar la comprensión de la manera en la que operan el dialogismo, el plurilingüismo

y la carnavalización de Mijaíl Bajtín en la película de la directora mexicana Lila Avilés.

Elementos fílmicos (escenas, acciones, personajes)	Dialogismo	Plurilingüismo	Carnavalización
La fiesta de cumpleaños de Tona	El duelo y el festejo	Arte (número musical de Sol y su mamá, decoración del pastel estilo Van Gogh). Misticismo (alusiones prehispánicas) Memoria (mensajes de recuerdo y despedida)	Transformaciones del sentido: Los regalos que se transforman en ofrendas. Los mensajes de memoria y despedida en lugar de las felicitaciones.
La limpia de Lúdica	La fe y el pensamiento mágico	Léxico popular Gestos grotescos Esoterismo.	Ridiculización: Nombre "Lúdica" Cobro extra
La terapia cuántica	Conocimiento científico de la medicina tradicional y pseudociencias	Pseudociencias	Ridiculización: Miedo de la hija de Nuri Incomodidad de los tíos
Sol	Necesidad de acompañamiento de Sol y evasión de las personas adultas de su familia.	El juego Los animales La tecnología La música y el baile	Ruptura a las jerarquías: El punto de vista de Sol en contraste con el adultocentrismo
Tona	La vida y la muerte Sincretismo de lo terrenal y lo sobrenatural	La pintura del tótem	Relativización de su muerte

Tabla 1. Análisis del discurso en la película *Tótem* de Lila Avilés a partir de Mijaíl Bajtín. Elaboración propia, 2025.

Conclusiones

Los conceptos que Mijaíl Bajtín ha desarrollado para el análisis del lenguaje en la obra artística literaria pueden trasladarse al cine narrativo y permiten profundizar en la comprensión de su estructura. En *Tótem* descubrimos que, en la manera en la que está elaborada, existen sistemas ideológico-sociales que se expresan en los individuos, en sus diálogos y en sus diversos lenguajes, no todos verbales: la pintura, la música y el baile, el esoterismo, la pseudociencia y los preparativos de la fiesta.

La situación del duelo anticipatorio y el cumpleaños donde el sentido de los regalos se sustituye por el sentido de las ofrendas, y donde las felicitaciones se intercambian por despedidas es fuente indiscutible de múltiples fricciones y tensiones. El dialogismo favorece sus diversas

manifestaciones, ayuda a la representación del conflicto central y de los particulares de cada personaje, algunos con tonos muy carnalescos, por ejemplo, la búsqueda de la esperanza o quizá de un milagro en alternativas pseudocientíficas y esotéricas. A su vez, cada acción constituye maneras de ver y entender el mundo de cada uno de los personajes en ese lugar, familia y momento particular, donde «el dialogismo consiste en que esos valores circulan de manera confrontativa a través de los enunciados, dentro de un grupo y de una cultura... donde el lenguaje aparece como ‘arena de lucha’» (Arán, 2006, p. 86).

Resulta difícil aislar en *Tótem* aquellos elementos del dialogismo y del plurilingüismo, ya que conforman un entramado en el que los rasgos de un concepto están al mismo tiempo elaborando al otro; son la materia prima del discurso. Los distintos lenguajes en *Sol* evidencian la falta de acompañamiento y atención de la familia adulta; la pintura es el lenguaje que le da unidad a la familia y su sentido de trascendencia y, de manera simultánea, sirve a Nuri como pretexto para la negación mientras que en Tona expresa una relativización de su muerte cercana. El ritual esotérico de Lúdica, la terapia cuántica de Napo y el mensaje místico del profesor son parte del mosaico plurilingüe.

En ciertos momentos, la carnavalización aparece acentuada gracias al tono, mientras que en otros está simplemente latente, esperando el instante de aparecer en escena. El nombre de Lúdica y su limpieza de las vibras y los espíritus, los tíos incómodos durante la terapia cuántica, el profesor y los amigos con máscaras en la fiesta de Tona, así como el primer pastel y el globo de Cantolla quemados trasladan el sentido festivo del cumpleaños al dolor del duelo anticipado.

A primera vista *Tótem* parece una historia sencilla: un solo día, casi en su totalidad en un solo lugar y todas las acciones se dirigen a un mismo propósito que es la fiesta de cumpleaños. En su sencillez está su maestría. Se trata de una obra sensible, con muchas capas, que revela sus sentidos en cualquiera de sus detalles.

Referencias bibliográficas

- ACADEMIA MEXICANA DE ARTES Y CIENCIAS CINEMATOGRAFICAS [AMACC]. (2024). *66 Ariel 2024 ganadores*. <https://www.amacc.org.mx/ariel-66-2024-ganadores/>
- ARÁN, P. O. (2006). P. O. Arán (dir.), *Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Ferreyra.
- AVILÉS, A. (directora). (2023). *Tótem* [Película]. Limerencia Films; Laterna; Paloma Productions. <https://www.netflix.com/watch/81735955>
- BAJTÍN, M. (1989). *Teoría y estética de la novela: Trabajos de investigación* (H. S. Kriukova y V. Cazcarra, trads.). Taurus.
- CONSUEGRA ANAYA, N. (2010). *Diccionario de psicología*. Ecoe. https://www.academia.edu/download/38726988/Diccionario_de_Psicologia.pdf
- FACULTAD DE CIENCIAS UNAM OFICIAL (24 de febrero de 2023). Mesa redonda: «La Sanación Cuántica». <https://www.youtube.com/watch?v=4mzRpDwsBcc>
- HUANG, A. (2009). *Totem poles*. Indigenous Foundations, University of British Columbia. https://indigenousfoundations.arts.ubc.ca/totem_poles/
- KÜBLER-ROSS, E., Y KESSLER, D. (2016). *Sobre el duelo y el dolor* (G. Silva, trad.). Luciérnaga.
- VÁZQUEZ, P. (1 de marzo de 2024). Crítica de 'Tótem', la vida y la muerte a través de la mirada de una niña. Fotogramas. <https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a60037014/totem-critica-pelicula/>

Heteroglosia y lenguas en conflicto a finales de la Primera Guerra Mundial en *El Informador* (1917–1918)

Xitlalitl Rodríguez Mendoza
Universidad de Guadalajara
xitlalitl.rodriguez1445@alumnos.udg.mx
<https://orcid.org/0009-0004-3558-1391>

Introducción

Aunque *El Informador*, diario fundado en Guadalajara, Jalisco en 1917, se publica en español, desde sus inicios hizo circular breves textos en lenguas extranjeras. Como en otros medios de la época, en los primeros años de este periódico se encuentran algunas citas en latín, anuncios en inglés y francés, y palabras en alemán o ruso, tanto en textos literarios como en textos periodísticos, políticos y de diversa índole. Muchos de estos textos tenían que ver de alguna u otra forma con la Primera Guerra Mundial, que tuvo lugar en Europa entre 1914 y 1918, e involucraban lenguas de países que participaban en el conflicto bélico. Esto nos muestra que *El Informador* abrió un espacio donde se empezó a producir un gran intercambio cultural y literario que también reflejó las tensiones políticas del momento.

El objetivo de este artículo es analizar, con ayuda del método formal propuesto por Mijaíl Bajtín, cómo se construye una compleja hetero-

glosia en *El Informador* entre 1917 y 1918, a partir de la observación de los géneros discursivos en los que intervienen otras lenguas además del español.

La heteroglosia se refiere «al uso simultáneo de diferentes tipos de habla u otros signos, la tensión entre ellos y su conflictiva relación dentro de un texto» (Ivanov, 2000, p. 100).¹ Se trata de un término clave en la teoría bajtiniana pero también elusivo² y profundamente vinculado a otros como el dialogismo y la polifonía. La heteroglosia se emplea para «describir la compleja estratificación del lenguaje en género, registro, sociolecto, dialecto y la mutua estimulación de estas formas» (Vice, 1997, p. 18).

A grandes rasgos, en la novela, la heteroglosia puede detectarse en diálogos y monólogos en la forma de flujo de conciencia, en la inclusión de diversos tipos de habla y géneros discursivos (como los que se dan cita en un periódico), y finalmente, en la representación de otras lenguas dentro de la novela (Vice, 1997).

Si bien la obra de Bajtín se concentra sobre al estudio de la novela como fenómeno plurilingüístico, sí que puede servirnos para analizar las tensiones suscitadas en un periódico como *El Informador*, que por más que se ha erigido como un medio *formador*³ —lo cual implicaría una voz autoritaria y monológica—, abre un espacio a una multiplicidad de voces

1 Las traducciones que no se consignen como tales en las referencias son propias.

2 Es curioso notar que en su traducción *Problemas de la poética de Dostoievski* Tatiana Bubnova afirma lo siguiente: «1934-1935. [Bajtín] Escribe 'La palabra en la novela'. [...] Un texto clave en el que amplía su reflexión sobre el dialogismo, introduce categorías como la estratificación discursiva (heteroglosia) y ve la novela como una suma de los lenguajes sociales de la época» (Bajtín, 1986, p. 487). Sin embargo, el término no aparece en la traducción al español de *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, realizada por Helena S. Kriükova y Vicente Cazcarra, donde más bien se hace referencia a «estratificación del lenguaje» (Bajtín, 1989). Si bien ambos términos se abordan en algunas acepciones de otros en el *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*, dirigido y coordinado por Pampa Olga Arán (2006) no hay una entrada para «heteroglosia» ni para «estratificación del lenguaje», y pueda ser que esto nos ayude a observar la complejidad de este concepto.

3 En la actualidad, el eslogan del periódico es «Positivo, constructivo y orientador», como puede verse en la portada del diario que sostiene la estatua de uno de sus fundadores, Jorge Álvarez del Castillo, en el Jardín Reforma, en el centro de Guadalajara. Esta frase deja claro que el medio busca influir y guiar moralmente a sus lectores, poniéndose en una jerarquía mayor a la de estos.

que van construyendo un discurso complejo alrededor de la Primera Guerra Mundial. Según Bajtín:

los géneros intercalados, los lenguajes de los personajes, no son sino unidades compositivas fundamentales, por medio de las cuales penetra el plurilingüismo en la novela; cada una de esas unidades admite una diversidad de voces sociales y una diversidad de relaciones, así como de correlaciones entre ellas (siempre dialogizadas, en una u otra medida) (Bajtín, 1989, p. 81).

Estas vías por medio de las cuales la novela alimenta su heterogeneidad también pueden encontrarse en la prensa. De hecho, muchas veces es en la prensa de donde se nutre la heteroglosia del relato.⁴ Además, los diarios conforman un género heteroglósico, al reunir diversos géneros tanto periodísticos como literarios: la entrevista, por ejemplo, o bien, documentos oficiales a los que se haya tenido acceso, testimonios de los involucrados, cartas, diarios, etc. que sean «socialmente relevantes» (Torres, 2023, p. 236).

A pesar de que la heteroglosia es usada por Bajtín para analizar las novelas de Dostoievski y Rabelais, considero que en el caso del estudio de la prensa puede ayudarnos a concebir todos los discursos que se dan cita en las páginas de un diario a manera de un relato que da cuenta de una época y una cultura en particular como, en este caso, la forma en

4 Hay innumerables ejemplos de la influencia de la prensa en la literatura. Podemos recordar el pasaje de la novela *El extranjero* de Albert Camus cuando Meursault está en prisión y lee una nota en un viejo periódico acerca de un hombre que regresa a su pueblo y es asesinado por su madre y hermana, antes de que ellas se den cuenta de quién es su víctima. Esta historia es retomada después por el autor en su obra dramática *El malentendido*. L.P. Grossman, por su parte, advierte sobre la gran importancia que el autor de *Crimen y castigo* daba a la prensa: «Dostoievski gustaba de sumergirse en las informaciones periodísticas, reprobaba a los escritores actuales por su indiferencia con respecto a 'los hechos más reales y más inexplicables', y con la intuición de un auténtico periodista sabía reconstruir el aspecto total del instante histórico corriente a partir de los detalles fraccionados del día de ayer» (Bajtín, 2012, p. 99).

la que era percibida la Primera Guerra Mundial en Guadalajara y cómo este conflicto bélico configuraba de alguna manera la circulación de ciertos bienes culturales, como la literatura. En este extenso relato intervienen cartones políticos, avisos oficiales, publicidad, columnas de opinión, poemas, recetas de cocina, sección de humor, moda, etc. Y es el choque constante entre estos géneros lo que desencadena también que el discurso se salga de la norma y que

los diálogos paródicos, las escenas de la vida diaria, el humor bucólico, etc. se nos presenta como si fuera un fragmento de una especie de todo unificado. Imagino este conjunto como una inmensa novela, multigenérico, multiestilístico, despiadadamente crítico, soberbiamente burlesco, que refleje en toda su plenitud la heteroglosia y las múltiples voces de una cultura, un pueblo o una época determinados (Bakhtin, 1981, p. 35).

Si para Bajtín la heteroglosia «sólo puede darse en la modernidad» (Hirschkop, 2021), esta debe observarse también en la prensa, en este caso, en un diario como *El Informador*, que fue el primer gran periódico industrializado en Jalisco.

«Las publicaciones periódicas ayudan a construir la modernidad y capturan la atmósfera cultura de una era. Sobre todo, se enfocan a la recepción del trabajo literario, el intercambio cultural internacional, los flujos culturales y los canales de transferencia literaria» (Fólica *et al.*, 2020, p. 3). Es por esta razón que es necesario estudiar la literatura que circuló, sobre todo en gran parte del siglo *xx*, en este tipo de impresos desde los estudios de traducción.

En este mismo sentido, los periódicos junto con las revistas y otro tipo de publicaciones periódicas conforman «vehículos por excelencia de la traducción de la cultura más allá de las fronteras nacionales y lingüísticas» (Ehrlicher, 2020, p. 273). En este paso de un sistema lin-

güístico y cultural a otro, no solamente se trasvasan textos sino todos los discursos y enunciadores que traen consigo. Sin embargo, algunas veces la traducción no es la única forma de introducir textos literarios a un país extranjero, sino que en algunas ocasiones estos son puestos en circulación en su lengua original, lo que apela a una práctica heteroglosica, según veremos a continuación.

Así, *El Informador* llega como un medio que rompe con las antiguas formas de hacer periodismo en la ciudad y se perfila más como un medio de masas, industrializado. En la prensa preindustrial o artesanal pululaban «publicaciones literarias, de opinión y con intereses políticos y religiosos mucho más fuertes que los económicos» (Larrosa-Fuentes, 2014, pp. 71-72). Para Grueskin, *et al.* (2011), esta «nueva sociedad fue la base para la creación de un mercado publicitario que a la postre sería el sustento de los periódicos del siglo *XX*» (Larrosa-Fuentes 2014, p. 72). De esta manera, los periódicos, además de poner en circulación las noticias del momento, difundían nuevas formas y bienes de consumo.

En 1917 México firmó la Constitución que sigue rigiendo al país hasta ahora y la Revolución empezaba a afianzarse. En cuanto a la circulación de diarios durante el periodo revolucionario abundaban las publicaciones «combativas y satíricas», entre 1911 y 1913, mientras que de 1914 a 1917 hubo un «vacío informativo» y proliferación de «publicaciones comprometidas políticamente» (Del Palacio, 1992, p. 161).

A diferencia de la prensa artesanal, donde los dueños eran también los editores, escritores, dibujantes, impresores y distribuidores que ganaban por venta de ejemplares y cuyo alcance informativo no pasaba de lo local (Larrosa-Fuentes, 2014), *El Informador* llega posicionándose como un diario que a pesar de su raíz profundamente tapatía se interesa en el acontecer nacional e internacional, y donde hay una distribución más compleja del trabajo: el fundador Jesús Álvarez del Castillo será únicamente quien esté a la cabeza del ejército de reporteros, columnistas, editores, traductores, fotógrafos, correctores, prensistas, cajistas, etc.

del periódico que empezó a circular el viernes 5 de octubre de 1917 con un tiraje de cuatro mil ejemplares.

El presente artículo busca observar cómo es que aparece la heteroglosia en el uso de otras lenguas además del español en *El Informador*, particularmente en textos en el inglés, francés y alemán. Estas tres lenguas corresponden a tres de las potencias que conformaron uno de los bloques durante la Primera Guerra Mundial: Inglaterra, Estados Unidos y Francia frente a Alemania. Este capítulo se compone de tres partes: en la primera se analizarán anuncios pagados por los consulados de Estados Unidos y Francia en el diario, en el segundo analizaremos la parodización de la cultura alemana en *El Informador* y en el tercer apartado observaremos «Tryptique à la Vierge», una serie de sonetos de la pintora francesa Miriam Rocher y los géneros discursivos creados alrededor de ella.

Breves anuncios oficiales

El Informador—fundado por Jesús Álvarez del Castillo, y que sigue perteneciendo a la familia Álvarez del Castillo hasta la fecha— mostró, desde su primera entrega, un claro interés en el acontecer local, regional y nacional, pero le dio un espacio notable a las noticias internacionales. Esto podemos verlo desde el primer número del diario, cuya primera plana es ocupada casi toda por el texto titulado «Guadalajara moderna», acompañada de la imagen de varias fincas de la colonia Moderna, de las que se destacan influencias arquitectónicas equiparables a fincas en capitales de Estados Unidos o Europa. Ya en esta entrada hay voces extranjeras que exigen al lector una interpretación, como *outrance*, por ejemplo, que se puede traducir como «ultranza», definida por el *Diccionario del español de México* como «Sin reservas ni concesiones, con terquedad o fanatismo» (El Colegio de México, 2025). Así, en un texto que cita además a autores consagrados en otras lenguas como el caso

del francés Victor Hugo, el diario nos muestra un abierto interés en lo extranjero, en lo diferente, en el otro.

Dentro de las secciones comprendidas en estos primeros años del diario, se encuentra muy frecuentemente, si no es que a diario, la sección El Servicio Extranjero, en donde se daba la información dura o, digamos, que tenía que ver con los acontecimientos noticiosos, sobre todo, alrededor de la guerra librada entonces en Europa.

Para *El Informador*, esto tuvo gran relevancia, ya que además de las notas informativas y textos más editorializantes⁵ sobre la guerra, encontramos en el diario una gran cantidad de publicidad de productos franceses y estadounidenses, lo que conforma otro rasgo de la prensa industrializada en plena explosión demográfica de la entidad: «Esta nueva sociedad fue la base para la creación de un mercado publicitario que a la postre sería el sustento de los periódicos del siglo xx» (Grueskin, et al. L. 2011 en Larrosa-Fuentes, 2014, pp. 73). De esta manera, los periódicos ponían en circulación las noticias del momento, al tiempo que difundían nuevas formas y bienes de consumo.

Este tipo de publicidad y apoyo explícito por parte del fundador del diario tenía por Francia y Estados Unidos se daba desde su formación, ya que son países donde Jesús Álvarez del Castillo estudió. Esta simpatía le ganó no pocos suscriptores y anunciantes de estos países durante la guerra, lo que le trajo a Jesús Álvarez del Castillo un beneficio económico (Fregoso y Sánchez, 1993).

En el periódico incluso circulaban eventos para recaudar fondos, por ejemplo, la «Tómbola de los aliados» (figura 1).

⁵ Cuando un periódico busca editorializar, es decir, que involucra más géneros de opinión o de otro tipo que no sean de lo que en la jerga periodística se conoce como nota dura o nota informativa, se trata de un medio «más involucrado ideológicamente con su entorno» (Jurado Martín, 2010, p. 63).

TOMBOLA DE LOS ALIADOS
"12 de Febrero"

A beneficio de La Cruz Roja de los Aliados, patrocinada
por los Consules de Estados Unidos, Francia, Gran
Bretaña e Italia.

PRIMER PREMIO

Un Automóvil «FORD» con cinco asientos, completamente
nuevo, y muchos otros premios cuya lista se publi-
cará próximamente

PRECIO, DEL BOLETO \$ 1.00

(De venta en todas las casas de comercio
de los Aliados.

Figura 1. Anuncio para invitar a los lectores a participar en la «Tómbola de los aliados», organizada por el periódico en beneficio de la Cruz Roja (*El Informador*, 23/01/1918, p. 1).

El Informador buscaba lograr una representación cultural tan literal que incluso anunció que las trabajadoras que asistirían al evento estarían vestidas con atuendos tradicionales de los países a los que apoyaba Álvarez del Castillo: «Siguen haciéndose grandes preparativos para la Kermesse de los Aliados. Las señoritas que venderán en los 'puestos' irán vestidas con trajes de aldeanas suizas, italianas, inglesas, alsacianas, etc. Otras llevarán uniforme de la Cruz Roja y otras vestirán el traje español» (*El Informador*, 23/01/1918, p. 1).

Otra forma de apoyo en cuanto a publicidad fue la promoción de juguetes distribuidos por tiendas departamentales como La Ciudad de México, en una campaña titulada «El Jugete de Francia» que decía:

«Es del mejor gusto, de precio barato. Encanta a los niños. Estos juguetes han sido fabricados por soldados heridos y mutilados de la guerra, especialmente para La Ciudad de México» (*El Informador*, 31/12, 1917, p. 4). Entre 1917 y 1918 encontraremos varios textos dirigidos a madres y padres, como en este caso, que buscan que compren juguetes «de buen gusto», al tratarse de productos franceses, y otros tantos dirigidos a que los padres cultiven a los niños en literatura extranjera.

Otro tipo de anuncios componen también la heteroglosia. Se trata de anuncios del Consulado de Francia o del Consulado de Estados Unidos en Guadalajara, en francés e inglés, respectivamente, que aparecen en primera plana (cabe recordar que los anuncios en primera plana solían ser más caros que si se publicaban en las páginas interiores del diario).



Figura 2. Anuncio en francés por parte del cónsul francés en Guadalajara, Gaston Soupey (Soupey, *El Informador*, 31/12/1917, p. 1).

[Consulado de Francia. Con motivo de Año Nuevo, el cónsul de Francia en Guadalajara recibirá a la Comunidad Francesa, el martes 1 de enero de 1918, de las 11:00 al mediodía.
Consulado de Francia
Hidalgo 1330
El cónsul de Francia
Gaston Soupey.]

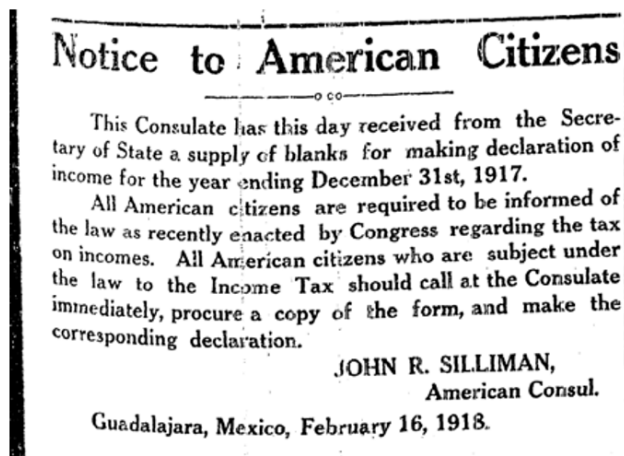


Figura 3. Anuncio en inglés por parte del cónsul estadounidense en Guadalajara, John R. Silliman (Silliman, *El Informador*, 18/02/1918, p. 1).

[Aviso a los ciudadanos estadounidenses. Este Consulado recibió hoy por parte de la Secretaría de Estado un suministro de formularios para realizar la declaración ingresos para el año 1917 que termina el 31 de diciembre. Todos los ciudadanos estadounidenses están obligados a conocer la ley recientemente decretada por el Congreso sobre el impuesto al ingreso. Todos los ciudadanos estadounidenses sujetos a la ley del Impuesto al Ingreso deben llamar al Consulado de forma inmediata, para que les sea procurada una copia de la forma, para que realicen su declaración correspondiente.

John R. Silliman,
Cónsul estadounidense.
Guadalajara, México, 16 de febrero de 1918.]

Estas comunicaciones oficiales constituyen un ejemplo de lo que Bajtín llama «la palabra autoritaria» que puede ser «(religiosa, política, moral...)», la cual «carece de intrínseca convicción»; esta palabra «determina su aislamiento» (Bajtín, 2011, p. 81). Aunque entonces en Guadalajara hubiera quienes fueran capaces de aprender y hablar lenguas como el francés y el inglés no se trataba de la mayoría, por lo que podemos con-

cluir que estos textos oficiales van dirigidos a ciudadanos franceses⁶ o estadounidenses, he ahí un primer principio de aislamiento. En ambos textos podemos ver además ciertos mecanismos de exclusión: en la figura 2, el texto se dirige a la comunidad francesa, mientras que el anuncio de la figura 3 va dirigido a los ciudadanos estadounidenses para exigir el envío de un documento oficial (texto que para Bajtín también será monológico y no dialógico, al no dejar abierta la posibilidad de una interpretación diferente). Si bien la de Soupey es una invitación amistosa, mientras que la de Silliman es una exigencia, ambos textos quieren convencer a sus lectores de algo, igual que la publicidad, por lo que este tipo de enunciados forman parte del género discursivo secundario y que abonan a la heterogeneidad de discursos en *El Informador*.

Dado que la heteroglosia «nos permite entonces reconocer la ‘coexistencia de múltiples lenguajes y discursos que rev(b)elan y producen a su vez posiciones sociales, que coexisten en relación conflictiva con los lenguajes y discursos hegemónicos’» (Zavala en Cardozo, 2006, p. 211), estos anuncios nos muestran el uso del registro oficial o formal del lenguaje ejercido por una figura de poder investida en los cónsules y en ellos podemos notar mecanismos de exclusión o aislamiento. Esto abona a una tensión en la multiplicidad de los textos pero, por fortuna, estas lenguas —en particular el francés— aparecerán enunciadas por otros hablantes, con otros registros y propósitos que veremos los siguientes apartados.

La parodización del poder alemán

No todas las manifestaciones de otras lenguas en *El Informador* de esos años son tan extensas. En algunos casos tienen presencia más discreta, pero fines más maliciosos y, por lo general, aparecen dentro de textos

⁶ Se estima que para 1910 había 256 franceses en el estado de Jalisco, la gran mayoría de ellos, en Guadalajara (Valerio Ulloa, 2010, p. 16). Sin embargo, para 1920 hay en *El Informador* múltiples anuncios donde se ofrecen clases de inglés y francés o bien se solicitan, sobre todo, maestras que enseñen estas lenguas.

en español. Un ejemplo claro de esto es la serie de textos que realizó la traductora y escritora Pedro Sánchez, seudónimo adoptado por Micaela Contreras Medellín, debido a que «Mi sexo y el medio en el que vivo eran un obstáculo: nadie leería artículos firmados por una mujer, ni mucho menos acerca de un asunto como ése [el intervencionismo alemán al que ella hace referencia en párrafos anteriores]» (Contreras, *El Informador*, 5/10/1918, p. 6).

Pedro Sánchez escribió una serie de columnas de opinión donde criticaba a Alemania, poder que la autora representaba metonímicamente con *Kultur* (que, como la transparencia nos permite saber, es la palabra alemana para *cultura*). El único texto que no firma, pero que podemos inferir que es suyo por el uso de la palabra *Kultur* en forma sarcástica es el texto «De la *Kultur* alemana y de su propagación» (*El Informador*, 27/12/1917, p. 2). El texto tiene como epígrafe unos versos en francés: «Le latin dans les mots brave l'honnêteté; mais le lecteur français veut être respecté. Du moindre sens impur la liberté l'outrage. Si la pudeur des mots n'en adoucit l'image». ⁷ Este epígrafe publicado en su lengua original pertenece a *L'Art poétique* del autor francés Nicolas Boileau (1636-1711). En el cuerpo del texto, se citan versos del poeta español del siglo XIX Francisco Martínez de la Rosa que hacen también referencia «al lenguaje que debe usarse en el verso» (el francés), pero el tema del texto no es la poesía francesa, sino que se trata de una crítica al expansionismo y ultraje de las tropas alemanas en Evian, en los Alpes franceses, por medio del discurso referido, es decir, a través del testimonio de alguien más.

El texto recoge el testimonio de la señorita Ash, una enfermera estadounidense originaria de San Francisco destacada en Evian, quien narra las condiciones de abuso por parte de las tropas alemanas que están ocupando el territorio. Posteriormente la autora del texto hace notar que casi dos mil mujeres bajo el cuidado de la Cruz Roja, de en-

⁷ [El latín en sus palabras desafía la honestidad; pero el lector francés quiere ser respetado. El más mínimo sentido impuro ofende la libertad si la modestia de las palabras no suaviza la imagen].

tre las cuales «más de la mitad no llegan a los 15 años» (*El Informador*, 27/12/1917, p. 2) serán violadas por soldados alemanes. El texto termina de la siguiente manera:

¿Y esos cultivos vivientes de la espiroqueta pálida, esos priapos averiados se declaran por la voluntad del Káiser, el pueblo escogido de un Dios y los propagandistas de la Kultur sobre la tierra? Si el Quecksilber es el más poderoso enemigo de esa decantada Kultur, convenimos (*El Informador*, 27/12/1917, p. 2).

Aquí encontramos varios momentos en que la autora se burla de la figura del soldado alemán. Los reduce a la bacteria que produce la sífilis y a penes «averiados». Si tomamos en cuenta que «un caso representativo de la heteroglosia se encuentra en el uso irónico de las formas de habla, en particular en la parodia» (Ivanov, 2000, p. 100), en este breve ejemplo encontramos heteroglosia. Primero, la autora se burla de figuras de autoridad que además son masculinas: los soldados, el pene y el káiser. Además, para contravenir estas imposturas de poder se sirve de la lengua francesa, de la poesía y del uso de la terminología médica o especializada («espiroqueta pálida», «priapos» y «Quecksilber», que es el mercurio en alemán, elemento antiguamente utilizado como tratamiento contra la sífilis).

Esta parodización de los alemanes aparece también en la sección «La caricatura en el extranjero» (figura 4), en donde se puede ver el káiser Guillermo II de Alemania sobre el cuerpo de una mujer en una alegoría de Alemania, y cuyo pie de imagen dice «Su única conquista». El autor del cartón es Robert Carter (1874 - 1918) y fue publicado originalmente en el *Philadelphia Press*, según se puede ver en la firma de la imagen.

La caricatura en el extranjero.



Su única conquista.....

Figura 4. Primera aparición de la sección «La caricatura en el extranjero»
(Carter, *El Informador*, 9/10/1917, p. 2).

El cartón político nos presenta también un fenómeno heteroglósico en dos niveles: primero, al combinar sistemas de signos: el visual y el verbal y, segundo, en la caricaturización de un poder fáctico. «Dado que los ritos que implican la inversión de los símbolos parecen ser universales [...], la heteroglosia semiótica que utiliza imágenes grotescas de carnaval puede ser una de las características más importantes de casi todas las sociedades conocidas» (Ivanov, 2000, p. 101). De esta forma, la manera en que el caricaturista estadounidense Robert Carter presenta la figura del Kaiser, ataviada con ricas ropas, con los ojos desorbitados y una sonrisa que parece demencial, con un cigarro en una mano y blandiendo la espada contra la alegoría de su propio pueblo indefenso con la otra, hace esta inversión del símbolo de poder que buscaba representar Guillermo II.

Miriam Rocher y su «Tryptique à la Vierge»

Desde sus primeros días de circulación de *El Informador*, el suplemento *Página Literaria* empezó a publicar literatura en español: mucha poesía modernista, cuentos, ensayos y poemas traducidos, sobre todo del francés y, en menor medida, del inglés. Después y fuera de esta sección se publicarán, como era la norma en la época, novelas de folletín de autores como Arthur Conan Doyle e Ignacio Manuel Altamirano.

En las entregas de la *Página Literaria* aparecen poemas de Luis G. Urbina, Manuel Gutiérrez Nájera y el mismo Enrique González Martínez traduce un poema religioso del poeta francés Francis Jammes titulado «El asno del Domingo de Ramos». Por lo que puede verse, gran parte de la literatura religiosa es traducida; como el caso de «El titiritero de la Virgen», de Anatole France, cuento que aparece en la primera edición de la *Página Literaria*, el 9 de octubre de 1917.

El patrón claro ante el hecho de que la mayoría de los textos más explícitamente religiosos son traducciones y, en todos los casos, se trata de textos literarios, abona a los rumores alrededor de que Jesús Álvarez del Castillo era masón y que por dicha razón el diario mantuvo, sobre todo en las primeras décadas de vida, una postura anticlerical a pesar de su conservadurismo (Sánchez, 1989).

Sobre la autora que nos ocupa en este apartado, la pintora y escritora francesa Miram Rocher (Niort, Francia, 1875-1971), hay escasa información biográfica, y la poca que hay proviene sobre todo de casas de subastas donde actualmente circula su trabajo pictórico. Viajera, pasó temporadas entre Francia y Marruecos para cruzar el Atlántico. De su paso por Latinoamérica destacan un cuadro titulado *Le Canal de Magellan, Terre de Feu* [El Canal de Magallanes, Tierra de Fuego] de entre 1911 y 1912; *Jardin devant la maison à Cuba* [Jardín frente a la casa en Cuba] de 1917; *Popocatépetl*, fechado en 1918, y el óleo sobre tela *Vue de la montagne El Popocatépetl au Mexique au sommet enneigé* [Vista de la montaña el Po-

pocatépetl en México con la cumbre nevada]. Fue alumna de los pintores Alphonse Combe-Velluet y Puvis de Chavannes y de su estilo se dijo que

Sus paisajes están teñidos de lirismo, mientras que sus retratos son más psicológicos. Estilísticamente cercano al impresionismo, su estilo se acercará gradualmente al sintetismo. [...] Viajera incansable, hizo estancias en el norte de África, pero también en Argentina y México. Las pinturas de paisajes realizadas in situ a veces están bañadas de luz, lo que da a las obras una impresión de infinita calma» (S/A, 2023, p. 102).

Al parecer su viaje a México dejó una profunda huella en su trabajo. Esto puede verse tanto en varios de sus cuadros (su reproducción del Popocatépetl tiene ciertas reminiscencias de obras como la de José María Velasco), pero también el Lago de Chapala (M., *L'Écho d'Alger: journal républicain du matin*, 16/03/1933, p. 4).

Es en este contexto es que llega Miriam Rocher a Guadalajara, una noticia que incluso llevaron medios en la Ciudad de México, como la revista *Letras y Arte* y otras publicaciones periódicas de la capital. En Guadalajara, a la pintora se le presenta como «una de las artistas más completas», «dama exquisita» y «modelo de la mujer francesa» (S/A, «La Señora Miriam Rocher», 12/02/1918, p. 4).

«Typtique à la Vierge» (Rocher, *El Informador*, 27/02/1918, p. 3) es una serie de tres sonetos en francés dedicados a la Virgen. Los sonetos, con un contenido religioso tan exaltado que incluso pudieran tomarse por plegarias, no fueron traducidos al español y son precedidos por la siguiente nota:

La Señora Miriam Rocher se ha servido de enviarnos una de sus composiciones, que fue premiada en los Juegos Florales que se celebraron en Tolosa el año de 1905. *Como la traslación de la mencionada composición*

al español la haría perder su mérito la publicamos en el idioma en que fue escrita [el énfasis es mío].

En Guadalajara abundan las personas para quienes es familiar el idioma de Hugo y de Ronsard y creemos hacerles un delicado obsequio, publicando originales los sonetos de Miriam Rocher (S/A, 27/02/1918, p. 3).

La intraducibilidad aludida en las cursivas del fragmento anterior ha sido un estigma con el que la poesía ha cargado a través de su historia. Para Roman Jakobson, la poesía es intraducible por definición (2000, p. 118). Por su parte, Bajtín considera a la lírica como un género más bien monológico, es decir: «el discurso poético en sentido restringido exige la unificación de todas las palabras, su reducción a un denominador común» (Bajtín, 2012, p. 365), sin embargo, el mismo autor hace la aclaración de que este punto de vista se refiere sobre todo a la poesía escrita en el siglo XIX, ya que la poesía del siglo XX prometía un carácter más «prosaico» y, por lo tanto, podría contener más riqueza discursiva, en tanto más diversidad de voces.

Para Bajtín el género lírico acaba con la heteroglosia al apelar a un sistema de signos cerrado, solamente accesible al poeta, ya que «el ritmo de los géneros poéticos no favorece en nada la estratificación fundamental del lenguaje» y, por el contrario «destruye en germen los mundos y figuras socio-verbales que se encuentran potencialmente en la palabra» (Bajtín, 1989, pp. 114-115).⁸ Así, al problema de la intraducibilidad de la poesía, se suma en este caso el del contenido religioso, de nuevo, palabra autoritaria, de los sonetos de Rocher.

⁸ Con esto se refiere sobre todo a la imposición formal del género que, en general, ha caracterizado a la poesía en cuestiones de métrica y rima. Sin embargo, hay numerosos intentos de aplicar la teoría bajtiniana al análisis de poemas, tal es el caso del artículo «Lo que Bajtín tampoco dijo. Heteroglosia y polifonía en las *estorias* de Alfonso X» de Mario Cossío Olavide; «Heteroglosia y dialogismo en la poesía de Shuntarô Tanikawa» de David Taranco o los libros *Poetry and Dialogism. Hearing Over*, compilado por Mara Scanlon y *Poetry and Its Others. News, Prayer, Song, and the Dialogue of Genres* de Jahan Ramazani.

Sobre los sonetos, el primero se titula «i. Prière de l'Artiste» [Oración de la artista]; el segundo, «ii. Prière de la Mère» [Oración de la madre]; y el tercero, «iii. Prière de la Femme» [Oración de la mujer]. En estos tres poemas encontramos descripciones donde hay un cambio de discurso según la representación que hace, de tres facetas distintas de sí misma, la voz poética.

En el primero, vemos coloridas descripciones, que traen a cuento las características ya antes mencionadas de la obra pictórica de Rocher. Sin embargo, «les profanes couleurs en leur metamorphoses [profanos colores en sus metamorfosis] buscan ser desterrados por la artista en busca «De Toi, — plus que le Cygne et l'Aube— Inmaculée!» [De Ti —más que el cisne y el alba— Inmaculada]. En la segunda estrofa, la Virgen es presentada como «Marie» [María] y «mère de mon Dieu» [madre de mi Dios].

En el segundo soneto, la figura de la madre de alguna forma se aleja de la Virgen y se aloja en la voz poética. En este caso la Virgen se presenta con «front pali du maternel Amour» [frente pálida de maternal amor] y se presenta como una madre en duelo: «Faisant notre salut avec Ton deuil si lourd» [Hacemos nuestras oraciones con tu duelo tan pesado], ese duelo por el hijo que «emplit ses cieux d'une angoisse orpheline» [llenó sus cielos de una angustia huérfana]. Aquí, la figura de la Virgen se aleja de la luz, de lo inmaculado, para adentrarse en un entorno más triste.

Finalmente, en el tercer soneto encontramos un contraste más fuerte en comparación a los dos anteriores, ya que en el primer cuarteto se muestra a la Virgen como nacida en la primavera, vuelven los días y la luz, el alba y la claridad. Sin embargo, el segundo terceto dice:

Et j'ose à peine, o mère indulgente aux pêcheurs,
Glisser dans le parfum ingénu de ces fleurs
Mon cœur, mon triste cœur, rose sombre et barbare !
[Y apenas puedo, madre indulgente con quienes pecaran

mojar en el perfume ingenuo de estas flores
Mi corazón, mi triste corazón, ¡rosa sombría y bárbara!
(Rocher, *El Informador*, 27/02/1918, p. 3).

El hecho de que el corazón sea descrito como «rosa sombría y bárbara» y que en este final se aluda a la tristeza, puede considerarse de alguna forma como una alteración simbólica, algo que podría volver un poco grotesco el registro devocional y, por lo tanto, estratificar la lengua de la voz lírica, ya que no se espera que un texto religioso termine sin esperanza, como sucede en este caso.

Aunque los sonetos se presenten como materia blindada ora por no atender contra su pureza estilística, ora por su dimensión religiosa, *El Informador* se encargó de crear un relato alrededor de la autora.

Algo que podemos saber del paso de Rocher por Guadalajara es que se involucró con las fiestas para reunir fondos para la Cruz Roja y que también organizó un concierto en el Teatro Degollado para ayudar a los niños del Hospicio Cabañas (Inés, 8/03/1918, p. 2). Según el texto del colaborador habitual de *El Informador* en la *Página Literaria* J. Inés, en su texto «La mascota de Miriam Rocher», sabemos que la pintora se hospedó en el Hotel Fénix, al que el autor llama «pichonera humana». Fue ahí donde J. Inés Brozete entrevistó a la pintora y, curiosamente, no corresponde del todo a la glorificación que previamente se ha hecho de ella en el periódico, sino que, usando un poco cierta caricaturización, desmitifica la figura inmaculada de la pintora que días previos había exaltado el periódico.

Rocher le pide a su invitado que platiquen mientras ella sigue pintando: «Soy una impaciente, y como puedo charlar y trabajar a la vez, le ruego que me permita continuar copiando esos colores de ese gladiador incandescente que se nos está yendo para no volver mañana» (Rocher en Inés, 8/03/1918, p. 2). Lo inesperado viene cuando el entrevistador admite no tener ningún buen tema de conversación con la pintora, por lo que

«obligó» a la artista a guardar su material y «mostrándome un muñeco horrible que tiene cara de satisfacción, me dijo: ‘este es mi mascota: es mi compañero de viaje a través de los Andes; es mi consentido» (Rocher en Inés, 8/03/1918, p. 2).

Es en esta entrevista, como se mencionó antes, el género dialógico por naturaleza, donde aparece la heteroglosia. Un segundo frente heteroglógico se halla en el hecho de la desmitificación de Miriam Rocher como mujer perfecta, al mostrarle al entrevistador un «muñeco horrible», que perversamente este interpreta como con «cara de satisfacción», un sello carnavalesco y paródico de lo que pudiera ser la típica mascota de una dama, o un acompañante adecuado.

Conclusiones

Desde su fundación en 1917 y hasta el final de la Primera Guerra Mundial en 1918, *El Informador* manifestó su claro apoyo a Francia y Estados Unidos a través de diversos géneros discursivos que van desde anuncios publicitarios y campañas de recaudación de fondos —como lo fue la «Tómbola de los aliados», hasta la promoción de textos publicados en su lengua original (siempre que esta fuera francés o inglés).

Esto pudo observarse en la publicación de comunicaciones oficiales de los consulados de Francia y Estados Unidos en la portada del periódico que, si bien constituyen lo que Bajtín define como palabra autoritaria, contraponen otros géneros que muestran mayor estratificación del lenguaje, como la columna de opinión «De la *Kultur* alemana y de su propagación», donde la palabra en alemán *Kultur* se usa para dar pie a la parodización de los poderes fácticos de la guerra: los soldados alemanes, el káiser y sus estrategias de terror como las violaciones a jóvenes estadounidenses y francesas en territorio francés. Además, en este sentido, tanto la imposición de las voces germanas *Kultur* y *Quecksilber* (la enfermedad y la cura), como el uso de la lengua especializada («cultivos», «espiroqueta» y «priapos») funcionan como estratificación en la lengua.

El ejercicio heteroglósico de la parodia puede encontrarse también en el cartón de Robert Carter que fue la primera entrega de la sección «La caricatura en el extranjero», cuyo fenómeno heteroglósico se halla en la combinación de códigos (visual y verbal) en la inversión de símbolos, al burlarse de Guillermo II de Alemania.

La entrevista, un género periodístico dialógico y, por lo tanto, heteroglósico por excelencia, reviste la ininteligibilidad a la que puedan enfrentarse los lectores ante los tres sonetos de la francesa Miriam Rocher, publicados en su lengua original, primero por la idea de la intraducibilidad de la poesía y luego por su contenido religioso, lo que también muestra las tendencias anticlericales de *El Informador*.

Estos tres ejemplos me llevan a vislumbrar la necesidad de revisar los periódicos como espacios de circulación literaria y cultural, así como de tensión política y social, ya que funcionan como un espacio de negociación simbólica y lingüística en el que se articulan, como en el caso de *El Informador*, las resonancias de un conflicto global en clave local.

Espero que este capítulo sea una aportación metodológica en tanto que muestra que las herramientas proporcionadas por Bajtín, las cuales fueron pensadas sobre todo para textos literarios, en particular para la novela, pueden servirnos también para analizar un diario. En este caso, pudimos observar cómo *El Informador* ha ido construyendo durante más de un siglo una épica propia: con sus propias fallas, derrotas y contradicciones, así como sus hazañas, victorias y una multiplicidad de relatos que de alguna forma nos dejan entrever cómo se ha entretejido la sociedad jalisciense en relación con temas que en primera instancia parecerían lejanos pero que la han delineado de una u otra manera.

Referencias bibliográficas

- ARÁN, P. O. (2006). P. O. Arán (dir.), *Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Ferreyra.
- BAJTÍN, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski* (T. Bubnova, trad.). Fondo de Cultura Económica.
- BAJTÍN, M. (1989). *Teoría y estética de la novela: Trabajos de investigación* (H. S. Kriükova y V. Cazcarra, trads.). Taurus.
- BAJTÍN, M. (2011). *Las fronteras del discurso: El problema de los géneros* (L. Borovsky, trad.). Las Cuarenta.
- BAJTÍN, M. (2012). *Problemas de la poética de Dostoievski* (T. Bubnova, trad.). Fondo de Cultura Económica.
- BAKHTIN, M. (1981). *The dialogic imagination* [La imaginación dialógica]. (C. Emerson y M. Holquist, Trans.). University of Texas Press.
- CARDOZO, C. (2006). Signo. En P. O. Arán (dir.), *Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Ferreyra.
- CARTER, R. (octubre de 9 de 1917). La caricatura en el extranjero: Su única conquista. *El Informador*, p. 2.
- CONTRERAS MEDELLÍN, M. (octubre de 5 de 1918). Al cabo de un año. *El Informador*, p. 6.
- DEL PALACIO, C. (1992). Panorama general de la prensa en Guadalajara. *Comunicación y Sociedad*(14-15), 159-176. http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/comsoc/pdf/14-15_1992/159-176.pdf
- DICCIONARIO DEL ESPAÑOL DE MÉXICO (2025). Ultranza. El Colegio de México. <https://dem.colmex.mx/Ver/ultranza>
- EHRLICHER, H. (2020). Chapter 11. The magazine as a medium of cultural translation: First steps towards transnational research [Capítulo 11. La revista como medio de traducción cultural: Primeros pasos hacia una investigación transnacional]. En L. Fóllica, D. Roig-Sanz y S. Caristia (eds.), *Literary translation in periodicals: Methodological challenges for a transnational approach* [Traducción literaria en publicaciones periódicas: Retos metodológicos para un abordaje transnacional], pp. 273-295, John Benjamins.

- EL INFORMADOR (27 de diciembre de 1917). De la *Kultur* alemana y de su propagación. 2.
- EL INFORMADOR (31 de diciembre de 1917). El juguete de Francia. 4.
- EL INFORMADOR (23 de enero de 1918). Tómbola de los aliados. 1.
- EL INFORMADOR (12 de febrero de 1918). La señora Miriam Rocher en Guadalajara. 3
- EL INFORMADOR (27 de febrero de 1918). Nota a «Tryptique à la Vierge». 3.
- FREGOSO PERALTA, G., Y SÁNCHEZ RUIZ, E. E. (1993). *Prensa y poder en Guadalajara*. Universidad de Guadalajara.
- GRUESKIN, B., SEAVE, A., Y GRAVES, L. (2011). *The story so far: What we know about the business of digital journalism*. [La historia hasta ahora: Lo que sabemos sobre el negocio del periodismo digital] Columbia University Press. En J. S. Larrosa-Fuentes (2014), *Transformaciones en la economía política de las empresas periodísticas: Periódicos artesanales, industriales y postindustriales. Retos y oportunidades del periodismo digital*, pp. 71-86, ITESO. <https://rei.iteso.mx/server/api/core/bitstreams/6cac82aa-d50c-4491-983e-443a835f6184/content>
- HIRSCHKOP, K. (2021). Heteroglossia. [Heteroglosia]. *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. <https://oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-1068>
- INÉS BROZETE, J. (8 de marzo de 1918). La mascota de Miriam Rocher. *El Informador*. 2.
- IVAVNOV, V. (2000). Heteroglossia. [Heteroglosia]. *Journal of Linguistic Anthropology*, 9(1-2), 100-102.
- JAKOBSON, R. (2000). Chapter 8. On linguistic aspects of translation [Capítulo 8. Sobre los aspectos lingüísticos de la traducción]. En L. Venuti y M. Baker (eds.), *The translation studies reader*, pp. 113-118, Routledge.

- JURADO MARTÍN, M. (2010). Géneros periodísticos y estilo temático de los periódicos mexicanos: Reforma, El Universal y La Jornada. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 16(32), 63-105. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31615577004>
- LARROSA-FUENTES, J. S. (2014). Transformaciones en la economía política de las empresas periodísticas: Periódicos artesanales, industriales y postindustriales. En *Retos y oportunidades del periodismo digital*, pp. 71-86, ITESO. <https://rei.iteso.mx/server/api/core/bitstreams/6cac82aa-d50c-4491-983e-443a835f6184/content>
- M. (16 de marzo de 1933). Exposition Miriam Rocher [Exposición Miriam Rocher]. *L'Écho d'Alger: Journal républicain du matin*. 4. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7584370r#>
- ROCHER, M. (27 de febrero de 1918). Typtique à la Vierge [Tríptico a la Virgen]. *El Informador*. 3.
- S/A. (2023). *Subasta de antigüedades: Incluye la colección de los príncipes Branciforte y la propiedad de una dama*. Morton Subastas. https://issuu.com/mortonsubastas/docs/1105_antigu_edades_feb_web
- SÁNCHEZ GÓMEZ, R. (2012). De los primeros tipos móviles a los últimos linotipos, en *Guadalajara. Pensar en diseño gráfico* (R. Sánchez Gómez y L. López Martínez, coords.) Editorial Universitaria, Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Arquitectura Arte y Diseño. <https://editorial.udg.mx/gpd-pensar-en-diseño-gráfico.html>
- SÁNCHEZ RUIZ, E. (1989). Apuntes para una historia de la prensa en Guadalajara. *Comunicación y Sociedad*, (4), 10-38. http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/comsoc/pdf/4-5_1989/10-38.pdf
- SILLIMAN, J. R. (1918, febrero 18). Notice to American citizens [Llamado a los ciudadanos norteamericanos]. *El Informador*. 1.
- SOUPEY, G. (1917, diciembre 31). Consulat de France [Consulado de Francia]. *El Informador*. 1.

- TORRES MOJICA, T. (2023). «La casa del Estero» de Fernanda Melchor: Una aproximación a los entrecruces de la ficción de horror y los hechos en una crónica. *Catedral Tomada: Revista de crítica literaria latinoamericana / Journal of Latin American Literary Criticism*, 11(21), 234-257.
- VALERIO ULLOA, S. (2010). *Las Fábricas de Francia: Historia de un almacén comercial en Guadalajara*. Editorial Universitaria / Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño / Centro Universitario de la Costa / Universidad de Guadalajara.
- VICE, S. (1997). *Introducing Bakhtin* [Presentando a Bajtín]. Manchester University Press.

Entre objetos y cuerpos: persistencias vanguardistas desde Marcel Duchamp y sus ecos en la danza de Merce Cunningham

Laura Paloma Monzón Rojas

Universidad de Guadalajara

laura.monzon8276@alumnos.udg.mx

<https://orcid.org/0009-0005-3652-1830>

Introducción

El objetivo de este capítulo es reflexionar sobre la implicación del concepto de vanguardia en dos figuras de ruptura en el arte y cada uno desde su disciplina. El primero es Marcel Duchamp, personaje central de esta reflexión, quien significó, desde el ámbito de las artes visuales, el nacimiento del arte conceptual, tema que abarca gran parte de este capítulo, al ser el fundador de la creación conceptual en la historia del arte. El otro es Merce Cunningham, en el ámbito de la danza, quien replantea los problemas tradicionales en la danza moderna, como fue el giro corporal en lugar de la dramaturgia dancística al momento de la composición, la concepción del espacio como un factor compositivo en sí mismo en la coreografía, el movimiento técnico que rompió con las formas de la danza moderna y la composición en general, llevando a la danza de forma deliberada hacia la transdisciplina con las artes visuales.

Ambos artistas, comparten una tensión frente a la tradición de las disciplinas a las que pertenecieron. La intención de reflexionar aquí sobre ambos legados es la de reconocer que más que una relación directa entre ellos, existen ciertos conceptos vanguardistas, en dos disciplinas aparentemente disímiles, como pueden ser el azar, la indeterminación, la despersonalización en el gesto, la autonomía del objeto y la fragmentación del tiempo, que atraviesan sus prácticas desde sus marcos referenciales.

Este capítulo plantea a Marcel Duchamp como figura nodal en la transformación del arte del siglo **XX**, cuya obra opera como eje conceptual desde el cual se esbozan rupturas en resonancia con el cuerpo, que posteriormente, se puede trasladar al cuerpo coreográfico. A pesar de que la presencia de Merce Cunningham en este capítulo se aborda brevemente hacia el final, no hace menos interesante y explorable el hallazgo de una colaboración compositiva y conceptual con Marcel Duchamp de manera significativa. Dicha colaboración puede entenderse como una convergencia estética y conceptual en la dirección vanguardista de cada disciplina. En este caso, el coreógrafo buscó rendir homenaje al artista francés, preservando principios fundamentales de su obra, en un intento por trasladar al lenguaje del movimiento aquello que, en apariencia, pertenece al dominio de lo estático en su soporte convencional, como puede suceder con la pintura. Esta transposición coreográfica evidencia una afinidad estética y una continuidad conceptual de vanguardia, como cualidad de ambos artistas, quienes desbordaron los límites disciplinares.

Así, se propone que la obra de Duchamp no sólo reconfigura el estatuto del objeto artístico, sino que además inaugura una forma de pensamiento que desborda el campo de las artes visuales y alcanza al movimiento coreográfico, el espacio escénico y la temporalidad corporal, en la lectura de esta propuesta. Desde esta perspectiva, la danza de Merce Cunningham no es una derivación directa de la obra de Marcel Duchamp, más bien, es una expansión de ciertas inquietudes ducham-

pianas que se manifestaron en el lenguaje coreográfico y que se encuentran brevemente relatadas en este capítulo, las cuales serán revisadas con mayor detenimiento y extensión en futuras publicaciones.

En consecuencia, en este capítulo se dibuja una cartografía conceptual que permite pensar la presencia de las vanguardias como diversos legados activos en la producción artística contemporánea. Dichos legados no surgen de las conclusiones que los artistas asumieron, sino de una interpretación contemporánea desde la perspectiva del giro performativo en las artes, así como la perspectiva de la danza en conexión al giro corporal, que posterior a Marcel Duchamp sucede con el movimiento de la danza posmoderna.

¿Persistencias vanguardistas?

Al intentar responder qué son dichas persistencias vanguardistas, no se pretende anticipar las conclusiones sobre conceptos clave para comprender la vanguardia que se aborda en este capítulo. La intención es nombrar algunos de los conceptos en común heredados que se encontrarán en el desarrollo de este capítulo, de cada uno de estos artistas que se consideran como vanguardistas en sus respectivos campos artísticos. A continuación, trataré de introducir brevemente los más importantes de cada apartado, con la finalidad de esclarecer a qué me refiero con las persistencias vanguardistas en la obra de Marcel Duchamp y los ecos en la danza de Merce Cunningham.

En el primer apartado titulado, «Marcel Duchamp del objeto al pensamiento», encontraremos que Duchamp, rechaza el virtuosismo técnico y la expresión personal en favor de la idea, como en sus ready-mades. Más específicamente en su obra, que no es objeto, *Rosé Sélavy* encontraremos un despliegue hacia lo performativo, en la que Duchamp encarna a un personaje en fotografías y diversos soportes, desdibujando los límites binarios entre el género, así como entre lo real y ficticio. Además, posiciona al cuerpo como un concepto central de la obra, cuestión que

sucede también en el performance para las artes visuales y en la danza contemporánea, cuando se deslinda del proyecto narrativo de la danza moderna, convirtiendo al cuerpo en la narrativa en sí misma de las obras.

Otro de los acercamientos hacia las vanguardias que se plantea es el «Movimiento corporal», donde la figuración humana es fragmentada a través de las categorías de tiempo y movimiento. Duchamp se permite explorar la temporalidad en obras como *Nu Descendant une escalier n°2*, pieza en la que el cuerpo se descompone visualmente a través del tiempo. En este apartado encontraremos la mención de Merce Cunningham, quien, en su forma compositiva, fragmenta la continuidad del tiempo en la coreografía, rompiendo con la linealidad narrativa y proponiendo al espacio y las posibilidades del movimiento como estructuras abiertas y contingentes a los intérpretes. De tal forma, Cunningham toma distancia de la narrativa emocional y del gesto expresivo tradicional en la danza moderna, enfocándose en el movimiento puro, como Duchamp también se deslinda de la tradicional figuración humana en la pintura.

En «Danza conceptual», encontraremos nuevamente la idea del giro corporal como obra en sí misma que, desde la perspectiva de Duchamp, nos lleva a la referencia directa a Merce Cunningham y su trabajo interdisciplinar con las artes visuales, así como con la música de John Cage, planteando al cuerpo y al movimiento como autónomos frente a la música, el espacio y la narrativa; sin embargo, cada elemento puede coexistir sin jerarquía. El ejemplo de la obra de Nam June Paik, a pesar de ser muy posterior a *Nu Descendant...* de Duchamp, nos trae reminiscencias de dicha obra en el formato de video y transmisión, lo que permite revisar con mayor énfasis la idea del giro corporal como acontecimiento en sí mismo.

Posteriormente en el apartado «Merce Cunningham: azar, cuerpo y discontinuidad», se encuentran conceptos clave para abordar directamente los ecos duchampianos en la obra de Cunningham. Es el azar como método compositivo lo que va entretejiendo los posibles vínculos

entre estos dos artistas y dos disciplinas. Duchamp introduce el azar en obras como *Trois stoppages-étalon*, desafiando la noción de control absoluto del artista. Cunningham por su parte, utiliza el azar en la composición coreográfica, incluso desde la particular corporalidad de sus bailarines para decidir secuencias de movimiento. Otro de los conceptos clave de la persistencia vanguardista en este apartado es el de indeterminación. Ambos artistas abren la posibilidad de que el resultado final de la obra no esté completamente determinado por el creador, abriendo espacio a la interpretación, la variabilidad y la contingencia. Por su cuenta Cunningham propone una despersonalización del gesto corporal, buscando formas sintéticas del movimiento en relación con el espacio y el tiempo, así como Duchamp le concede autonomía al objeto, que incluso se puede encontrar en movimiento, independizándolo de su función estética convencional.

En «*Walkaround Time* y la interdisciplina» encontraremos un ejemplo explícito de la colaboración conceptual y coreográfica entre una recreación en formato de instalación producida por Jasper Johns de *Le Grand Verre*, de Marcel Duchamp, y la interpretación de dicha obra desde una coreografía de danza contemporánea de Merce Cunningham. El concepto esencial de vanguardia en este apartado es la ruptura disciplinar, que puede resultar en una transdisciplina al generar algo nuevo. Ambos artistas colaboran con otros artistas (Cunningham con Jasper Johns, Robert Rauschenbert con John Cage). Duchamp, por su parte, colabora con todos ellos al ceder la idea del *Verre*, para producir una obra nueva, que como resultado trae a la coreografía, *Walkaround Time*, como un homenaje a la obra de Duchamp. Este ejercicio interdisciplinar borra fronteras entre campos artísticos. Dicha colaboración estética, aunque breve, evidencia una convergencia que trasciende medios y soportes, llevando lo visual al movimiento y viceversa.

Marcel Duchamp, del objeto al pensamiento

Usualmente el primer acercamiento para alguien interesado en la obra de Marcel Duchamp no sucede en arte escénico ni en performatividad, sino que suele darse con obras como los ready-mades, las cuales se conocen formalmente como objetos de la cotidianidad anticipadamente elaborados y colocados por el artista en un contexto o de una manera a la que usualmente no pertenecen, como puede ser, un objeto de uso doméstico exhibido como pieza en un museo. Gracias al nuevo contexto del objeto, se le dota de cualidades artísticas, abriendo la posibilidad de que todo puede ser arte y al mismo tiempo de que nada lo es, lo que lleva a cuestionar los límites de las definiciones sobre el arte. Mencionar algunas piezas artísticas que entrelazan el pensamiento de vanguardia, entre las artes visuales y la danza, nos da cuenta de la persistencia en una nueva manera de hacer arte.

La discusión sobre los vínculos duchampianos es importante, porque permea todo el arte contemporáneo y le sucede también posteriormente a la danza, disciplina que no necesariamente interesó a Duchamp. Es relevante dar cuenta que al igual que a todas las manifestaciones artísticas, la performatividad también se vio influenciada por el principio conceptual, aun cuando no se le vincule inicialmente con las artes visuales, gracias a la herencia de Duchamp para la teoría y producción artística.

Además de la popularidad de Duchamp con sus ready-mades, su pertinencia radica en sintetizar el paradigma del arte moderno, puesto que su obra es considerada un antes y un después en la historia del arte. Cabe mencionar que Duchamp no reconocía sus alcances sobre el mundo del arte como se le reconoce en la actualidad, sino más bien, sus hallazgos residen en el acercamiento y configuración de cómo representar ese mundo, lo que marcó el punto de quiebre paradigmático para los estudios sobre el arte. La importancia histórica y formal de Duchamp se fundamenta en el nacimiento de lo que se denomina arte conceptual,¹

¹ Como se menciona en el texto *Philosophy & Conceptual Art* de Goldie y Schellekens (2007), el arte abstracto está basado en el concepto o idea, más que en la técnica o estilo artístico al que pudiese pertenecer, desde la perspectiva tradicional del estudio de la historia del arte.

nombrado así por el énfasis en las ideas y conceptos, al cuestionar las formas de producción artísticas tradicionales y su teorización.

Marcel Duchamp cuestionó la estética y las formas compositivas, inspirado más en las interrogantes, que en las respuestas que el arte pretendía ofrecer en su momento histórico. Su obra replanteó una profunda revisión de los criterios sobre lo que se considera artístico en el ámbito de las artes visuales, desplazando el énfasis en la técnica y la belleza hacia algo esencialmente intelectual, traducido paradójicamente desde una forma material. Como menciona Goldsmith (1983), la contribución más importante a sus ready-mades fue conferir la categoría de arte a un objeto. Esta categorización de los objetos había pasado desapercibida o dada por hecho en el mundo del arte, sin embargo, Duchamp la lleva hasta sus últimas consecuencias.

Por otra parte, los objetos se consideran artísticos a partir del giro duchampiano, gracias a toda su connotación ideológica y la nueva localización del arte fuera de la obra artística, siendo estas dos últimas categorías también conceptuales que permiten ir más lejos sobre el concepto de arte en sí mismo. Arthur Danto da cuenta de esta perspectiva intelectual, institucional y tradicional ontológica² sobre el arte en su texto *The Transfiguration of the Commonplace*, escrito en 1974, que trata sobre la diferencia entre los objetos ordinarios y los objetos denominados bajo la categoría de arte, gracias al enfoque de Duchamp, por las ideas en torno a dichos objetos, enunciadas por los artistas, pero también por su sentido social.

Al mismo tiempo, Duchamp estaba en un momento de quiebre cultural de entreguerras. Sucedió que los constructos culturales históricos sobre el arte y su praxis se venían abajo en medio de lo que la Primera

2 El término *ontológico* [ontological], como lo comprende Arthur Danto (1974), puede aludir tanto al ámbito real de las cosas, de lo que son en sí mismas, como a su dimensión conceptual o socialmente construida. Así, una escultura es considerada una obra de arte en un doble sentido, por su materialidad, su configuración técnica y, de manera más determinante, por sus cualidades estéticas que la definen como tal.

Guerra dejaba, en agosto de 1914 (Lyons, 2012). En el inicio del proyecto de modernidad emergieron distintos movimientos o reconocidos *ismos*³ que discrepaban sobre el abordaje práctico y el estudio de las obras, desde la iconología histórica versus la síntesis y abstracción de las piezas.

Por su parte, Duchamp tomó su propio rumbo, fue más lejos al no buscar pertenecer intrínsecamente a un grupo o un nuevo estilo de vanguardia, al cuestionar filosóficamente los fenómenos que circundaban al arte, con un interés mayor en el sentido que en las propias formas y procesos de producción, con un desenfoque en la obra y hacia un análisis cultural y simbólico que circundaba su realidad desde el pensamiento crítico, pero sobre todo, decidiendo la vía negativa y de la radicalización, frente a lo que las convenciones en el arte apuntaban.

El *quid* de la obra de Duchamp es innegablemente conceptual. No obstante, esta cualidad se le puede atribuir a toda obra artística, la diferencia consiste en el enfoque más que el soporte de su obra. El concepto es su motivo, así como la manera y profundización en que Duchamp lo materializa, al dismantelar las prácticas artísticas y atreverse a producir arte explícitamente partiendo desde el concepto en la cosa, en lugar de comenzar por la técnica y la figuración, llevando al extremo su hipótesis. En comentarios de Goldsmith (1983) Duchamp propone la hipótesis del desinterés que existe en el juicio estético, como fundamento de lo artístico, propuesto por la perspectiva kantiana sobre el arte. Inauguró así un paradigma sobre los principios y elementos de composición, partiendo de la tradicional teoría institucional del arte, que lo denomina esencialmente como un ejercicio intelectual y que permea a cualquier manifestación o medio artístico hasta nuestros días. En eso reside su genialidad y diferencia de cualquier otra forma artística preexistente a su acercamiento, por lo que es importante reconocer que, después de

³ *Ismos* es la manera coloquial de nombrar los movimientos de vanguardia en el arte, al compartir el sufijo, para dar cuenta de sus características técnicas o ideológicas, como pueden ser el impresionismo, el fauvismo, el surrealismo o el cubismo.

la propuesta de Marcel Duchamp, resulta posible pensar que toda producción es una paráfrasis de sus obras. Aunado a esto, es importante notar que Duchamp además nos heredó piezas inacabadas o abiertas naturalmente por su sentido dialógico con el público y con las propias obras como entes volitivos.

El lugar del cuerpo y de las artes vivas, como se les conoce actualmente, no le fue indiferente, aunque tampoco directo, al encontrar desde su experiencia cotidiana y sus hallazgos intelectuales, una fuente inagotable de inspiración para seguir cuestionando lo establecido en el mundo del arte. Tal es el caso de la pieza *Rose Sélavy* de 1920, que, en francés, es un juego de palabras, del eros como la vida y un cambio de sexo en el lenguaje, como menciona Duchamp, en el texto donde es entrevistado, según Cabanne (1972). Este personaje fue creado en su búsqueda de sentido sobre la vida, a través de la performatividad, como una manera de contar experiencias y reflexiones sobre su cotidianidad, encarnando a un personaje femenino, que le permitió transitar y jugar con las convenciones lingüísticas y sociales. Esta pieza es más cercana a la performatividad en el arte que otras posibles piezas de Duchamp, por su implicación corporal y su posible relación con las artes escénicas.



Figura 1. *Rose Sélavy* (Marcel Duchamp), Man Ray, 1921
(<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/05/RoseSelavy.jpg>).

Movimiento corporal

Nu descendant un escalier n° 2 [Desnudo descendiendo la escalera n.2.] es, tal vez, la primera obra de Duchamp que se piensa cuando queremos hacer referencia al movimiento y el cuerpo humano, en un intento de vincular las artes visuales con la danza. Es posiblemente un ejemplo obligado si buscamos ecos de su obra en el cuerpo en movimiento, por las cualidades de la composición de dicha pintura de 1912, además por haber sido la pieza por la cual Duchamp toma fama en Nueva York en el *Armory Show* (Penadés, 2015).

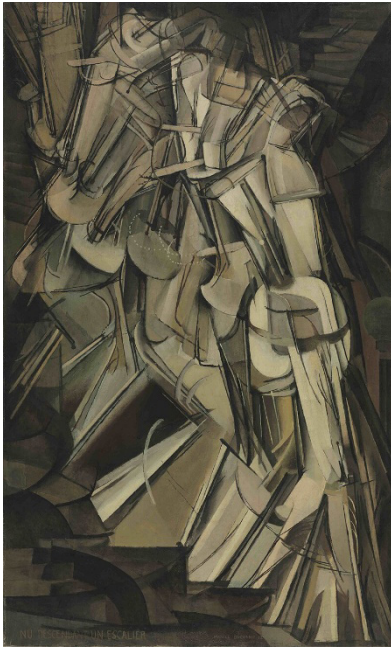


Figura 2. De *Nu descendant un escalier n°2* Marcel Duchamp (1887-1968) - Philadelphia Museum of Art, PD-US, (<https://en.wikipedia.org/w/index.php?curid=3922548>).

Esta pieza causó controversia cuando se presentó en Estados Unidos, al evidenciar la peculiar perspectiva de Duchamp sobre el cubismo, la cual difería del cubismo promovido en Europa y legitimado por el *Salon des Indépendants* [Salón de los independientes] en Francia. Esta exposición

presumía aparentemente la defensa de la libertad de expresión en la selección de obras; los jurados, a su vez, paradójicamente rechazan esta pintura por no ajustarse a las convenciones de la vanguardia cubista, clasificándola como futurista, siendo que Duchamp no se encontraba influenciado por el futurismo, sino que esta pieza surge de sus intereses en los principios de la técnica de la cronofotografía, que le causaba interés esencialmente por su naturaleza cinética. En la entrevista de Pierre Cabanne (PC), se confirma que Marcel Duchamp (MD) aborda esta influencia.

PC: — ¿No hay en el *Nu descendant un escalier* una influencia cinematográfica?

MD: — Evidentemente. Es esa cosa de Marey...

PC: — La cronofotografía.

MD: — Sí. Yo había visto en la ilustración de un libro de Marey cómo indicaba a las personas que practican la esgrima, o los caballos al galope, con un sistema de punteado que delimitaba los movimientos diversos. De este modo explicaba la idea del paralelismo elemental. Ello tiene un aspecto muy presuntuoso como fórmula, pero es divertido. Eso es lo que me dio la idea de la ejecución del *Nu descendant un escalier*. Utilicé un poco ese procedimiento en el esbozo, pero, primordialmente, en el último estadio del cuadro. Ello debió ocurrir de un modo definitivo entre diciembre y enero de 1912. Al mismo tiempo conservaba en mí mucho del cubismo, al menos en la armonía de los colores. De cosas que había visto en Picasso y Braque. Pero intentaba aplicar una fórmula algo distinta (Cabanne, 1972, pp. 26, 27).

La fórmula a la que se refiere Duchamp es la del tiempo, pensando en la fotografía en especial, la cronofotografía para captar movimiento en animales y no de personas de Marey, citado también por Cabanne (1972), a pesar de que la similitud más cercana a los desnudos descendiendo escaleras es con los del trabajo de Eadweard Muybridge, aun cuando

Duchamp afirmó no haber visto ese trabajo antes de realizar su obra. En la pintura, a diferencia de la fotografía, enuncia Duchamp, la carne del cuerpo humano es sustituida por la anatomía simplificada, donde las extremidades inferiores y superiores habían sido deformadas de manera distinta a como lo hacía el cubismo hasta ese entonces.

Había utilizado la motricidad para dar cuenta de la abstracción, de ahí la relación que se le atribuye con el futurismo. Duchamp en el texto antes citado da cuenta de un principio que lo llevó a la síntesis del movimiento a través del cubismo, concepto que denominó «paralelismo elemental» (Cabanne, 1972, p. 21), el cual se trata de una descomposición formal de la figura, a través de láminas lineales que tienen continuidad en líneas paralelas. Es de esta manera que se logra la deformación del cuerpo en la obra. «El objeto está totalmente extendido, como flexibilizado. Las líneas se siguen paralelamente cambiando suavemente para formar el movimiento o la forma en cuestión» (Cabanne, 1972, p. 21). Desde esta idea, si comparamos a la pintura *Nu descendant un escalier* con los fotogramas tanto de Marey como de Muybridge, podemos notar las similitudes que esencialmente comparten: el movimiento y la dirección, así como también, podemos intuir, la síntesis cubista a la cual se refería Duchamp.



Figura 3. *Escrimeur (Fencer)* por Étienne-Jules Marey. De «Étienne-Jules Marey, chronophotograph of 'Escrimeur [Fencer]' », Étienne-Jules Marey, 1890 (<https://archive.org/details/etienne-jules-marey-escrimeur-fencer-1890-cropped-300dpi>).

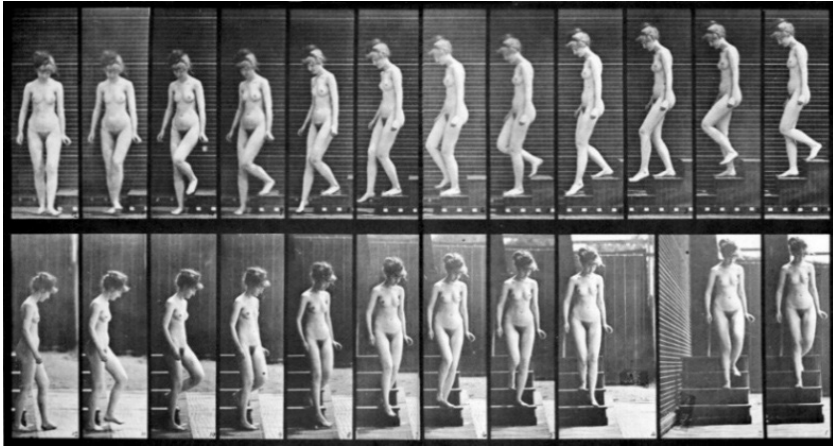


Figura 4. De *Woman walking downstairs* por Eadweard Muybridge. Eadweard Muybridge, ca. 1887. (https://www.researchgate.net/figure/Eadweard-Muybridge-Woman-walking-downstairs-late-19th-century-The-photos-in-the-series_fig3_270819071).

Duchamp estaba convencido de que su pieza del desnudo contaba con las cualidades que se necesitaban para presentarse en la exhibición de las vanguardias en Francia. Sin embargo, no recibió la respuesta que esperaba por parte del comité para la presentación de su obra. Dicho comité argumentó que la pieza transgredía la manera de abordar al cubismo de ese entonces, aun cuando supuestamente no existía una tradición para delimitar al movimiento cubista que se estaba configurando, y que Duchamp no entraba en los parámetros aceptables de dicho movimiento.

Su propuesta fue delimitada por una curaduría en la que participaron sus dos hermanos artistas, a quienes no perdonó por haber rechazado su pintura basándose en ideas preconcebidas sobre lo que debía ser la vanguardia (Taylor, 2012), según lo menciona en su artículo sobre el *Armory Show* y el escándalo al respecto en Nueva York. Los argumentos que descartaron a la pieza en Europa y que posteriormente le confirió popularidad en Estados Unidos, tenían que ver con la interpretación de

una supuesta caricaturización del cubismo por parte de Duchamp, así como también, la posición en que se presentaba un desnudo, siendo que ese era su título y motivo. La propuesta cubista de Duchamp fue rechazada en Europa al mostrar al desnudo bajando una escalera, en lugar de presentarlo reclinado sobre un diván, en su forma más tradicional iconográfica en la historia del arte. De esta manera las vanguardias europeas no pudieron aceptar un desnudo bajando escaleras en movimiento por considerarlo demasiado pedestre.

Estos juicios sobre el desnudo artístico y la desfiguración corporal conecta con los antecedentes del lenguaje cinematográfico en su forma previa de cronogramas, pero también, con la idea del cuerpo en movimiento, que puede ser no solamente una forma de registro corporal, sino también danza. Esta idea será desarrollada en el siguiente apartado.

Danza conceptual

El sentido artístico basado en el concepto llevó a Duchamp a explorar el arte desde la idea de la corporalidad, no como un tema figurativo, sino como un motivo en sí mismo, puesto que Duchamp renuncia no solamente a los desnudos cubistas, sino también al formato de la pintura después del rechazo a su obra y de su éxito controversial en Nueva York. Su idea de cuerpo se instauró en los fenómenos de percepción de su propia corporalidad y la de los espectadores, justamente en la descentralización de la mirada y el acto retiniano, pensando uno de los formatos más tradicionales como lo es la pintura y su emplazamiento hacia un cuerpo en movimiento.

En algún punto de su trayectoria artística se encontrará con otros artistas de la Generación Beat (Tiscareño, 2015) que trabajaron la idea de síntesis en el arte y la exploración espaciotemporal que ocupó a Duchamp en su etapa de pintor. Entre los artistas que se dedicaban al arte conceptual propuesto por Duchamp y que se vincularon en algún momento con la danza fueron Robert Rauschenberg, John Cage, Merce

Cunningham y Jasper Johns, quienes también fueron inspirados de la vía conceptual y la exploración de nuevas formas de producción desde sus disciplinas, impulsados por el contraste y el espíritu filosófico que Duchamp encarnaba.

En el terreno pictórico, cabe destacar que la Beat Generation se caracterizó por ser el puente de transición entre el expresionismo abstracto y el pop art, de hecho, los artistas de esta generación llevaron a cabo una vuelta a la figuración pictórica, conservando algunos principios estéticos y formales del arte abstracto, pero alejándose de su marcado psicologismo, así como de cualquier lectura emocional adjudicada a sus obras (Tiscareño, 2015, p. 166).

Cuando se hace referencia a esta generación de artistas, es importante mencionar que su cualidad fue la diversidad disciplinar. De tal manera, podemos vincular a Merce Cunningham como un coreógrafo influenciado por esta perspectiva del arte de la posguerra, aun cuando no haya sido clasificado como un artista de ese movimiento. Cabe mencionar que sus colaboraciones con Jasper Johns, John Cage y Robert Rauschenberg fueron muy importantes para su manera de abordar la composición dancística, en la exploración entre objetos, el tiempo, el espacio y el cuerpo en movimiento, lo cual logró desde el trabajo colaborativo a veces en duplas o en integración de elementos compositivos de otras disciplinas puestas en escena para danza. El siguiente fotograma es un ejemplo de la manera en que Merce Cunningham trabajó con diversos artistas, en este caso, muy posteriores a la generación de artistas visuales antes mencionados. No obstante, esta instalación de video parece un buen ejemplo para mostrar la imagen del cuerpo en movimiento, al ser la primera instalación internacional satelital, la cual se tituló *Good Bye, Mr. Orwell* [Adiós, señor Orwell] (1984), realizada por Nam June Paik, artista estadounidense de origen surcoreano. Esta imagen nos evoca al

paralelismo elemental de Duchamp, en su pintura cubista del *Nu Descendat* (Cabanne, 1972).



Figura 5. Fotograma de la videoinstalación *Good Bye, Mr. Orwell*.
De Merce Cunningham / Nam June Paik, Nam June Paik, 1984.
(https://www.youtube.com/watch?v=_Y5lt9c2ErQ, 4'20")

Merce Cunningham: azar, cuerpo y discontinuidad

Merce Cunningham se formó inicialmente en la danza moderna bajo la tutela de Martha Graham; sin embargo, su lenguaje dancístico propio comenzó a gestarse sólo tras distanciarse de la influencia de Graham. Se cuestiona las formas de la danza moderna al plantear una danza desde la interdisciplina y al transformar la manera de concebirla, a partir de lo que se construía en las artes visuales y en la música. Fue de esta manera que Merce abandona los principios narrativos en la coreografía para explorar con el cuerpo y el movimiento, en el concepto del tiempo, en una suerte de abstracción coreográfica.

El movimiento de Cunningham es ligero. Es direccionalmente flexible y a menudo veloz como un espadachín, cubriendo el espacio con rapidez e hiperarticulación. Al mismo tiempo, se caracteriza por lo que los seguidores de Laban llaman flujo ligado: la energía es líquida y resiliente dentro del bailarín, pero se detiene en el límite del cuerpo. Está estrictamente definida y controlada. No se precipita vectorialmente ni se derrama en el espacio circundante. Posee un aire de exactitud y precisión. A su vez, estas propiedades corporales formales —ligereza, elasticidad, velocidad y precisión— sugieren una descripción particular de la mente como una inteligencia ágil, serena, lúcida y analítica, del tipo que alguna vez se denominó galo o cartesiano, pero también apropiada como un ideal de los Estados Unidos de la posguerra (Carroll, 1994. p. 110).

La manera de abordar la danza desde la propuesta de Cunningham no solamente resulta el abandono de narrativas lineales desarrolladas convencionalmente en las coreografías, como sucedía en la etapa de la danza moderna, sino también, desde el deslinde con las formas determinadas de abordar al cuerpo en la coreografía. Este es el punto de confluencia de su danza en relación a las nuevas formas de abordar otras disciplinas desde la vanguardia, como lo realizó con el propio John Cage, al trabajar a partir de la indeterminación entre música y danza, renunciando a la supremacía de la música en la coreografía, posibilitando motivos musicales que no hayan sido necesariamente compuestos o inspirados en el movimiento de los ejecutantes, pero que al reproducir una composición previamente configurada, la conexión entre música y movimiento sucede de manera fortuita «De hecho, la idea de la inteligencia corporal en sí misma es contemporánea, mientras que el modo de esa inteligencia en la obra de Cunningham es claramente análogo al estilo de pensamiento preferido de Duchamp» (Carroll, 1994, p. 110).

El punto de confluencia entre Merce Cunningham y Marcel Duchamp, no necesariamente pertenece a la clasificación directa de obras específicas, donde el cuerpo o la indeterminación se conecten con los ready-mades o con su pintura cubista, no obstante, se puede intuir una postura no convencional y una nueva perspectiva sobre los objetos, el tiempo, el espacio y el cuerpo en movimiento. Si se piensa incluso en el ejercicio que realizó Cunningham, desde la indeterminación entre música y danza con John Cage y el ejemplo de *Troi stoppages-étalon* [Tres paradas estándar] (1913-1914), que se menciona en la entrevista de Pierre Cabanne a Duchamp (1972), en la cual el metro es medido desde la perspectiva del cuerpo de quien lo lanza como una estandarización métrica personalizada, se puede encontrar a la indeterminación desde el cuerpo, así como también en el azar de dicho movimiento de lanzar una medida. Este ejemplo sobre el azar puede equipararse con algunas decisiones del coreógrafo en la posición espacial de los bailarines, en relación con el espacio en que fueran a bailar, así como una suerte de réplica o resonancia del cuerpo en el movimiento a partir de lo fortuito para iniciar una partitura, lo compartido esencialmente en este ejemplo está en soltar el control de la producción artística. Aunque es difícil encontrar un ejemplo en la obra de Duchamp, para dar cuenta de la danza que rompe con la tradición en Cunningham, el espíritu duchampiano es innegable también en la transformación del quehacer dancístico de esta ruptura cunnanghamiana. La siguiente cita es continuación de la entrevista de Pierre Cabanne a Marcel Duchamp, donde da cuenta de esta pieza.

PC: —Los *Trois stoppages-étalon* están constituidos por tres planchas de cristal sobre las que se han pegado tiras de tela que sirven como fondo a tres hilos de coser. Todo ello está encerrado en una caja de croquet y usted lo definió como «azar en conserva».

MD: —La idea del azar, en el que muchas personas pensaban en esa época, también me interesó. La intención consistía, principalmente,

en olvidar la mano, puesto que, en el fondo, incluso su mano es un producto del azar.

El azar me interesaba como forma de ir en contra de la realidad lógica: poner algo en un trozo de papel, asociar la idea de un hilo erecto horizontal de un metro de longitud que caía desde un metro de altura sobre el plano horizontal, a su antojo. Lo que me decidía a llevar a cabo las cosas, era la idea «divertida», y repetida por tres veces (Cabanne, 1972, p. 35).

La imagen de las tres medidas nos explica una reflexión azarosa donde se cuestiona incluso la geometría euclidiana y la exactitud de lo que debe medir la unidad métrica. En este sentido, Cunningham también realiza experimentos, no propiamente con objetos, pero sí con los bailarines que inspiraban sus obras. Así, empieza a tomar las decisiones coreográficas desde la particularidad de sus ejecutantes, a partir de su anatomía y posibilidades articulares. A esto añade el juego espacial en que la partitura comienza en distintos lugares del espacio como una suerte de medida azarosa, donde, por ejemplo, no se establecen las convenciones del centro, proscenio o ciclorama en la caja de un teatro, por mencionar una de las convenciones más utilizadas en la composición dancística.

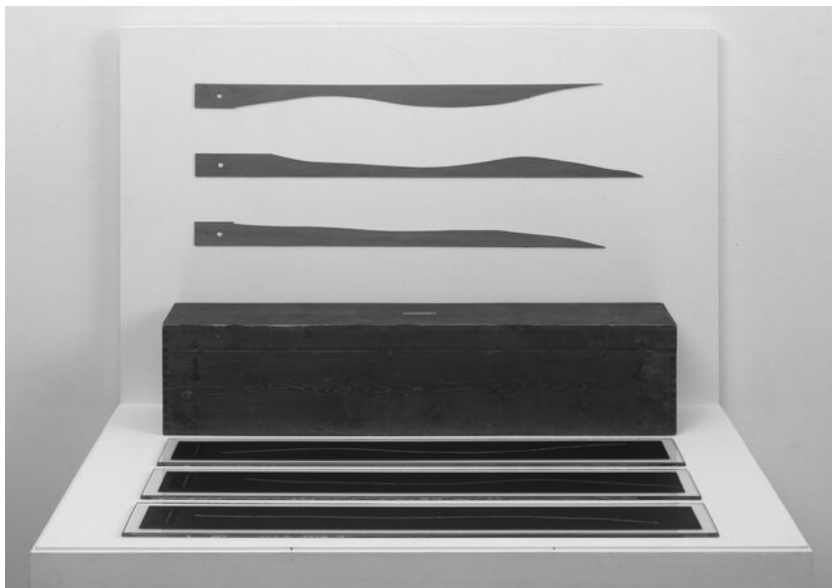


Figura 6. *Troi stoppages-étalon* por Marcel Duchamp. De *Troi stoppages-étalon*, Marcel Duchamp, 1913–1914, réplica de 1964. Imagen de ©Tate, usada bajo licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International. (https://www.researchgate.net/figure/Marcel-Duchamp-3-stoppages-etalon-3-standard-stoppages-1913-1914-replica-from-1964_fig21_353985137).

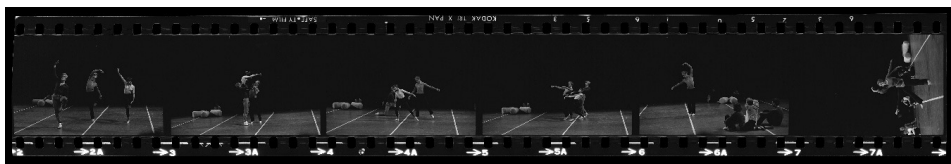


Figura 7. De *Portrait of Merce Cunningham*. Fernand Michaud (1929–2012), ca. 1980. Imagen atribuida a Paul Puaux (1920–1998). Recuperado de *Wikimedia Commons* bajo licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International. (<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Events+166%2C+167%2C+168%2C+169%2C+&title=Special%3AMediaSearch&type=image>).

Las figuras 6 y 7 se han colocado juntas en un intento de dar cuenta del espacio y la medida de un objeto o de los cuerpos de bailarines en una caja escénica, demostrando una posible similitud de la ruptura con la linealidad de manera convencional, en la forma compositiva de ambas piezas, abriendo la posibilidad del azar en Marcel Duchamp y del azar en la improvisación en Merce Cunningham.

Como menciona Sally Banes en su texto *Terpsichore in sneakers* (1987), para Cunningham la base de toda expresión se sintetiza en el movimiento humano, que es inseparable del cuerpo. Esta idea se conecta con la pieza antes mencionada de Duchamp, en el sentido de que cada cuerpo camina y se mueve de manera distinta, al no ser necesario un lenguaje dancístico para expresar algo dancísticamente, cuando en realidad, la existencia de movimiento en danza es algo intrínsecamente significativa, parafraseando a Banes. Esta inmanencia de la expresión en el movimiento de cada ejecutante nos muestra que la técnica dancística no es el fin último, sino un medio para la expresividad en danza. De igual manera, este replanteamiento propone que toda posibilidad escénica, desde la particularidad de cada ejecutante, es también una medida única para dar cuenta del espacio y su geometría como gestos del movimiento, como se puede pensar en los metros lanzados de Duchamp, para inventar formas nuevas de reconocer las medidas y la percepción espacial.

Walkaround Time y la interdisciplina

Existe una colaboración directa entre la obra *Le Grand Verre* [El gran vidrio] (1915-1923) de Marcel Duchamp y la coreografía titulada *Walkaround time* [El tiempo caminante] (1968) de Merce Cunningham, a manera de homenaje al trabajo de Duchamp. Dicha colaboración surge de la manera interdisciplinaria de trabajar de Cunningham, con artistas visuales, sobre todo la influencia que tuvo su trabajo con la obra de Jasper Johns y Robert Rauschenberg. La manera en que se abordó una pieza cúspide en la trayectoria de Duchamp, *Le Grand Verre*, fue a modo de instalación,

así como se abordó en el movimiento algunos referentes a su pintura más famosa, *Nu Descendant un escalier n°2*.

Antes de entrar en detalles de dicha colaboración, es importante situar *Le Grand Verre* de Duchamp como una pieza reveladora del movimiento y de un tema erótico, mostrando al amor como un campo de batalla, donde se pone en juego no solamente el acto sexual, sino el sentido del origen del mundo. Al no representar el cuerpo de manera convencional o figurativa, esta pieza está plagada de cuerpos diversos y comentarios del mismo. En ella se aprecia, cómo la obra va de la mano con la exploración de piezas anteriores, como un artefacto que demuestra ideas en las piezas elegidas, que configuran su trayectoria como artista y su forma de ver la vida. Pero también, demuestra cómo logra dismantelar el soporte de la tradición pictórica hacia un espacio traslúcido, invitando al espectador a ver a través del vidrio y generar así nuevos relatos de la pieza, según la perspectiva y el lugar desde donde se observa con detalle, como una pieza exhibida en un museo de arte natural.

PC: —¿Cuál es la génesis mental del *Grand Verre*?

MD: —No lo sé. A menudo se trata de cosas técnicas. El *Verre* me interesaba mucho debido a su transparencia. Eso ya era mucho. A continuación, el color que, colocado sobre el vidrio, es visible desde el otro lado, y pierde toda posibilidad de oxidarse si se le encierra. El color permanece, el máximo tiempo posible, puro en toda su visualidad. Todo esto eran las cuestiones técnicas, que tenían su importancia. Además, la perspectiva era muy importante. El *Grand Verre* constituye una rehabilitación de la perspectiva que había sido totalmente ignorada, desacreditada. La perspectiva, en mí, se convirtió en algo totalmente científico (Cabanne, 1972, p. 31).

En esta conversación entre Duchamp y Cabanne se revela la prioridad que el propio artista otorga a la perspectiva, situando la experiencia

visual más allá del soporte pictórico bidimensional y replanteando la perspectiva retiniana tradicional que ha estudiado a la pintura. El interés de explorar lo visible en su transparencia da cuenta de la integración del público con la obra, al ser un elemento clave para el sentido de la misma, en una suerte de espectáculo visual que cobra importancia tanto en dicha transparencia como en la forma y localización en que *Le Grand Verre* es exhibido.

Sobre la coreografía *Walkaround Time* de Cunningham, se hace una cita directa al *Le Grand Verre*, idea que sugirió Jasper Johns a Merce Cunningham y en cuya ejecución también estuvo involucrado Robert Rauschenberg, como una forma de homenaje a Duchamp. Decidieron emplear elementos escenográficos del *Verre*, al ser una obra que sintetiza la perspectiva del artista francés. Su abordaje fue a través de elementos escultóricos de la pieza fragmentados en el escenario, como menciona Merce Cunningham en una entrevista con Paul Franklin (Franklin, 2012). Duchamp estuvo de acuerdo con la idea, pero lo único que se le solicitó a Johns es que se conservara la idea del vidrio:

La única petición de Marcel fue que la escenografía se montara en algún momento de la danza para que fuera lo más parecido posible a lo que era el *Vidrio*. Así que lo hice al final, eso y ponernos detrás porque se podía ver a través del material, ya que eso es parte de lo que trata *El gran vidrio*.⁴ (Franklin, 2012, p. 259)

La estrategia de Cunningham para sostener la solicitud de Duchamp fue ejecutada gracias a la decisión de Jasper Johns de mantener la escenografía transparente como el vidrio. En lo coreográfico, Cunningham decide que la instalación fuera transitada por los ejecutantes de modo en que el público pudiese verlos a través de ella. La decisión de Johns y de Cunningham en cuanto a presentar los elementos como bloques sobre

⁴ Las traducciones que no se consignen como tales en las referencias son propias.

el escenario con materiales traslúcidos, logró no solamente conservar lo transparente del *Grand Verre*, sino también, fragmentar la obra de Duchamp de manera escenográfica para su aparición y así poder evocar los momentos y cada uno de los personajes de la composición de esta pieza maestra desde el cuerpo en movimiento, dando como resultado un acto inmersivo sobre la pieza original y transformándola en una de largo aliento.



Figura 8. *Walkaround Time*, Jasper Johns, Merce Cunningham y la Merce Cunningham Dance Company. De *Production still showing translucent vinyl rectangles*, Jasper Johns, Merce Cunningham y Merce Cunningham Dance Company, 1968. Fotografía del archivo de MIT Libraries.

(<https://dome.mit.edu/handle/1721.3/24070>).

Como se puede apreciar en la figura 8, las evocaciones al *Grand Verre* aparecen de manera explícita y en gran formato. Gracias a la plasticidad de la instalación elaborada por Johns resulta notable que el uso de la iluminación aprovechó también lo traslúcido de la idea del vidrio,

referenciando la idea que Duchamp tenía sobre la perspectiva no bidimensional del *Grand Verre* y la oposición a la pintura en su formato tradicional, al proyectarse las sombras de la instalación. Este trabajo de iluminación generó una proyección de las siluetas de los elementos compositivos del *Grand Verre*, lo cual fue una decisión afortunada para explorar la idea original que Duchamp tenía sobre su pieza.

Para Merce Cunningham, las referencias a Duchamp serían en el movimiento, lo cual tiene un grado de dificultad distinto a lo que visualmente se aprecia en la instalación. La decisión de Cunningham sobre la referencia a la obra de Duchamp resultó de la pieza que muestra al cuerpo en movimiento, es decir, al *Nu Descendat un escalier n.º 2*, por el tratamiento desde la corporalidad, más allá de la controversial clasificación de los soportes pictóricos a la que pertenecía. Cunningham nota el dinamismo del cuerpo en movimiento como una suerte de danza pictórica. Se entiende que Duchamp no comentaba el arte dancístico en esta pieza, más bien se trataba de la exploración temprana en la cinematografía y la corporalidad, pero no desde una corporalidad figurativa al modo bidimensional convencional, sino a modo coreográfico en el movimiento. En la entrevista realizada por Paul Franklin (PF) a Merce Cunningham (MC) se discute esta referencia en la coreografía.

PF: —Su título *Walkaround Time* también se hace eco de uno de los principales conceptos de Duchamp para *Le Grand Verre*. ¿Es consciente de que el tiempo es uno de sus principios subyacentes?

MC: —Lo he oído y leído, pero no lo entiendo.

PF: —En sus notas para *Le Grand Verre*, Duchamp describe *Le Grand Verre* como un «retard en verre» o «retraso en vidrio». El tiempo es uno de sus elementos fundamentales. En el nivel más básico, la Novia y el Soltero esperan constantemente consumir su deseo, algo que, por supuesto, nunca sucede. El retraso es perpetuo y significa deseo sexual frustrado.

MC: —No lo sabía. Pero siempre he pensado que algunos de los cuadros de Marcel tienen algo que ver con el tiempo, como *Nu Descendat un escalier n°. 2*. Hay un entreacto en *Walkaround Time*. Coreografié un solo para esta parte de la danza, que originalmente interpreté yo. Me coloqué detrás de una de las piezas transparentes del *Grand Verre* e interpreté una danza muy difícil, corriendo en el sitio, así que se trata de que el tiempo se moviera, cambiara. Y me cambié de ropa en el escenario, mientras corría en el sitio. Fue muy difícil. Me quité unas mallas y me puse otras, cogí un top y me puse otro, mientras me movía (Franklin, 2012, p. 263).

El encuentro entre Duchamp y Cunningham en este montaje coreográfico resulta de la unión entre la idea y la acción del cuerpo en movimiento. Cunningham reconoce que las referencias a Duchamp las encontró en sus propios hallazgos dancísticos y de la manera de abordar las ideas duchampianas desde la velocidad en su pintura. El coreógrafo, como menciona en la entrevista citada anteriormente, reconoció que sus referencias a Duchamp no surgieron de una intención explícita, sino que emergieron de su propia ejecución en el movimiento y la composición coreográfica. Fue en la exploración del ritmo, la fragmentación del cuerpo en movimiento y la simultaneidad de acciones en relación con los objetos que eran instalaciones basadas en los personajes del *Grand Verre*, donde encontró resonancias con las ideas duchampianas. Según explica Cunningham a Franklin, esta relación es la forma en que su obra hace referencia a *Nu Descendant...*, revelando que fue la velocidad lo que retomó como concepto plástico y cinético, la cual, a su vez le permitió abordar el pensamiento de Duchamp desde el lenguaje de la danza. Otra convergencia notable reside en el cuerpo en movimiento desde la interacción con la instalación sobre *Le Grand Verre*. Las motivaciones de los cuerpos y los objetos se hallan en la acción misma, pudiendo ser los elementos que componen las piezas de Duchamp o la escenografía dise-

ñada por Jasper Johns para *Walkaround Time*. La resolución compositiva de Cunningham para preservar el sentido de la obra de Duchamp estuvo en el desplazamiento de los ejecutantes que eran percibidos a través de la instalación traslúcida que evocaba al *Verre* y es con los bailarines, en relación a los objetos escenográficos, con quienes exploró las posibilidades espacio-temporales.

Legado, lo que permanece cuando todo cambia

Ambos artistas han dejado una herencia innegable para el arte de vanguardia desde sus exploraciones y preguntas acerca de cómo hacer arte y sus resignificaciones. En términos conclusivos, el sentido de legado que nos han dejado no es sólo lo heredado de dos artistas que se atrevieron a pensar sus disciplinas desde otras formas de producción, sino también a lo que significaron sus propuestas en el paso del tiempo para el ámbito del arte, así como sus ecos han resistido y se han adaptado a los retos de su disciplina. Mostraron una inclinación hacia la investigación sobre las posibilidades compositivas y conceptuales desde sus intereses. Duchamp, por su parte, investigó el sentido del arte desde los conceptos e indagó en diversos materiales, soportes y formatos para dar cuenta de las ideas que surgían de sus dudas sobre las convenciones estéticas, estilísticas y técnicas, así como Cunningham se planteó las mismas preguntas acerca de la danza y las posibilidades interdisciplinarias con la música y las artes visuales.

La estela de Marcel Duchamp y Merce Cunningham representa un ejemplo excepcional y vigente del ejercicio artístico contemporáneo. A través de sus prácticas, se adelantaron a muchas de las preocupaciones que siguen siendo centrales en pleno siglo XXI. Entre ellas, la exploración de nuevas formas compositivas, el cruce entre disciplinas, la apertura y generación de lo transdisciplinario y los procesos híbridos que difuminan los límites tradicionales entre géneros artísticos. Ambos artistas propusieron una visión del arte donde el concepto y la estructura

del pensamiento son esenciales para ir construyendo significados, pero también, para ir desmantelando los procesos artísticos y encontrarnos con nuevas formas de comprender al arte actual.

Resulta indispensable seguir estudiando estos referentes y sus puntos de confluencia desde las vanguardias y sus disciplinas, no sólo para trazar nuevas genealogías del arte contemporáneo, sino para comprender cómo estas se han ido configurando desde sus orígenes y fundamentos, a través de los procesos paradigmáticos en el arte. Revisar los hallazgos de figuras como Marcel Duchamp y Merce Cunningham, cuyas propuestas implicaron verdaderas rupturas y puntos de inflexión en sus ámbitos disciplinares, permite dar cuenta del momento en que comenzó a articularse de una manera distinta el quehacer del arte, cuestionando sus medios de producción y objetivos simbólicos, aun cuando exista todavía resistencia a estas nuevas configuraciones. Tanto el arte visual como la danza contemporánea encuentran en ambos artistas no sólo antecedentes, sino fuentes inacabables de reflexión para las formas del arte, tanto las actuales como las que están por venir.

Figuras

FIGURA 1. MAN RAY. (1921). *Rose Sélavy (Marcel Duchamp)* [Fotografía]. Wikimedia Commons. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/05/RoseSelavy.jpg> [Retrato en el que Duchamp adopta su alter ego femenino, cuestionando el género y la identidad en el arte.]

FIGURA 2. DUCHAMP, M. (1912). *Nu descendant un escalier n° 2* [Pintura]. Philadelphia Museum of Art. Wikipedia. <https://en.wikipedia.org/w/index.php?curid=3922548> [Pintura que fusiona el cubismo y el futurismo, inspirada en el estudio del movimiento humano.]

- FIGURA 3. MAREY, E.-J. (1890). *Esgrimieur (Fencer)* [Cronofotografía]. Internet Archive. <https://archive.org/details/etienne-jules-marey-esgrimieur-fencer-1890-cropped-300dpi> [Secuencia de movimiento capturada mediante cronofotografía en el laboratorio de Marey.]
- FIGURA 4. MUYBRIDGE, E. (ca. 1887). *Woman walking downstairs* [Fotografía]. ResearchGate. https://www.researchgate.net/figure/Eadward-Muybridge-Woman-walking-downstairs-late-19th-century-The-photos-in-the-series_fig3_270819071 [Fotografías secuenciales de una mujer descendiendo una escalera. Véase también: Duchamp, *Nude Descending a Staircase*.]
- FIGURA 5. RIBOT, J. (1984). *Merce Cunningham / Nam June Paik* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=_Y5lt9c2ErQ [Merce Cunningham baila con imágenes satelitales de sí mismo, superpuestas con texto sobre *George Orwell*. Música de Ástor Piazzolla.]
- FIGURA 6. DUCHAMP, M. (1913–1914). *Troi stoppages-étalon, réplica de 1964* [Fotografía]. Tate. ResearchGate. https://www.researchgate.net/figure/Marcel-Duchamp-3-stoppages-etalon-3-standard-stoppages-1913-1914-replica-from-1964_fig21_353985137 [Obra conceptual que explora el azar como método de medición. Disponible bajo licencia CC BY-NC-ND 4.0.]
- FIGURA 7. MICHAUD, F. (ca. 1980). *Portrait of Merce Cunningham* [Fotografía]. Wikimedia Commons. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Events+166%2C+167%2C+168%2C+169%2C+&title=Special%3AMediaSearch&type=image> [Registro visual de una serie de presentaciones en el marco del Festival de Aviñón.]
- FIGURA 8. JOHNS, J., CUNNINGHAM, M., Y MERCE CUNNINGHAM DANCE COMPANY. (1968). *Production still showing translucent vinyl rectangles* [Fotografía]. MIT Libraries. <https://dome.mit.edu/handle/1721.3/24070> [Obra inspirada en *Le Grand Verre* de Marcel Duchamp que combina danza contemporánea y arte conceptual.]

Referencias

- BANES, S. (1987). *Terpsichore in sneakers: Post-modern dance* [Terpsícore con zapatillas deportivas: danza posmoderna]. Wesleyan University Press.
- CABANNE, P. (1972). *Conversaciones con Marcel Duchamp* (J. Jordá, trad.). Anagrama.
- CARROLL, N. (1994). Cunningham and Duchamp. [Cunningham y Duchamp]. En S. Banes (ed.), *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*, pp. 109-118. Wesleyan University Press.
- DANTO, A. C. (1974). The Transfiguration of the Commonplace [La transfiguración de lo cotidiano]. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33(2), 139-148. <https://doi.org/10.2307/429082>
- FRANKLIN, P. (2012). Merce on Marcel: An interview with Merce Cunningham. En C. Basualdo [Merce sobre Marcel: Entrevista con Merce Cunningham]. *Dancing around the bride: Anthology* [Bailando alrededor de la novia: Antología], pp. 257-268. Philadelphia Museum of Art.
- GOLDIE, P., Y SCHELLEKENS, E. (2007). Conceptual art as a kind of art [Arte conceptual como un tipo de arte]. En P. Goldie y E. Schellekens (eds.), *Philosophy & Conceptual Art* (pp. xiii, xxi). Oxford University Press.
- GOLDSMITH, S. (1983). The Readymades of Marcel Duchamp: The Ambiguities of an Aesthetic Revolution [Los *readymades* de Marcel Duchamp: las ambigüedades de una revolución estética]. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 42(2), 197-208. <https://doi.org/10.2307/430663>
- LYONS, K. (2012, 31 de enero). Military avoidance: Marcel Duchamp and the Jura-Paris Road [Evasión militar: Marcel Duchamp y la carretera Jura-París]. Tate Papers, 5. <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/05/military-avoidance-marcel-duchamp-and-the-jura-paris-road>

- PENADÉS, H. (2015). Marcel Duchamp, el bibliotecario que juega. *Mi Biblioteca*, 11(41), 110-114. <https://gredos.usal.es/handle/10366/144985>
- TAYLOR, M. R. (2012). Marcel Duchamp's *Nude Descending a Staircase* [No. 2] and *The 1913 Armory Show Scandal Revisited* [Desnudo bajando una escalera (n.º 2) de Marcel Duchamp y el escándalo de la Armory Show de 1913 revisitado]. *Archives of American Art Journal*, 51(3/4), 50-65. https://doi.org/10.1086/aaa.51.3_4.43155387
- TISCAREÑO, E. (2015). La estética del collage en la propuesta dancística de Merce Cunningham. *Nexus Comunicación*, 0(18), 164. <https://doi.org/10.25100/nc.v0i18.684>

La ofensa y la cortesía: dos figuras que desestabilizan la imagen

Héctor Tonatiuh Sánchez García

Universidad de Guadalajara

hector.sanchez8275@alumnos.udg.mx

<https://orcid.org/0009-0002-8531-4203>

Las razones que puede tener un hombre para abominar de otro o para quererlo son infinitas.

Jorge Luis Borges

Introducción

La interacción humana está regida por signos culturales donde los sujetos tienen la posibilidad de construirse. Al hablar, callar o interactuar se produce un intercambio de signos y particularidades donde se revelan e infieren valores y saberes del horizonte cultural. En la comunicación existe un «algo distintivo» que comunica «más de lo que quiere y cree decir» (Cros, 2003, p. 18). La modulación y entonación de la voz, la gestulación y hasta la selección de palabras transmiten rasgos de nuestra posición social o política, oficio o ideología. Tomando en cuenta cada elemento, en la complejidad y en la sutileza de la interacción humana, el sujeto interpreta y hace uso de los distintos mecanismos discursivos que le permiten negociar la imagen.¹

¹ Las personas crean una imagen para poder interactuar en un contexto. Dicha imagen se comprende como el valor social positivo que una persona reclama para sí misma a partir de la posición que otros asumen que ha tomado en un contacto determinado, la definición de la imagen parte de los otros, de la manera como estos interpretan y valoran la «línea» u «orientación» que una persona toma en una situación de comunicación determinada (Calsamiglia y Tusón, 2007, p. 150).

El sujeto se construye en el discurso; además, puede interferir o contribuir en la construcción del otro. Así, en la interacción humana, la imagen social, ese signo en edificación, es susceptible a dirigirse hacia dos rutas: donde la imagen es afectada o donde es beneficiada. Este estudio examina, desde una perspectiva pragmática, las dinámicas opuestas pero complementarias de los actos discursivos que atentan (ofensa) y reparan (cortesía) dicha imagen. A través del examen de fragmentos literarios de obras como *Las brujas de Salem*, *Hamlet* y *El bandido adolescente*, se exploran estrategias como los actos de habla indirectos, los atenuadores, los cameladores, los principios de cooperación o los procedimientos sustitutivos, demostrando cómo estas estrategias operan dentro de marcos culturales específicos para degradar o reparar la imagen, lo que revela la profunda interrelación entre lenguaje, poder y contexto en la construcción de las relaciones humanas.

La ofensa

Los actos comunicativos que aprendemos para relacionarnos no operan en total libertad, están regulados por ciertos rituales culturales y lingüísticos cuyas funciones conceden fortalecer o, contrariamente, debilitar el vínculo con el otro. Dicho de otro modo, la comunicación humana es una herramienta que permite conservar, rectificar, mejorar o degenerar nuestra representación como individuos, así como se encarga de proteger nuestros lazos (emotivos, sociales, políticos) con los demás.

Sin embargo, no siempre la comunicación es armónica y fortalece el vínculo. En una disputa o confrontación de poderes y saberes, los diferentes mecanismos discursivos podrían desestabilizar de manera negativa la imagen del otro; a ese mecanismo trasgresor le llamaremos «ofensa».

Podríamos considerar un acto ofensivo aquella acción perjudicial para la imagen. Juan Carlos Díaz Pérez en su tesis doctoral *Pragmalingüística del disfemismo y la descortesía* (2012) nombra a la ofensa como disfemismo,

refiriendo tanto a las palabras o expresiones que abarcan los aspectos desagradables de la realidad, como a su ámbito, el cual es «propiamente el universo de toda actuación que pueda entenderse como políticamente incorrecta u ofensiva» (Díaz, 2012, p. 49). El autor reconoce al *disfemismo* como recurso lingüístico y además como fenómeno cognitivo, pragmático y discursivo que es susceptible a presentar funciones muy complejas como el doble sentido. El segundo mecanismo es la cortesía, cuya diferencia esencial con la ofensa es que pretende consolidar el vínculo y no debilitarlo. En este sentido, la ofensa y la cortesía podrían interpretarse como dos polos de la interacción humana.

Para la lingüista Shoshana Blum-Kulka, la mayoría de los actos de comunicación «son inherentemente coercitivos, o amenazas a la imagen» (2000, p. 83), es por ello que hemos ingeniado diversos métodos para contrarrestar lo que pudiera interpretarse como ofensivo. La ofensa, en ese sentido, es toda actuación que pueda interpretarse políticamente incorrecta, perniciosa, que obstaculiza la comunicación o denigra la imagen. Lucía Rodríguez-Noriega (2020) señala que el insulto además de soslayar las reglas de cooperación de Grice, «se trata de un fenómeno complejo y variable, en cuya producción y recepción no sólo intervienen aspectos lingüísticos (incluyendo los pragmáticos), sino también factores sociales y cognitivos» (p. 07).

Las formas de injuriar y afrentar han sido convenciones sociales que, en ocasiones, carecen de lenguaje, pero no de una señal extralingüística. En la complejidad del acto de habla, lo no dicho y lo implícito son tan significativos como las palabras. «Morderse el pulgar o tomar el lado de la pared (Sampson: *I Will take the wall of any man or maid of Montaguës*. Abram: *Do you bite your thumb at us, sir?*) fueron, hacia 1592, la moneda legal del provocador» (Borges, 2007, p. 449). Los hechos ofensivos pueden ser transitorios, sin duda, hasta que el significado de las palabras dolosas cambia. En la lingüística, los cambios en la significación de las

palabras se definen como descategorización,² cambio de categoría o des-
emantización,³ pérdida de significado. En la novela *Más allá hay mon-
struos* (1965), de la escritora canadiense Margaret Millar, para referirse a
los mexicanos que cruzaban la frontera les llamaba «alambres», porque
burlaban el alambre de espino. Actualmente el sustantivo «alambre» ha
perdido su connotación peyorativa en los lugares fronterizos.

Habrán sido un par de *mojados* —comentó uno de los agentes—. De-
bieron haberle asaltado, y después lo mataron y lo enterraron en al-
guna parte—. Aquí no tenemos *mojados* —interrumpió tajantemente
Estivar. Y después le había explicado a Devon que el agente era un
hombre muy ignorante porque el término *mojado* sólo era aplicable en
Texas, donde el límite entre Méjico [sic] y Estados Unidos era el Río
Grande; aquí en California, donde la línea divisoria eran kilómetros
y kilómetros de alambre de espino, a los que entraban ilegalmente
se les llamaba *alambres* (Millar, 1981, p. 8).

Pero más allá de aquellas palabras que son empleadas para ofender y
desacreditar al otro, Jorge Luis Borges, en el «Arte de injuriar» (1933), ob-
servó que había algo más profundo y significativo en el acto lingüístico.
Puede haber un agudo juego con las palabras, una intensión que subyace
en el acto perlocutivo; argumentos confusos, una sintaxis ingeniosa e
instigadora: «No me fastidia el espectáculo de un abogado, de un ratero,
de un coronel, de un tonto, de un lord, de un tahúr, de un político, de

2 Un tipo de cambio sintáctico-semántico en las palabras que deriva en una nueva clasificación o categoría. En *¿Gramaticalización o desgramaticalización? Reanálisis y subjetivación de verbos como marcadores discursivos en la historia del español*, por ejemplo, se habla de verbos que se recategorizan en marcadores discursivos (Company Company, 2004).

3 La desemantización es la pérdida de significado en una palabra. Aunque este fenómeno afecta a los sustantivos, se da principalmente en verbos donde estos pierden su carga semántica. Por ejemplo, existen las construcciones perifrásticas donde el auxiliar se despoja de esa carga: «puede ilustrarse fácilmente con la oración *Va a nevar*, donde la forma *va* no denota movimiento alguno» (García Fernández, 2006, p. 21).

un rufián» (Borges, 2007, p. 452). En esta enumeración, observa Borges, ciertas palabras están contaminadas por las vecinas; debido a que se equipara, o encasilla en una misma categoría al «político», al «ladrón», al «lord» al «tonto», al «rufián» y al «coronel».

Las palabras tienen la capacidad de atentar contra la imagen del otro (Calsamiglia y Tusón, 2007), debido a que tenemos la facultad de metarreinterpretar, es decir, «nos representamos los actos mentales que van a ocasionar nuestras palabras en nuestros interlocutores» (Portolés, 2007, p. 171). Un acto comunicativo podría llevar de una intencionalidad pernicioso, con el afán de molestar, desacreditar o contradecir. De forma equivalente, son las palabras mismas las pueden reparar la imagen en un estratégico despliegue de creatividad. De ahí la belleza lingüística: «A un caballero, en una discusión teológica o literaria, le arrojaron en la cara un vaso de vino. El agredido no se inmutó y dijo al ofensor: ‘Esto, señor, es una digresión, espero su argumento’» (Borges, 2007, p. 453).

Los actos que hacemos, las palabras que decimos o que omitimos, pueden ser provocaciones. Censurar u omitir ciertas frases también puede ser ofensivo. Excluir el cargo de una persona, por ejemplo: «El título de señor, de omisión imprudente o irregular en el comercio oral de los hombres, es denigrativo cuando lo estampan» (Borges, 2007, p. 449). Las cosas que resultan ofensivas son frágiles en el tiempo, violaciones a los «principios de cooperación», como veremos posteriormente, que funcionan a través de la cortesía. Bástenos, de momento, para cerrar este apartado, una de las reflexiones de Billy the Kid, en la novela *El bandido adolescente* (1965) de Ramón J. Sender donde observamos que era peor ofender a un hombre que acabar con su vida. La muerte era frecuente en el salvaje oeste, pero la deshonra podría mancillarte.

—¿Qué importa? — preguntó a su vez Billy —. Matar a un hombre no es ofenderlo. La muerte la lleva todo el mundo en la sangre desde que nace. Lo único que hacemos es adelantarle la fecha a nuestro enemigo

para impedir que él haga lo mismo con uno. Eso es. Lo malo en la vida no es matar a otro, sino ofenderlo con alguna clase de humillación o mala palabra. Yo puedo darle un plomazo a cualquiera, es verdad. Pero no lo insulto (Sender, 1971, p. 53).

El insulto no sólo es un medio de agresión que ataca el prestigio del otro, también contribuye a la comicidad del discurso y algunos tienen una función catártica porque ayudan al desahogo emocional (Rodríguez, 2020, p. 11). Al ser el insulto una herramienta discursiva se permite tomar elementos de la retórica y la poética; así los adjetivos calificativos y sustantivos pueden ser utilizados para agraviar, al igual que otras figuras retóricas como la metáfora, la parodia, el hipérbaton, la onomatopeya y la ironía, por mencionar algunas.

La cortesía⁴

Las relaciones humanas podrían llegar a ser conflictivas porque la imagen que construimos sobre nosotros mismos puede perderse o degradarse. Es por ello que en la interacción se construyen rituales orientados a salvaguardar nuestra propia imagen y la de los demás si es que un acto se considera ofensivo (Calsamiglia y Tusón, 2007). Estos rituales de reparación pretenden hacer contrapeso a los hechos que dañan o podrían perjudicar la imagen, o bien intentan evitar el conflicto.

Las personas construyen dos imágenes de sí mismos. Una para desenvolverse en la sociedad en la que hay más moderación en el lenguaje y el comportamiento porque está basada en reglas socioculturales: saludar, hablar con cierto volumen y sobre ciertos temas, sentarse apropiadamente, fumar en espacios permitidos, vestirse siguiendo parámetros, etc. Y otra imagen que utiliza para el espacio privado, como

⁴ «La cortesía es el comportamiento intencional y estratégico de un individuo cuyo objetivo es satisfacer las necesidades de imagen propia y ajena en los casos en que esta se encuentre amenazada, mediante estilos de reparación positivos y negativos» (Blum-Kulka, 2000, p. 83).

el hogar, y es informal. Aquí son válidas las posturas descuidadas, la vestimenta tosca, el empleo de gritos, las desconsideraciones con el otro, las irreverencias; actividades como silbar, eructar, tararear, etc., por lo que no hay límites en el comportamiento en los lugares considerados íntimos. Además, estas actividades que son frecuentes e inocentes en el espacio privado, en el público podrían tomarse como agravio.

En la interacción, la cortesía positiva es la responsable de mantener la imagen en estabilidad. La cortesía positiva se caracteriza mediante acciones como buscar acuerdos, bromear, atender los intereses del otro, ser optimista y recíproco, considerar los intereses, deseos y bienes de los demás. Conjuntamente, existen los «actos de refuerzo de la imagen» (Calsamiglia y Tusón, 2007), que sirven para alentar la relación personal: agradecimientos, buenos deseos, halagos, felicitaciones.

Ahora bien, existen determinados procedimientos que se utilizan para la compensación ante una posible agresión a la imagen del interlocutor, son una forma de «cortesía negativa» o «atenuadores». El hablante se anticipa al daño que presupone va a ocasionarle a la imagen del receptor, y trata de minimizar la ofensa. En la obra *Las brujas de Salem* (1953) de Arthur Miller, el personaje Proctor calumnia la imagen de Abigail al llamarla «niña», pero posteriormente intenta con un atenuador mitigar el daño.

PROCTOR (*apartándola con dulzura y gran compasión, pero con firmeza*):

No te comportes como una niña.

ABIGAIL (*en un arrebató de cólera*): ¡No soy ninguna niña!

PROCTOR: Abby, **quizá pensé en ti con cariño de cuando en cuando.**⁵

Pero me cortarí el brazo antes de volver a aquello. Quitátelo de la cabeza. Piensa que nunca nos hemos tocado, Abby (Miller, 2009, p. 36).

El llamarla «niña» podría constituir un acto ofensivo puesto que el hablante (Proctor) se sitúa en una relación jerárquica superior, presupo-

⁵ Las palabras en negrita enfatizan dónde sucede el fenómeno pragmático.

niendo mayor madurez y edad. En la trama de la obra, Proctor bebe dejar claro que entre Abigail y él ya no puede haber una relación sentimental; debe rechazarla, pero para atenuar el daño que provocará su rechazo utiliza un «camelador»: una «expresión de cariño, adulación o elogio que funciona de contrapeso de un acto que atenta contra la imagen» (Calsamiglia y Tusón, 2007, p. 161). Esa expresión de contrapeso es «quizá pensé en ti con cariño de cuando en cuando».

Los cameladores son solamente uno de tantos métodos de la cortesía negativa. Otro es el «procedimiento sustitutivo», que reemplaza el imperativo, como en una orden, por otro acto de habla. En la siguiente escena de *Las brujas de Salem*, el reverendo Parris, para despedir a la gente que está en su casa a deshoras, evita ser directo y emitir una orden como: «váyanse de mi casa, Thomas y Ann». Sin embargo, esa es la finalidad del acto de habla: porque la intención es alejar a sus visitantes.⁶

PARRIS: ¿Será tan amable de dejarme, Thomas? Quisiera rezar un momento a solas.

ABIGAIL: Tío, lleva rezando desde media noche. ¿Por qué no baja y...?

PARRIS: NO, no. (A Putnam): No tengo una respuesta que ofrecer a esa gente. Esperaré a que llegue el señor Hale. (*Para conseguir que también se vaya la señora Putnam*): **Si es usted tan amable, Ann...** (Miller, 2009, p. 36).

Parris, pues, sustituye la orden, por la pregunta retórica «¿Será tan amable de dejarme, Thomas?», llevando a cabo un procedimiento sustitutivo para evitar una ofensa. El procedimiento sustitutivo de la cortesía, en fin, mitiga la dureza del imperativo que subyace en las expresiones. También se trata de un acto de habla indirecto (Portolés, 2007, p. 181), porque la expresión «¿Será tan amable de dejarme, Tho-

⁶ Según Portolés (2007) se trataría de «un acto perlocutivo no convencional informativo»: el acto de habla intenta conseguir algo, pero no lo comunica de modo ostensivo (p. 171).

mas?»), no es realmente una pregunta que busca una respuesta «sí», sino una petición.

También existen los *minimizadores*, elementos léxicos que reducen la fuerza de la amenaza, como «puedes esperarme un **momentito**»; los *modalizadores*, que amortiguan la fuerza de la expresión como «creo que», «me parece que»; los *desarmadores* que se anticipan a la posible respuesta negativa, para lograr una expresión positiva: «sé que no te gustan las novelas románticas, pero esta tiene buena trama»; las *reparaciones* como «lo siento», «lo lamento», «perdóneme»; los *eufemismos* que pueden definirse como una «manifestación suave o decorosa de ideas cuya recta y franca expresión sería dura o malsonante» (DRAE, 2025). Podemos ver un ejemplo de esto en el siguiente fragmento: «La he tenido excelencia, he tenido con ella conocimiento carnal» (Miller, 2009, p. 121), que sustituye a la idea «he tenido relaciones sexuales». O también observamos en *Hamlet*: «Lo acepto de buen grado y muy lealmente disputaré esta apuesta fraternal» (Shakespeare, 2008, p. 128) en lugar de «nos batiremos a muerte».

Según Portolés, cuando el acto comunicativo se realiza y no es posible atribuirle una sola intención comunicativa clara, estaríamos ante la «cortesía encubierta». Así, en el acto de habla no seremos directos, sino daremos indicios, presuponemos los temas a tratar, también daremos más o menos información de la necesaria, nos valdremos de la contradicción, de la ironía y la metáfora, seremos ambiguos y haremos generalizaciones. Cada una de estas acciones contradicen los principios de cooperación de Paul H. Grice.

Para que la comunicación se lleve a cabo en buenos términos, sin atentar contra la imagen del otro, se deben respetar los principios de cooperación, los cuales consisten en: 1) ser pertinente con lo que se comunica o se responde (pertinencia); 2) proporcionar la cantidad de información necesaria (cantidad); 3) intentar que la contribución sea verdadera (calidad); y 4) ser claro y ordenado en el mensaje (manera) (Grice, 1889, p. 28; Portolés, 2007, p. 135).

Las ofensas suelen llevarse a cabo cuando se soslayan estos principios de Grice. En otros términos, cuando la persona suele ser imprudente en sus actos o palabras, cuando trasmite un mensaje confuso que tiene otras intenciones, cuando alguien no emite cierta información que podría ser relevante como en el caso de un juicio, o cuando se miente. En el siguiente ejemplo se quebrantan dos de las máximas de Grice: cantidad y calidad.

DANFORTH: ¿vas a decirme que **mentiste desvergonzadamente** en mi tribunal, sabiendo que se iba a ahorcar a los acusados a causa de tu testimonio (*Mary no responde.*) ¡Contéstame!

MARY (*casi de manera inaudible*): Así es.

DANFORTH: ¿Dónde te has educado? ¿No sabes que **Dios condena a los mentirosos?** (*Mary es incapaz de hablar.*) **¿O es ahora cuando mientes?** (Miller, 2009, p. 113).

Mary Warren había confesado que mentía en el tribunal, lo que ocasiona la cólera del vicegobernador Danforth. La mentira deja entredicho que el tribunal y sus integrantes pueden no ser tomados en serio; los desacredita. La ira de Danforth se intensifica cuando Mary Warren contesta con monosílabos, evitando decir con detalle los motivos de sus acciones. El error de Mary Warren es, por consiguiente, no ser clara con lo que comunica y mentir (calidad) y no proporcionar la información necesaria al tribunal con el interrogatorio (cantidad).

La cortesía es muy compleja. Hay, como hemos observado en párrafos anteriores, estrategias para llevarla a cabo con maestría, en actos físicos y verbales. Nos hemos permitido ejemplificar con *Las brujas de Salem*, ambientada históricamente en 1690, *El bandido adolescente* (1965) y *Hamlet*, escrita en 1605, porque al ser obras muy alejadas del siglo XXI, queda claro que las ideas en torno a lo que es ofensivo y lo que se considera cortesía depende del contexto y puede cambiar significativamente.

Cabe mencionar que la cortesía comprende dos ejes metafóricos (Calsamiglia y Tusón, 2007, p. 149). El primer eje (horizontal) se sustenta en la relación afectiva que hay entre las personas; si las personas son enamorados o amigos y tienen mayor conocimiento mutuo en un contexto dado, habrá más confianza para llevar a cabo la cortesía positiva como bromear o considerar los intereses del otro. Incluso la conducta relacionada con acciones como silbar, usar lenguaje altisonante, comer con ademanes exagerados, tener posturas descuidadas y diversas acciones que dañarían la imagen en un espacio público, con personas de cercanía emocional, podrían ser más bien una evidencia de amor o fraternidad en cualquier contexto.

El segundo eje (vertical) de la cortesía se basa en la relación jerárquica (Calsamiglia y Tusón, 2007, p. 149): en las diferencias de edad, estatus profesional, clase social y conocimientos adquiridos. En Japón, por ejemplo, para mostrar respeto hacia las personas mayores se usa el honorífico «San» seguido del nombre de la persona, o «Sama» cuando la otra persona tiene una posición superior. Incluso este eje contempla los atributos personales: si la persona tiene más fuerza, más belleza o dinero, lo cual explica por qué alguien con más poder o títulos sólo utiliza la cortesía cuando está con iguales, o por qué es motivo de agravio que alguien, con menos conocimiento, intente tratarlo como equivalente. Inversamente, una persona de menor renombre para demostrar cortesía puede ponderar los títulos del otro.

HAMLET: [...] En nombre de nuestra probada amistad, ¿qué nos trajo a Elsinor?

ROSENCRAZ: Visitaros, **milord**; razón no hay otra (Shakespeare, 2008, p. 57).

La ofensa y la cortesía están de la mano, la ausencia de una alude a la otra. Ambas poseen estrategias y formas para acentuarse o realizarse

con eficacia y estética. La destreza con que aparecen nos hace saber que, definitivamente, encierran mecanismos más profundos. En una escena de la novela *Hamlet*, Hamlet y Leartes pelean a muerte con floretes, unos espadines puntiagudos. Pero el florete de Leartes, apelando a la infamia, es envenenado para asegurar la muerte de Hamlet. Cuando Hamlet desarma a Leartes, en una muestra de caballerosidad, pisa el florete en el suelo y le ofrece el suyo. Finalmente, la cortesía obliga a Leartes a aceptarlo y a morir con su propio veneno.

La cortesía determina muchas reglas sociales. Existe una necesidad de solidaridad y respeto entre los seres humanos. Muchas de las reglas procuran evitar el conflicto y las revueltas. «Tales reglas son *normas sociales*, es decir, reglas que determinan lo que es correcto en situaciones determinadas del contacto social» (Lara, 2015, p. 218).

En *Las brujas de Salem*, un matrimonio inocente es acusado de brujería. El hombre, llamado Proctor, enojado porque su esposa Elizabeth y cientos de personas cristianas son encarceladas y ahorcadas sólo por los testimonios de una niña, en un arrebató de enojo, difama al tribunal. Menciona que si todo el mundo cree en los disparates de una niña entonces Dios ha muerto. El tribunal lo apresa y pacta con él. Proctor, para no ser ejecutado, debe admitir que seguía órdenes del diablo. Debe confesar públicamente que practicaba brujería. En Salem la verdad no existe, se trata de confesar o morir, pero para Proctor hay algo más en juego, su honor, el honor de su familia. Sabe que reconocer que obró a través del demonio es, por lo demás, una mentira que debe hacer para salvarse, pero una mentira de esa magnitud, y ante Dios, parece ser eterna. Proctor elige guardar silencio, incumplir con uno de los principios de cooperación de Grice (cantidad) al negar información. Pero este acto, contrariamente a lo que se esperaría, lo aproxima a la integridad y la rectitud.

ELIZABETH: Pero hasta ahora no has confesado. Eso demuestra que hay bondad en ti.

PROCTOR: Sólo el rencor me hace callar. Es duro dar a esos perros la satisfacción de una mentira. (*Pausa. Por primera vez mira directamente a su mujer.*) Necesito tu perdón, Elizabeth (Miller, 2009).

La ofensa y la cortesía revelan la intrincada relación entre el lenguaje y la estética en la interacción humana. A lo largo de este análisis, hemos visto cómo ambos actos de habla —uno destructivo, otro reparador— operan bajo códigos culturales y jerárquicos que trascienden el significado literal de las palabras. La ofensa, con su capacidad para degradar la imagen del otro mediante la ironía, la ambigüedad o la transgresión de normas contrasta con la cortesía, que emplea estrategias como cameladores, eufemismos o actos indirectos para preservar el equilibrio.

Estos mecanismos no son estáticos: su interpretación depende del contexto histórico, las relaciones de poder y los códigos afectivos, como demuestran las obras literarias analizadas. Desde el duelo envenenado en *Hamlet* hasta el dilema moral de Proctor en *Las brujas de Salem*, la tensión entre agresión y diplomacia expone que el lenguaje es, en esencia, un campo de batalla donde se negocian identidades y jerarquías. La cortesía, más que mera formalidad, surge como un ritual necesario para evitar el caos social, mientras que la ofensa, en su crudeza o ingenio, desnuda las fragilidades de ese mismo orden.

Conclusiones

Este ensayo invita a reflexionar sobre cómo, incluso en la era contemporánea, seguimos navegando entre dos polos discursivos que permiten o bien fortalecer, o bien desacreditar una imagen simbólica que está en constante estructuración. Comprender su estética y pragmática no sólo enriquece nuestro análisis literario, sino también nuestra conciencia como interlocutores en un mundo donde cada palabra puede ser, según su uso, un puente o un muro. La maestría en el arte de hablar —ya sea para injuriar o para seducir— reside en reconocer que, como escribió

Borges, «las razones para abominar o querer al otro son infinitas», pero también lo son los recursos para transformar el lenguaje en un acto de creación o transgresión.

El análisis pragmático desarrollado en este ensayo revela que la ofensa y la cortesía son fundamentales en la negociación de la imagen social, y operan a través de estrategias lingüísticas —como actos de habla indirectos, cameladores, eufemismos o las transgresiones a los principios de cooperación— y señales extralingüísticas complementarias que reflejan no sólo intenciones individuales, sino también estructuras de poder, roles sociales, normas culturales y contextos históricos específicos. A partir de ejemplos literarios se demuestra que estas dinámicas, lejos de ser estáticas, varían según las relaciones jerárquicas y afectivas, subrayando así que el lenguaje funciona como un campo de batalla simbólico donde se construyen las identidades.

Referencias bibliográficas

- BLUM-KULKA, S. (2000). Pragmática del discurso. En T. A. van Dijk (ed.), *El discurso como interacción social* (J. A. Álvarez, trad.), pp. 67-99. Gedisa.
- BORGES, J. L. (2007). *Obras completas I*. Editorial Emecé.
- CALSAMIGLIA, H., Y TUSÓN, A. (2007). *Las cosas del decir*. Editorial Ariel Lingüística.
- COMPANY COMPANY, C. (2004). ¿Gramaticalización o desgramaticalización? El reanálisis y subjetivación de verbos como marcadores discursivos en la historia del español. *Revista de Filología Española*, 84(1), 29–66. <https://doi.org/10.3989/rfe.2004.v84.i1.97>
- CROS, E. (2003). El sujeto cultural: de Émile Benveniste a Jacques Lacan. En Cros, *El sujeto cultural: sociocrítica y psicoanálisis*, pp. 11-30. Fondo Editorial Universidad-EAFIT.

- DÍAZ PÉREZ, J. (2012). *Pragmalingüística del disfemismo y la descortesía: Los actos de habla hostiles en los medios de comunicación virtual* [Tesis doctoral, Universidad Carlos III de Madrid]. <https://hdl.handle.net/10016/15682>
- GARCÍA FERNÁNDEZ, L. (2006). *Diccionario de perífrasis verbales*. Editorial Gredos.
- GRICE, H. P. (1989). *Studies in the way of words* [Estudios sobre el camino de las palabras]. Harvard University Press.
- LARA, L. F. (2015). *Curso de lexicología*. El Colegio de México.
- MILLAR, M. (1981). *Más allá hay monstruos* (M. I. Guastavino, trad.). Bru-guera.
- MILLER, A. (2009). *Las brujas de Salem* (J. L. López Muñoz, trad.). Tus-quets.
- PORTOLÉS, J. (2007). *Pragmática para hispanistas*. Editorial Síntesis.
- RODRÍGUEZ NORIEGA GUILLÉN, L. (2020). Apuntes para una teoría del in-sulto. *Lessico del Comico*. <https://doi.org/10.13130/2532-6805/14902>
- SENDER, R. J. (1971). *El bandido adolescente*. Editorial Salvat.
- SHAKESPEARE, W. (2008). *Hamlet* (S. G. Mosqueda, trad.). EMU.

Antropología del arte

El arte explicado desde la antropología

Eduardo Escoto Robledo

Universidad de Guadalajara

eduardo.escoto2631@alumnos.udg.mx

<https://orcid.org/0009-0000-6280-6382>

Introducción

El presente trabajo tiene como finalidad establecer una explicación elemental de la actividad artística desde la comprensión crítica de diferentes propuestas antropológicas que se ocupan del tema. Se parte de la hipótesis de que al hablar de arte se hace referencia a un concepto dispar y cambiante en su presencia y ejercicio y que, por lo tanto, su comprensión debe entenderse desde los particulares procesos de producción, difusión y recepción implicados en este; así como las vinculaciones que mantiene con aspectos culturales, o sus intrincadas configuraciones simbólicas.

El objetivo es reconocer los aspectos que pueden componer los diferentes paradigmas del arte, así como su posible interrelación e implicaciones. Tales elementos se extraerán de la valoración de lo expuesto por autores clásicos en cuanto al origen, contenido, presencia, recepción o asignaciones del quehacer artístico. Tras lo anterior, se podrá igualmente reflexionar sobre las posibilidades analíticas en relación con los problemas que tienen que ver con el arte.

Al final del trabajo, se confronta la hipótesis, se reconocerán las principales valoraciones que entran en juego en las diferentes conformacio-

nes de la actividad artística, y se propondrá la identificación inicial de diferentes enfoques analítico-metodológicos con el fin de que puedan ser abordados posteriormente en un trabajo específico sobre el tema.

Paradigmas antropológicos del arte

En diferentes trabajos antropológicos, el arte es definido desde variadas perspectivas que se remiten a su ontología como punto de partida ineludible para comprender su papel en un entramado cultural concreto. Por ejemplo, Esteva Fabregat define al arte como «un producto resultante del proceso de transformación de una forma por otra» (2006, p. 15). Es ahí donde la piedra se convierte en un relieve, en una escultura o en una obra arquitectónica; cuando unos sonidos que se presentan combinados bajo un plan se transforman en una melodía, etc. Esta concepción del arte pone en relieve sus posibilidades expresivas, comunicacionales y/o simbólicas, alcanzadas mediante una conformación o ajuste específico de las formas existentes, a través de un proceso de abstracción.

En complemento, se ha propuesto que la existencia de una perfección formal en ciertas manifestaciones, opuesta a los valores práctico-utilitarios de la técnica, definiría al arte. Esto implicaría que con su actividad el artista mejora o innova formas para que puedan expresar ideales culturales y ser juzgadas bajo los estándares estéticos del contexto (Philip K. Bock, 1979).

Con esto en mente, se aprecia que en la obra de arte se conjugan la materialidad, la funcionalidad (utilización y demanda), conocimientos, habilidades técnicas y convencionalismos normativos. Por eso es un producto cultural de gran importancia, dado que a la vez permite al artista actuar como un intérprete ideológico de su comunidad (Esteva Fabregat, 2006).

Ya de inicio se aprecia lo inadecuado de pretender establecer una definición omnicomprendensiva del arte, pues se ocultaría su variedad, observable en todo tipo de poéticas de las que deviene, así como en la multiplicidad de prácticas con que se hace presente en determinados

contextos (Faeta, 2014). Esto revela su condición exclusiva de actividad humana, que llevó a Marvin Harris (2004) a calificar al hombre como animal artístico. No obstante, muchas culturas carecen de un término para «arte», sin que por ello desconozcan y utilicen con diferentes fines las experiencias estéticas que objetos y actividades de ciertas cualidades despiertan en sus integrantes.

De hecho, ante la diversidad de expresiones creativas que pueden ser consideradas arte según el entorno dado, se puede hablar, siguiendo a Kottak (2003), de una cultura expresiva, en la que convergen múltiples aspectos que posibilitan al arte cumplir con una posición de privilegio semántico en la expresividad social, dado que la repite pero también la transforma, aludiendo tanto a la significación del mundo del artista, como al estilo cultural del grupo donde se origina (Esteva Fabregat, 2006).

Tal posición de privilegio ocupada por el arte es muchas veces resultado de aspectos extrínsecos, por ejemplo, las relaciones de orden laboral. Si el hecho artístico germinó mediante una relación de patronazgo o patrocinio, es de esperarse que las obras pudieran ser ajenas al gran público, o tener alguna condicionante ideológica o estética.

La música cortesana del Renacimiento o las pinturas encargadas para un claustro religioso. El actual Museo Regional de Guadalajara dio inicio a su existencia con la exhibición de cientos de obras no vistas antes por el público, que salieron de recintos de vida consagrada tras las medidas de exclaustración y amortización de bienes decretada en las Leyes de Reforma.

En otros casos, las obras encargadas a las élites pasan a los museos para ser admiradas libremente tras la muerte de su propietario, o son expuestas al público por determinantes que conviene explicar en todos los casos. Resulta claro que las funcionalidades concretas cargan al arte de características específicas (Kottak, 2003), y condicionan su presencia y efecto, lo cual ciertamente no es *a priori* algo que deba ser valorado como bueno o malo.

Estas primeras consideraciones muestran la dificultad para establecer un límite estricto entre lo artístico y lo no artístico, y se ha demostrado que la separación académica delineada en el siglo XVIII entre Bellas Artes y Artes Útiles no resulta eficaz desde hace mucho.¹

Incluso se han puesto en tela de juicio valoraciones que parecían claras hace poco tiempo, como la diferenciación entre un «arte puro» y una producción con sentido práctico, como el «arte decorativo» (Alcina Franch, 1984), contraposición que de hecho apenas se encuentra en las culturas no occidentales, donde también resulta raro que a la categoría de arte accedan las producciones validadas por un grupo de autoridades (museos, críticos, revistas, galerías, etc.), según se ha establecido en las actuales civilizaciones europea y norteamericana (Harris, 2004). Por lo tanto, la distinción que cada cultura hace entre lo que es y no es considerado arte carece de universalidad.

Ya desde una perspectiva histórica debe recordarse que los vestigios más antiguos de lo que se puede considerar arte datan del paleolítico superior, hace unos 30,000 años; concretamente en Europa Occidental, época y lugar del que perviven pinturas en cuevas, instrumentos musicales de viento u objetos portátiles que se entienden separados de la vida y espacios cotidianos (Kottak, 2003). Por su parte, Marvin Harris (2004) data en 40,000 años la actividad artística humana, considerándola a su vez como un aspecto de los sistemas de creencias y de sus consecuentes rituales, resaltando de forma particular su vínculo con la religión.

A nivel comunitario, el arte da forma a los relatos de mitos e historias, y en etapas de organización más elaboradas, el arte y la religión se funden en pirámides, estatuas, altares, indumentarias y objetos sagrados (Harris, 2004). El tránsito que tuvo el arte en el cristianismo inicia en el periodo Paleocristiano, donde se encuentra como vínculo comunicacional y medio de construcción de identidad, haciendo uso de la estética

¹ Charles Batteux expuso tal idea en 1746 en su libro *Les Beaux Arts réduits a un même principe* [Las Bellas Artes reducidas a un principio único].

propia del entorno romano, donde primero resiste y en el que va ganando paulatinamente espacios. Conforme logra consolidarse se vuelve por sí mismo elemento de cohesión tras la caída del Imperio de Occidente, y de forma gradual va presentando necesidades más complejas, que le llevan a adquirir rasgos propios, generan convención estética, y pueden ser portadores de fuertes cargas simbólicas con gran eficiencia.

Puede comprobarse en un ejemplo como el anterior, que el arte, la religión y la magia satisfacen necesidades psicológicas similares en los seres humanos, imponen significados y valores a un mundo que no tiene los suyos propios o en donde no ha encontrado valores asequibles a la inteligencia (Harris, 2004).

Por otra parte, la política, como actividad social elemental, es igualmente determinante para el arte. No es secreto que Iglesia y Estado eran hasta hace un siglo los principales patrocinadores de la actividad artística, pero ante el crecimiento del capitalismo, la descentralización de estos núcleos dio pie a la aparición de nuevos consumidores de arte que abrieron nuevas relaciones de uso-función para el mismo, dando lugar a formas individualistas de expresión y entretenimiento, y en muchos casos, a posibilidades de operación comercial (Harris, 2004).

Esto obligó a lo largo del siglo *XX* a que los Estados volvieran a ejercer como mecenas, financiando prácticas artísticas que, pese a ser consideradas de alto valor, se advertían en desventaja ante las preferencias del consumo masivo. No obstante, en Occidente, el mecenazgo institucional del arte ha decrecido en las últimas décadas, y de hecho hay proyectos oficiales para dismantelar paulatinamente el aparato de protección institucional que se había montado para ello.

Y es que los intereses y causas que habían llevado a su existencia tenían que ver en buena medida con la identidad que cada nación debía mostrar con fortaleza ante los demás países, tanto en los convulsos tiempos previos al estallido de la Segunda Guerra Mundial, como a la reconformación del orden mundial precipitada al final de dicho conflicto. Así

los últimos casos en los que el Estado regresó al mecenazgo institucional surgieron de la necesidad de orientar y regir el papel y sentido del arte.

Por ejemplo, los países comunistas hicieron del arte un medio para convencer a los ciudadanos de que el *status quo* post-revolucionario era justo e inevitable (Harris, 2004). Esto, como se sabe, añadió una gran tensión política a la actividad artística, escudriñada minuciosamente por el Estado para vigilar el cumplimiento del objetivo propuesto. No es difícil encontrar casos cercanos, en México, el manejo del arte y de la identidad nacional que quiso configurar el régimen postrevolucionario es clara muestra de ello.

Pero habiendo pasado varias décadas de tales crisis, se está llamando desde la oficialidad al artista a sumarse a la «autogestión», como una novedosa oportunidad de éxito ilimitado, que depende de sus capacidades para «socializar» su «producto» cultural (Deresiewicz, 2020). Esta es una medida coherente con el liberalismo económico.

Sin ir muy lejos, la Secretaría de Cultura del Gobierno de México ha lanzado en los últimos años convocatorias para crear —por ejemplo— emprendimientos culturales colectivos, y la Secretaría de Cultura de Jalisco ha implementado programas de apoyo y asesoría para las llamadas Industrias Culturales y Creativas, así como para emprendedores que busquen incidir en lo que se considera ya como el Sector Cultural y Creativo.

Diversas culturas, diversas estéticas

Belleza, aprecio, armonía, placer, rechazo, etc., son algunos de los muchos sentidos que puede desatar en los espectadores la presencia sensible del hecho u objeto artístico, como señala Kottak (2003). Quizá por ello, varios autores encuentran que el arte debería definirse de acuerdo a la forma en que se alcance a embellecer con destreza lo hasta antes cotidiano,² pues acciones como el decorar un objeto o herramienta,

2 Herskovits, citado por (Alcina Franch, 1984, p. 15).

surgen del deseo de añadir a estos, «fuerza, estímulo e individualidad» (Bohannan, 2009, p. 202), lo que en el fondo les permite cumplir con funciones más complejas que las utilitarias o referenciales.

Ciertamente el valor estético puede considerarse una forma de distinguir al arte, aunque se debe considerar igualmente su emplazamiento, es decir, la influencia del lugar en el que se encuentra (Kottak, 2003). Con esto no se debe pensar únicamente en una condición situacional o espacial del elemento en cuestión, sino en las implicaciones dadas desde su presencia en dichos entornos, como las decisiones políticas o juicios eruditos de los que puede ser objeto en ciertos entornos para definir lo que debe admitirse como arte.

Como casos hipotéticos —válidos aquí para evocar por igual numerosos casos similares entre sí— se puede pensar en un clavecín o laúd construido en el siglo XVIII, que fue valorado en su momento por su mucha o poca calidad organológica y la manera en que esta podría enriquecer la expresividad musical de aquellos entornos en los que se podía adquirir y utilizar.

Pero cuando siglos después dicho instrumento forma parte de una colección museística determinada, seguramente será objeto de aprecio por sus tallas o decoraciones, o la habilidad en el manejo de los materiales, que lo hacen ser entendido como pieza artística en sí, independientemente de la intención original de su existencia. Películas de propaganda que décadas después de haber tenido una función ideológica son estudiadas o admiradas como obras artísticas por su narrativa o por los recursos empleados en su montaje. Alfarería de uso cotidiano, de cualquier procedencia, pueden terminar siendo apreciados como arte por su vinculación con procesos de identidad nacional, incluso, piezas de una función utilitaria tan concisa, como billetes y monedas pueden en ciertas condiciones ser valoradas como obras de arte.

La definición de arte dependerá entonces de valores culturales, ideales y conceptos compartidos de lo que es deseable, que al ser aceptados

influyen el comportamiento de los miembros de un entorno. Tales categorías o estándares se adquieren socialmente, aprendidos como parte de la cultura (Philip K. Bock, 1979).

Por ello se cuestionó desde el inicio el concepto de *universalidad del arte*, que considera que su existencia surge de procesos fisiológicos comunes, presentes en todos los seres humanos, lo que lleva a pensar en la presencia de leyes universales del arte basadas en una perspectiva biológica coherente. Contraste, aislamiento, simetría, repetición, ritmo, etc., serían vistas entonces como innatas, aunque en realidad parecen ser coincidencias constitutivas (Faeta, 2014).³

Sin desestimar los hallazgos alcanzados en este sentido, parece más adecuado pensar en que el arte termina por definirse de acuerdo con los rasgos estilísticos y las conformaciones formales y estéticas que se requieren en cada marco cultural. Por lo que se ha podido entender que es allí donde puede cumplir determinada función, haciendo posible que el receptor lo reciba dentro de cierto cauce semántico previsto por el autor.

Debe considerarse también que si la tarea fundamental del receptor es la decodificación del mensaje (Alcina Franch, 1984), es cada vez más difícil que la recepción del arte provoque una reacción unánime, por lo que en las sociedades contemporáneas se delimitan segmentos poblacionales en los que la recepción del arte será más eficiente en relación con las intenciones del autor, y de la función que se busca que cumpla (Kottak, 2003).

La recepción del arte y los contextos culturales

Para Alcina (1984, p. 173) la obra de arte no se ha concluido «hasta que no es contemplada por alguien». Esto es muy claro que cuando la obra se presenta en público, más aún si está asociada a la ritualidad, esta eleva su perspectiva significacional.

³ El autor cita a Zeki, quien define que la universalidad del arte se da a raíz de que las respuestas cerebrales similares que se dan en personas de diferentes sociedades, lo que provoca una trascendencia temporal y cultural de ciertas manifestaciones artísticas.

Pero hay otros casos en que esa misma ritualidad hace que la obra artística se presente de forma privada o incluso secreta, por lo cual no se concibe para ser contemplada, sino que se entiende como ceremonia o se dispone para ser «vista» por un espectador sobrenatural en cuya existencia se cree (Alcina Franch, 1984). De aquí se extrae la consideración de que el arte existe en la medida en que es concebido para alguien.

Esto último puede resultar muy diverso. En sociedades de subsistencia el arte es «consumido» mediante la actividad ritual mientras que en sociedades avanzadas se consume como parte de las actividades religiosas y del poder público. La economía de mercado incluyó al arte en la cotización de mercancías apropiadas —en este caso— para las «clases deseosas de ser proclamadas como identificadas con el buen gusto» (Esteva Fabregat, 2006, p. 31), y los burgueses (gracias a la aparición del ocio) se ocuparían de consumir arte por razones estéticas y de prestigio, para después dar paso a la valoración del arte como producto de lujo.

Pero en modo general ¿de qué depende la apreciación del arte? Del bagaje cultural del individuo, que debió aprender de su entorno (proceso de aculturación) las posibilidades de apreciación, los valores a otorgar según las características de la obra, los juicios e incluso las preferencias estéticas, pues todo esto depende de la cultura

Lo anterior se transmite por diferentes vías, que van desde la familia, los medios de comunicación masivos, los sistemas escolares, etc. (Kottak, 2003), que funcionan entonces como medios de transmisión cultural, estableciendo el marco interpretativo de la actividad artística. Así, la forma objetiva de la obra (imagen, por ejemplo) se convierte en una forma subjetiva a través de la interpretación, que se funda en las condiciones que para ello existan en el marco cultural en el que se den estos hechos (Esteva Fabregat, 2006).

Esto sucede, por ejemplo, cuando una obra musical como el Huanpango de José Pablo Moncayo se convierte en un celeberrimo signo de identidad nacional gracias a su presencia repetida en situaciones es-

pecíficas propiciada desde la oficialidad, lo cual estableció un marco interpretativo que apunta a un significado concreto, más allá del alcance de la mera interpretación técnico-estética de la obra.

El ingrediente estético es empleado por el hombre para dar respuestas emocionales de apreciación y placer, más allá de la organización espacial y temporal del hecho artístico presente en la forma (Harris, 2004).

Es por lo tanto en el elemento estético donde se asientan las relaciones entre la actividad formal, la elaboración conceptual y la práctica social (Faeta, 2014), y se debe entender como un asunto cultural, dependiente de cualquier cambio en el marco en que se crea y funciona (Esteva Fabregat, 2006).⁴

Cabe recordar los casos en que objetos sagrados en un entorno primitivo pasan a ser en otro contexto considerados obras de arte, admiradas únicamente por su estética o técnica. Esto indica cómo se complica la comprensión de los significados locales fuera de sus fronteras culturales, debido al cambio que sufren los códigos ideacionales y la cultura de significación.

Por eso, para Esteva Fabregat (2006, p. 45) el arte de otros, se vuelve «el medio de ver lo que otros sienten». Así, cuando se comprenden los significados de una cultura, se comprende su arte, y viceversa (Bohannan, 2009).

Los procesos de creación artística

De modo general, el carácter colectivo de la producción artística suele ser predominante en las culturas no occidentales, mientras que en Occidente es evidente el protagonismo que toma la figura del autor en la valoración de la obra de arte (Esteva Fabregat, 2006). Al respecto, Kottak (2003) señala que es en los Estados y no en las sociedades no industriales

⁴ De estas relaciones surge el estilo, como manera consciente de actuar en la conformación de la obra y, asimismo, aspectos de mayor complejidad, como la solución dada a posibles intenciones simbólicas.

donde surge y se mantiene la posibilidad de que la dedicación al arte sea de tiempo completo.

Por lo tanto, la presencia del arte en conformaciones culturales más complejas le permitiría escindirse de cumplir con funciones específicas, quizá al poder tener una presencia soportada en diversas estructuras adyacentes y no dependiendo de servir concretamente a determinados elementos culturales, obteniendo así un valor propio. En Occidente, como es sabido, la idea de la existencia del arte por el arte debió esperar a que a finales del siglo XVIII se establecieran condiciones ideológicas, estéticas y económicas, etc. que hicieran posible la emancipación de las actividades artísticas.

En cualquier caso, es importante tener en cuenta «que el proceso cultural del arte no se localiza estrictamente en el proceso productivo del artista», sino que se debe a los procesos que lo llevan a finalizar un producto que se define como arte. Además, ya en una perspectiva histórica, el individuo se diluye, «y lo que permanece es la identidad de la cultura que hizo posible la obra de arte» (Esteva Fabregat, 2006, p. 19-20).

Habrà también que atender el hecho de que en el proceso de creación artística no resulta válido pensar en la responsabilidad exclusiva del artista, en tanto figura con unas habilidades y preparación concreta que le permiten dar forma a la obra, sino entender que para poder analizar el citado proceso, deben identificarse, de acuerdo al caso, las posibles implicaciones de otros agentes, como podrían ser mecenas, comunidades, públicos, tendencias estéticas, técnicas, códigos, sistemas de creencias, canales de difusión, etc.

En cuanto a su conformación, el discurso artístico nace de una operación de pensamiento y termina siendo una expresión, es decir, hay en la obra de arte un trayecto entre el pensar y el expresar (Esteva Fabregat, 2006). En este punto, la obra puede ser dotada de un significado previsto, que podrá o no ser asimilado por el receptor, pues tal resultado no sólo depende de la intención y la constitución de la obra, sino de los procesos de transmisión y recepción

El arte, entendido como un sistema de signos (texto) «más o menos codificados y socializados» brinda a la sociedad información referencial (conceptos lógicos) y aún conceptos «no-lógicos», como los religiosos (Alcina Franch, 1984, p. 239). En los códigos lógicos (que poseen un significado objetivo), la convención que permite la transmisión de su significado es explícita, mientras que en los no-lógicos —como los que cumplen funciones estéticas o poéticas— es implícita (Alcina Franch, 1984).

En los primeros (lógicos), se encuentra como función la denotación, es decir las palabras o elementos utilizados funcionan de modo literal, objetiva, es decir, de la forma acordada; en los segundos (no-lógicos), la función es de connotación (Alcina Franch, 1984), abierta a la subjetividad, por lo que su interpretación puede estar condicionada cultural, empírica, estilística o emocionalmente.

La cualidad connotativa del arte suele distinguirla de otras producciones, pues ha hecho posible el refinamiento semántico, la eficiencia expresiva o la presencia de un peso estilístico, entre otras características que lo alejan del pragmatismo, la literalidad o la función referencial.

Capacidad simbólica del arte

La función esencialmente simbólica del arte le permite en un primer nivel cumplir con la transmisión de significados inmediatos, mientras que en un segundo nivel, adquiere la capacidad para reflejar emociones e ideas, expresando significados emotivos o culturales mediante sus recursos constitutivos. En un tercer nivel, los símbolos reflejan actitudes sociales, políticas organizacionales, etc., y finalmente, en un cuarto nivel, el simbolismo entra en relación con los sistemas más profundos del pensamiento y la conducta humanas (Merriam, 1964).

El símbolo es un tipo de signo que provoca la asociación de un significado a través de la presencia de un vehículo sígnico que lo evoca, pero no por semejanza ni por relación, sino a través de la convención, con lo que pueden usarse como medio de representación de conceptos complejos por su carácter inefable, subjetivo, irreal, etc.

Debe recordarse que el símbolo es cualquier cosa a la que un grupo de personas asigna un significado arbitrario, y que la comunidad que comparte símbolos (como en el caso de una comunidad de hablantes o creyentes) genera fuertes lealtades y etnocentrismo (Bohannon, 2009).

Así, a los países se les reconoce en el marco internacional por sus aportaciones, incluidas en un lugar relevante las de tipo artístico. Al mismo tiempo, es innegable el amplio uso que tiene el arte para definir identidades colectivas (Kottak, 2003). Estas pueden —con muy diversos matices— grupales, regionales o nacionales, y otras categorías aún más difíciles de definir, tomando en cuenta el peso actual de procesos como la migración o la interacción digital, que ponen en entredicho el valor concreto del espacio físico en la conformación de estos entornos, su identidad, y su producción artística.

Lo anterior deriva en la conceptualización etnográfica de la obra de arte (Esteve Fabregat, 2006), en tanto sea capaz de revelar al analista los procesos culturales presentes en su configuración, así como sus implicaciones. Por ejemplo, el etnógrafo puede descubrir los criterios usados para juzgar al arte y llegar a predecir cómo los miembros de una sociedad podrían clasificar un nuevo objeto como arte o no (Philip K. Bock, 1979).

El arte de una sociedad incorpora ideales de forma y contenido que dan a una tradición su carácter distintivo, así, los estilos artísticos resultan de juicios colectivos elaborados bajo conceptos compartidos de belleza (Philip K. Bock, 1979). Surge entonces una continuidad e integridad de estilos que —en tanto modo de hacer las cosas— proporcionan «el contexto básico para la comprensión y afición artísticas de un pueblo» (Harris, 2004, p. 483).

Estos procesos dependen de diversas necesidades o determinantes contextuales, y dan lugar a mecanismos de continuidad que en algunos casos permiten la permanencia de manifestaciones artísticas por periodos prolongados.

Pero también pueden darse procesos de cambio, que suponen la introducción de nuevas reglas formales que se enfrentan a la tradición y que pueden no ser comprendidas de inicio. En Occidente se han encauzado los esfuerzos artísticos para lograr una la originalidad que prime incluso sobre la comprensión de la obra (Harris, 2004).

Comprender el arte desde la antropología

Expuestas las peculiaridades culturales propias de la actividad artística, resulta claro por qué la antropología se erige como una disciplina que puede ocuparse del arte más allá del compuesto artístico, buscando conocer su composición, adentrándose en su significado local, y en el papel funcional de los actos estéticos en la sociedad que lo produce y así, definir la atracción que genera la obra de arte asociando sus procesos y elementos «en función del efecto que tienen sobre individuos y grupos de la sociedad del artista» (Esteva Fabregat, 2006, p. 38). Aquí es útil recordar que, como afirma Mauss (1987, p. 117), «todos los fenómenos estéticos son en cierto grado fenómenos sociales».

A su vez, la diversidad y complejidad constitutiva y funcional de la obra de arte exigen de la antropología una gran amplitud en sus aproximaciones, por lo que Francesco Faeta (2014, p. 22) afirma que la antropología del arte «es una pluralidad de puntos de vista antropológicos atentos a la peculiaridad de cada forma expresiva» y de cada contexto étnico. La finalidad del análisis antropológico de la obra de arte sería estudiar sus componentes y luego descubrir cómo se combinan para producir el efecto artístico (Bohannan, 2009, p.349).

Esto se ve favorecido por perspectivas disciplinares de la antropología, como el relativismo ético, en el que se reconoce la imposibilidad de evaluar sistemas de valores o juzgar los comportamientos de individuos fuera del contexto de su propio grupo social. No se trata de aprobar todo tipo de conductas, sino de evitar que la comprensión y análisis de

los hechos se distorsione por las respuestas emocionales culturalmente determinadas que pueda tener el investigador (Philip K. Bock, 1979).

Hay en ello una clara posibilidad o advertencia: no pensar en el arte de sociedades ajenas a la propia como un producto más sencillo o ingenuo, sólo por no pertenecer al marco de las sociedades industriales (Harris, 2004).

No obstante lo anterior, la antropología había descuidado el estudio de las artes, lo cual se debe al menos a dos malentendidos que señala Alan Merriam (1964): la falta de comprensión de la esencia del contenido de las ciencias sociales y las humanidades, y de las relaciones que las vinculan. Por otra parte, dada la esencia misma de las artes, los hábitos de comportamiento que intervienen en su realización terminan en un producto que puede estudiarse casi aislado de su contexto cultural.

Para Harris (2004), en particular la música y la danza han sido campos descuidados en las descripciones etnográficas, aun cuando sus propiedades pueden revelar provechosamente capacidades estructurales, necesidades y funciones sociales, culturales, etc. De esto ya se ha ocupado en toda profundidad la etnomusicología, que busca precisamente comprender a la música como hecho cultural.

Siguiendo a Mauss (1987), hay que recordar las dificultades a veces poco evidentes que existen para reconocer los valores estéticos que definen el arte de una determinada cultura, dado que estos pueden confundirse con la técnica si se les considera meramente como una serie de actos tradicionales destinados a producir un efecto. En ese caso se valora su eficacia, se les asocia a las emociones, al placer sensorial y por lo tanto, a la belleza, que no puede valorarse sino subjetivamente, pues su concepto varía de cultura en cultura (Alcina Franch, 1984).

Además, con frecuencia, el estudio del arte se enfoca en la obra terminada (estudio descriptivo), dejando de lado la concepción artística, el comportamiento determinado para realizarla, y la repercusión de la obra sobre su autor (Merriam, 1964).

Francesco Faeta piensa al respecto en el exvoto, que como pieza de arte popular puede apreciarse por su estética, por una belleza que es tomada como un valor en sí, y por la sensibilidad artística centenaria que se le atribuye desde las costumbres cultas. Señala que al actuar así ante el exvoto, se mortifica al objeto y «se esteriliza el potencial cognitivo que posee, respecto a la sociedad que lo custodia y lo utiliza» (Faeta, 2014, p. 24).

Para comprender mejor esto, cabe recordar que Bohannan (2009) propone que el arte se puede entender como la conjunción de elementos aditivos, que permite que una primera intención expresiva vaya adquiriendo funciones determinadas y entrando en categorías con implicaciones más amplias. Del boceto o garabato puede pasar a ser decoración, al ser aplicado a los objetos útiles, se vuelve ícono cuando comporta un mensaje, gana presencia afectiva al vincularse con los afectos, se vuelve arte al recontextualizar (abstraer, modificar la esencia inicial) y termina configurando un marco estético, definiendo normas y principios establecidos por la cultura.

Volviendo al último caso, el exvoto dejaría de ser ícono al perder el mensaje implícito, que no puede traducirse en un entorno ajeno, con lo cual desciende a ser visto como un objeto útil. Pero esto no impediría que en otro contexto cultural sea visto como arte, categoría a la cual accede por el desarrollo estético que filósofos, críticos y estudiosos crearán a su alrededor (Bohannan, 2009).

Otra de las tantas posibilidades analíticas que existen para la comprensión del arte consiste en tratarlo como un lenguaje articulado, que por lo tanto, puede ser desmontado en elementos significantes (Alcina Franch, 1984), lo cual es factible dada la manera en que el arte y la mitología, así como el lenguaje poseen una estructura profunda (Harris, 2004).

En el lenguaje hablado, los sonidos elegidos para funcionar como fonemas son los que dan cuerpo a un sistema de significados que se van elaborando a partir de distintas combinaciones (Bohannan, 2009). Por

lo tanto, se puede plantear la búsqueda de las equivalencias de morfemas y fonemas en las artes plásticas, que podrían ayudar a determinar los distintos niveles de articulación presentes en cualquier sistema complejo, hasta develar los códigos de significación, es decir, el sentido que encierra la obra. En dicho trayecto se encontrarán distintos niveles de significación: el primero, referencial, el segundo, de significación o sentido del mensaje, y el tercero, sería el simbólico (Alcina Franch, 1984).

En un recorrido elemental se puede establecer que las explicaciones que la antropología pudiera realizar sobre problemas relacionados al quehacer artístico podrían ser abordadas desde tres de sus ramificaciones. Primero, desde la antropología cultural, desde la que se pueden establecer los contactos que pudiera tener la práctica artística con aspectos como la organización social, el parentesco, los mitos, las creencias, relaciones de género, significado, ideología, etc. Las actividades de campo, como la observación y el trabajo etnográfico son herramientas reveladoras para la obtención de información al respecto.

Los métodos y marco teórico de la antropología material pueden resultar adecuados para los casos en que la comprensión del objeto —artístico en este caso—, requiera atender su materialidad, transmisión, significado, valoración y uso, a fin de comprender relaciones, sistemas, dinámicas, tradiciones, adaptación al entorno, y procesos relacionados en entornos culturales vivos. Los estudios comparativos, ambientales, semánticos e históricos resaltan entre las posibilidades analíticas propias de esta rama.

Finalmente, la etnohistoria proporciona un papel relevante a las manifestaciones expresivas como medio para acercarse a la comprensión de entornos históricos. De la misma forma, resultan de importancia las piezas artísticas, tomadas como fuentes documentales que se buscará aprovechar etnográficamente para comprender el entramado constitutivo e histórico de pueblos o grupos, en conjunto con otras fuentes directas o indirectas, con sus mitos, preferencias estéticas, posibles archivos, entre tantas otras.

Conclusiones

Las consideraciones antropológicas en torno al concepto de arte muestran que, si bien es imposible establecer una definición unánime, concisa u omnicomprensiva, es posible comprender sus procesos, determinantes y funciones, que como se ha visto, tienen alcances y particularidades concretas según el caso y el entorno cultural, tanto en un sentido temporal como situacional.

La transformación que se hace de la materia bajo un plan organizado, la asignación de belleza que alcanza, la forma en que contiene de manera adecuada un mensaje, la originalidad o la renovación formal que alcance a proponer para objetos ya conocidos, son algunas de los muchos procesos que suelen identificarse como elementales para que una producción alcance valor artístico.

Resulta fundamental recordar que el arte es valorado en cada caso por los miembros de una comunidad, que lo validan como adecuado o no para ser considerado como algo aparte de los productos técnicos o utilitarios. A partir de esto se puede cuestionar el factor estético presente en las obras, los efectos que produce y la forma en que ayuda a establecer un vínculo con el usuario.

Por otra parte, los medios de difusión y consumo del arte existen sólo en función de la necesidad de que el hecho artístico se concrete. Por lo tanto, estos se vuelven más complejos en tanto las funciones del arte alcanzan nuevas áreas de actividad cultural.

De cualquier forma, el arte comporta un significado, por lo que los cambios, continuidades o nuevas funciones no implican *a priori* una desvalorización, sino un re-semantización. Dado el peso del significado en el arte, y siendo este el resultado de operaciones culturales de gran profundidad es necesario comprender la cultura en que la obra de arte se desarrolla a fin de poder entender dicha manifestación.

En sentido inverso, la obra de arte es capaz de brindar información etnográfica. Esta se puede estudiar como la condensación de pautas

culturales y entenderse como un factor de determinada influencia en el medio en el que se desarrolla.

El presente trabajo se ha ocupado de aspectos definatorios, conceptuales, constitutivos, semánticos y actanciales del arte, para llegar a establecer las particularidades de las que la antropología puede ocuparse de manera adecuada. Esto no busca revelar dicha pertinencia —no en vano la antropología cultural es una rama de estudio consolidada hace muchas décadas— sino presentar de manera concisa la explicación antropológica del arte, como detonante de reflexiones sobre el uso más provechoso que la disciplina pueda tener para casos de estudio en concreto.

Referencias bibliográficas

- ALCINA FRANCH, J. (1984). *Arte y antropología* (1.^a ed.). Alianza.
- BOCK, P. K. (1979). Value systems [Sistemas de valor]. En *Modern cultural anthropology: An introduction* [Antropología cultural moderna : Una introducción]. Vol. 1, pp. 407-467. Random House.
- BOHANNAN, P. (1996). *Para raros, nosotros. Introducción a la antropología cultural*. (C. M. Ramírez, trad.). Akal.
- DERESIEWICZ, W. (2020). *La muerte del artista* (M. V. Granados, trad.). Capitán Swing.
- ESTEVA-FABREGAT, C. (2006). Significados antropológicos del arte. En *Artes y civilizaciones. Orígenes: África, América, Asia, Oceanía*. Vol. 1. Lunweg.
- FAETA, F. (2014). Crear un objeto nuevo, que no pertenezca a nadie: Campo artístico, antropología, neurociencias. *Anual*, 5(1), Artículo 1.
- HARRIS, M. (2004). *Introducción a la antropología general* (V. Bordoy y F. Revuelta, trads.). Alianza.
- KOTTAK, C. P. (2003). *Espejo para la humanidad: Introducción a la antropología cultural* (V. C. Olguín, trad.). McGraw-Hill.

- MAUSS, M. (1987). *Manual de etnografía* (M. Mayer, trad.). Vol. 1. Fondo de Cultura Económica.
- MERRIAM, A. (1964). Las artes y la antropología. En S. Tax (ed.), *Antropología: Una nueva visión. Lo que sabemos y lo que debemos aprender sobre la conducta y la naturaleza humana*. (A. Garza y Garza, trad.), pp. 266-279. Norma.

El teatro como fenómeno cultural: una perspectiva desde la antropología teatral

Luis Copérnico Vega Gómez

Universidad de Guadalajara

luis.vega8269@alumnos.udg.mx

<https://orcid.org/0009-0000-3521-4939>

Introducción

Los estudios teatrales se han realizado desde diversas plataformas de investigación a lo largo del tiempo; a través de la antropología teatral se busca entender la producción artística y teatral desde una perspectiva cultural y social. Estudiar las distintas manifestaciones artísticas y teatrales de diversas culturas, analizando su influencia en la sociedad, nos conduce a explorar cómo estas manifestaciones reflejan las creencias, valores y prácticas de una comunidad. La intersección entre antropología y arte es fundamental para comprender la diversidad cultural y la importancia del arte en la vida de las personas. Al interpretar un comportamiento humano como cultural, la antropología lo sitúa en un conjunto más amplio de conductas y asocia este comportamiento singular a ciertas reglas y a su contexto social. Diversas investigaciones han subrayado el papel central que desempeñan las expresiones artísticas en la construcción, reproducción y transformación de los sistemas de conocimiento y de los valores culturales. En particular, Beals y Hoiyer (1958) señalan que:

La función de las artes en el afianzamiento de los conocimientos, creencias, actitudes y valores se reconoce con bastante facilidad en una sociedad simple y homogénea. En una sociedad compleja y heterogénea como la nuestra, la cuestión se muestra más difícil, porque no todos los grupos dentro de nuestra sociedad tienen las mismas creencias, actitudes y valores (p. 650).

Ahora bien, en contextos tan diversos, las artes no sólo reflejan la pluralidad cultural, sino que también pueden actuar como espacios de mediación y diálogo entre cosmovisiones distintas, favoreciendo la construcción de significados compartidos. La relación entre el teatro y la antropología, más concretamente entre el hecho escénico de la representación (y de todos los aspectos vinculados al mismo: rito, espectáculo, trabajo de escena, entre otros) y la actividad del antropólogo (investigación, recogida de datos, descripción, estudio de la sociedad) ha sido relativamente nueva.¹ Si bien es cierto que han surgido corrientes de pensamiento centradas en el teatro y su estudio, como todos aquellos aspectos asociados al mismo (en general y respecto a otras disciplinas), el interés ha sido acotado. No obstante, en los últimos años se han incrementado los estudios teatrales desde una mirada antropológica.

No se profundiza de manera extensiva sobre el origen del teatro, pero cabe destacar que en un primer momento se encuentra vinculado a rituales sagrados, y que posteriormente toma una identidad individual y cotidiana, en forma de teatro popular, sin renunciar a muchos elementos originales.

En los últimos años, han surgido distintos modelos de investigación para la antropología teatral.² Estos modelos se podrían agrupar dentro

1 Dice Merriam (1964) que el «estudio del género dramático, por ejemplo, apenas ha sido tocado por la antropología, aunque pueden encontrarse algunos pocos estudios como el de F. E. Williams: *Drama of Orokoló* y el de Melville J. Herskovits *Dramatic Expression Among Primitive Peoples*» (p. 267).

2 La antropología encuentra en el teatro un terreno de experimentación excepcional, puesto que

de diversas vías diferentes, una de las cuales es la etnográfica, basada en la recogida de datos en el campo de estudio. Marcel Mauss (2006) nos dice que la «etnografía *intensiva* consiste en la observación profunda de una tribu, observación tan completa como sea posible, sin omitir» (p. 8). A nuestro parecer, esta una de las más interesantes de todas a la hora de abordar los estudios escénicos, y uno de los modelos de trabajo más representativos de la antropología teatral. Sin embargo, no deja de ser un instrumento de trabajo para otras vías o modelos, como la semiología, la historiografía o la semiótica.

La etnografía escénica es una propuesta de investigación que aparece cuando la etnografía general se implementa dentro del ámbito escénico y tiene sus principales aplicaciones en el campo de la antropología teatral. El análisis semiológico se desarrolla, con mayor o menor profundidad, en la mayoría de las investigaciones o análisis de los textos teatrales. Constituye un modelo de trabajo interesante desde el punto de vista de la antropología teatral, pero con la complejidad que tiene el reducir el hecho escénico a un conjunto de signos y a una superficie aparente. Las categorías de la historiografía y la investigación sobre espectáculos pueden aplicarse no sólo a los estudios de hechos pasados, sino también, si se cambia ligeramente su denominación, a investigaciones más centradas en los documentos del pasado.

Esta investigación aborda corrientes teóricas, conceptos clave, aplicaciones prácticas, enfoques interdisciplinarios y nuevas tecnologías en antropología teatral, porque estos elementos permiten comprender el teatro como práctica cultural en contextos contemporáneos. La selección de estas temáticas responde a la necesidad de analizar el teatro más allá de su dimensión artística, considerando su papel social y simbólico. El hilo conductor que unifica esta diversidad es la antropología teatral, que integra teoría, práctica y análisis cultural, mostrando cómo cada

tiene ante sus ojos hombres que juegan a representar a otros hombres. Esta simulación apunta a analizar y a mostrar cómo se comportan estos en sociedad (Pavis, 1998, p. 43).

corriente, concepto o técnica contribuye a entender el teatro como una manifestación que refleja y transforma valores culturales, garantizando coherencia y unidad en todo el estudio.

Por otro lado, resulta evidente cómo se puede realizar un estudio antropológico del teatro en una determinada cultura concreta, utilizando la etnografía, a través de la observación participante o aplicando el cuestionario. Intentaremos en el presente texto exponer el teatro como fenómeno cultural a partir de los aportes de la antropología teatral, integrando enfoques teóricos, metodológicos y prácticos que permitan comprenderlo como una práctica social, simbólica e interdisciplinaria, capaz de reflejar, reproducir y transformar los valores culturales en contextos contemporáneos. De igual manera, buscaremos mostrar los instrumentos que se han venido utilizando en el ámbito de la antropología teatral para analizar, investigar y representar el hecho teatral o cultural, o del mismo para extraer información cultural específica o novedosa. Ello permitirá una aproximación a las distintas herramientas y técnicas en función del objeto de estudio, del enfoque teórico general del campo, de sus intereses de investigación actuales y de las consideraciones culturales y sociales, así como las posibles líneas futuras más cercanas a la realidad concreta del ámbito a estudiar.

En el campo de las técnicas antropológicas, cabe destacar que, pese a que la palabra y el discurso son instrumentos centrales en el trabajo de campo, y en todas las fases y momentos del estudio sociocultural, así como un material privilegiado en su interpretación por parte del investigador, en el caso de las culturas no occidentales es recomendable (incluso en el ámbito teatral) poner en práctica otros instrumentos y obtener materiales empíricos de otro tipo y desde otros interlocutores no exclusivamente individuales. Claudí Esteva Fabregat (2006) nos dice:

Lo que hace el antropólogo con el arte no es encerrarlo en sí mismo, sino percibirlo como un sistema de pensar las imágenes y los elemen-

tos de su expresión explicados ambos en función de los procesos de representación que tienen lugar en los diversos episodios sociales que hacen posible la realización de la obra de arte (p. 15).

Teatro y antropología comparten una inquietud fundamental: la otredad.³ En ambos campos, está la idea de que **yo**⁴ es otro. Tanto en el teatro como en la antropología, el **yo** se descompone y transforma frente a la figura del otro, pero también ante su propio ser. El teatro trabaja a través de la observación y representación de la alteridad.⁵ En un nivel inicial, el trabajo actoral implica recrear, construir, interpretar o imaginar personajes que transitan del **yo** al otro; un proceso que comienza con la exploración del propio cuerpo y se despliega en la relación con los demás. Al levantarse el telón, el teatro busca hacer comprensible la experiencia del **yo** en paralelo con la del otro, abriendo así, en cada representación, el «juego interminable de espejos» que describe el autor teatral. Resulta pertinente recordar aquí el aserto de Esteva Fabregat (2006):

El antropólogo tiende a considerar la obra de arte, más que en sí misma, en el contexto de los códigos ideacionales y de los procesos sociales que origina, tanto por los materiales que incorpora y transforma como por las técnicas y habilidades que se reconocen al artista que la produce (p. 15).

3 Derrida —cuyo pensamiento es, en buena parte, afín al de Lévinas—, si bien está de acuerdo con la idea de una otredad infinita, disiente de la caracterización de la otredad como absoluta. Para que la otredad sea acogida como tal, tiene que manifestarse, tiene que anunciarse y ser percibida, lo cual presupone que yo sea capaz de reconocer al otro en su especificidad de otro (Rey, 2023).

4 Según Eugenio Barba (1992), la antropología teatral concibe el «yo» del actor no como una entidad fija, sino como una construcción dinámica que se manifiesta a través de técnicas corporales y principios escénicos universales.

5 Según García Barrientos (1991), *alteridad* es un concepto que se refiere a la condición de ser otro, a la diferencia que nos hace únicos, y a la idea de que el otro es necesario para la existencia del yo.

Por tanto, la antropología no estudia la obra de arte simplemente por su valor estético o contenido propio, sino que su análisis se centra en el contexto cultural y social en el que surge. Esto significa que el antropólogo examina la obra considerando los códigos ideacionales (las ideas, valores y significados compartidos en una cultura) y los procesos sociales (dinámicas, relaciones y estructuras de la sociedad) que la originan. La obra se entiende entonces como un producto cultural que integra materiales, técnicas y habilidades específicas que reflejan el conocimiento y el reconocimiento social hacia el artista. Para la antropología, la obra de arte es un reflejo de las ideas, las prácticas y el contexto cultural en el que fue creada, y al estudiar estos elementos, se puede observar mejor cómo la obra contribuye al entendimiento y construcción de la identidad cultural y las relaciones sociales.

En el campo de la observación,⁶ de la que nos habla Mauss (2006), de las prácticas y rituales escénicos, podríamos aplicar la observación participante; una forma de adquisición y producción de conocimiento que implica la experiencia personal inmediata de una forma particular de relación social y un tipo particular de metodología de acceso a la información y a la realidad, lo que permite recoger, de primera mano, información teatral y contextual específica. Eugenio Barba, actor, dramaturgo y pedagogo teatral, afirma:

La antropología teatral es el estudio del comportamiento escénico pre-expresivo que se encuentra en la base de los diferentes géneros, estilos y papeles, y de las tradiciones personales o colectivas. Por esto, al leer la palabra «actor», se deberá observar y entender el teatro y la danza (2005, p. 25).

Por tanto, se puede comenzar por establecer dos categorías generales que hacen referencia a las construcciones teatrales. Una de ellas es la

⁶ Véase en extenso en *Manual de etnografía* (2006) de Marcel Mauss.

construcción con fundamentos de tipo antropológico, que ha sido vinculada a un supuesto teatro primitivo que alguna vez se habría experimentado como un hecho unitario. Sin embargo, resulta más meritorio pensar que se tratara de espectáculos múltiples vinculados a distintos rituales y cada uno de ellos obedeciendo a distintas reglas. Otra, la que podríamos llamar aproximación semántico estructural, que se refiere a la técnica comparativa que aparece junto a la lingüística estructural y la antropología.

Principales figuras y corrientes de la antropología teatral

Tras haber expuesto la relación entre antropología y teatro, resulta pertinente dirigir la atención hacia las figuras y corrientes que han configurado este campo de estudio y han permitido articular una visión más amplia sobre el fenómeno teatral, mostrando cómo la práctica y la teoría dialogan de manera constante en la construcción de la antropología teatral. En este campo, se considera a Eugenio Barba⁷ uno de los teóricos reconocidos por su concepto de *antropología teatral*,⁸ una disciplina que explora los principios universales del comportamiento humano en el ámbito teatral, independientemente de las culturas o tradiciones específicas. Esta exploración la desarrolló a través de la International School of Theatre Anthropology (ISTA), un laboratorio de investigación y experimentación fundado en 1979, donde reunió a actores, directores y estudiosos de diversas culturas para investigar las técnicas y los fundamentos del arte escénico.

Según Eugenio Barba, el paradigma de la antropología teatral se basa en tres ejes principales: primero, el enfoque empírico, centrado en la figura del actor; segundo, las técnicas físicas; finalmente, el nivel pre-ex-

7 Director de teatro, teórico y pedagogo italiano, conocido por su trabajo en la investigación teatral y por fundar la Odin Teatret, una compañía de teatro experimental en Dinamarca en 1964.

8 Entendida como el estudio del comportamiento biológico y sociocultural en una situación de representación escénica.

presivo, que se considera transcultural por definición. El primer eje resume cómo él piensa la antropología teatral, que dice que es sólo una rama de la antropología física. Su principal objetivo es incorporar herramientas que mejoren la actuación del actor a través del concepto del cuerpo como una forma adquirida de estudio intenso de la frecuencia cardíaca, los brazos y los movimientos musculares; en otras palabras, es una descripción anatómica, más específicamente morfológica, del actor. Explorar el espacio construido fisiológica y culturalmente del actor, y su *bios*⁹ en el ámbito de la actuación ilumina nuevos aspectos de la actividad práctica del actor, sin embargo, no sirve como explicación completa del arte performativo. En el segundo eje, Barba da un giro interesante al concepto que Mauss aborda como las técnicas del cuerpo, al hacer una separación entre el uso ordinario del cuerpo y el uso performativo, que en este caso es el cuerpo utilizado en el teatro. Barba afirma:

Utilizamos nuestro cuerpo de una manera sustancialmente diferente en la vida cotidiana y en las situaciones de representación. A nivel cotidiano tenemos una técnica del cuerpo condicionada por nuestra cultura, nuestro estado social, nuestro oficio. Pero en una situación de representación existe una utilización del cuerpo, una técnica del cuerpo que es totalmente diferente (2011, p. 85).

De este modo, Barba adopta de Mauss la idea de que las técnicas corporales están moldeadas por la cultura, aunque Mauss no establece una separación entre el uso cotidiano del cuerpo y su empleo en contextos artísticos o teatrales, pues considera que toda técnica corporal está influida por el entorno social. La distinción que Barba hace entre el uso

⁹ En el marco de la antropología teatral, el concepto *bios* se refiere al modo de vida escénico del actor, es decir, al conjunto de técnicas, hábitos corporales y energías organizadas que definen su presencia en escena. Para Eugenio Barba (1988), el *bios* escénico es aquello que distingue el comportamiento cotidiano del comportamiento «extra-cotidiano» del actor, lo que le permite habitar la escena con una calidad de presencia singular y transformada.

del cuerpo en la vida diaria y su utilización en la representación tiende a acercarse a una dualidad problemática entre naturaleza —cuerpo en representación— y cultura —cuerpo en la vida cotidiana—, una división que la antropología cuestiona con firmeza.

Por su parte, Julia Varley¹⁰ nos muestra desde su experiencia los procesos de creación y sus retos con diversas culturas. Por otro lado, mediante el trabajo de campo, ha hecho diversas investigaciones etnográficas con el fin de interrelacionar la intervención del teatro y el contexto de diversidad cultural del que suelen partir para realizar las intervenciones escénicas, para describir las comunidades y las relaciones interculturales, y desarrollar una aproximación teórica basada en las experiencias de espectáculo. Ha escrito sobre la técnica del mirar hacia atrás, es decir, la observación de la conducta de las personas de la comunidad para posteriormente ser interpretada en la dramaturgia. «Todos los que hemos trabajado en el campo del teatro social —dice Varley—, hemos observado las diferentes reacciones que la situación creada sobre el escenario o en las relaciones en el espacio teatral son radicalmente diferentes según cada cultura» (2007, p. 79).

Por otro lado, valora positivamente el resurgir de la antropología teatral en la actualidad a causa de la necesidad de explorar la relación del individuo en sociedad y emplear una estrategia lúdica para hacerlo. Sin embargo, también argumenta que en ocasiones, y debido a la complejidad de llevar a cabo estudios interculturales y en terreno, se abraza a teóricos clásicos para justificar la práctica teatral frente a otras disciplinas. Considera que el riesgo de rechazar la etnografía contemporánea por ir más allá de los planteamientos antropológicos clásicos, como hace la antropología teatral, provoca que desaparezca la necesidad de las descripciones de las conductas.

¹⁰ Julia Varley (Londres, 1954). Actriz, directora y escritora. Desde 1976, se estableció en Dinamarca donde se unió a Eugenio Barba y al Odin Teatret. Colabora con la ISTA y con la Universidad del Teatro Eurasia, ambas dirigidas por Eugenio Barba.

Victor Turner y los conceptos de *communitas* y estructura de liminalidad

Si bien la obra de Eugenio Barba y Julia Varley aporta claves esenciales para comprender la dimensión práctica y técnica del teatro, la mirada de Victor Turner amplía este horizonte al situar la teatralidad dentro de los procesos rituales y simbólicos. Pasar de las técnicas del cuerpo a los conceptos *communitas* y liminalidad permite integrar la dimensión social y antropológica de la experiencia escénica.

Dentro del campo simbólico, justamente, no podemos dejar de lado a Victor Turner que, con su trabajo en el plano de la antropología simbólica y su enfoque en los rituales y los procesos sociales de transformación, ha contribuido con la antropología a través de su análisis de los rituales de transición, y su desarrollo de conceptos clave como *communitas*¹¹ y liminalidad,¹² los cuales han tenido una gran influencia en estudios sociales y culturales. La *communitas* establece una cohesión interindividual que no se basa en el sistema social sino en la estructura liminar del rito. La *communitas* tiene un carácter antiestructural, por estar fuera y más allá de todas las estructuras sociales y del propio sustrato biológico; en este sentido comparte con el rito su aspecto transitivo, que, a pesar de romper con la fijación de unos límites y unas tablas de reglas estructurales, no tiene contenido funcional. Esta infravaloración estructural explica por qué se concibe el movimiento liminal como un paréntesis temporal

11 Turner introdujo el término *communitas* para describir una experiencia de intensa igualdad y solidaridad que surge entre personas que participan en un ritual de transición. A diferencia de las jerarquías y roles sociales que estructuran la vida cotidiana (estructura), la *communitas* representa un estado en el cual las personas experimentan una conexión igualitaria y sin divisiones jerárquicas. Este estado de *communitas* no es sólo una fase temporal de unidad, sino una experiencia que tiene el poder de transformar las relaciones entre individuos y la forma en que se ven a sí mismos dentro de la sociedad.

12 El concepto *liminalidad* se refiere al estado intermedio que experimentan los individuos durante un rito de paso, cuando ya no pertenecen completamente a su rol o estado anterior, pero aún no han asumido completamente su nuevo estatus. Este umbral es un espacio de ambigüedad y potencialidad, en el que las normas y estructuras sociales pueden relajarse, y los participantes pueden experimentar una forma de libertad que rara vez se permite en la vida cotidiana.

y escapa a las funciones antrópicas del comportamiento estructural. Parece que se utiliza esta noción de estructura negativa o antiestructural que se contrapone frontalmente a la de otra teoría. Turner dice:

La sociedad (*societas*) parece ser un proceso más que un objeto, un proceso dialéctico con fases sucesivas de estructura y *communitas*. Es como si hubiera —si es que puede utilizarse un término tan controvertido— una «necesidad» humana de participar en ambas modalidades. Las personas hambrientas de una de ellas en su cotidiana actividad funcional la buscan en la liminalidad ritual. El estructuralmente inferior aspira a una superioridad estructural simbólica en el ritual; el estructuralismo superior aspira a una *communitas* simbólica y se somete a penitencia para alcanzarla (1988, p. 206).

Existen dos ámbitos en los que se produce u ocurre la *communitas*: por un lado, se genera en los rituales propios, un modelo de liminalidad pura en el que se disipan, con el conjunto de los valores estructurales sociales, los elementos típicamente asociados a estos valores mediante una participación directa de los iniciados en los símbolos rituales. Por otro lado, la *communitas* se da en algunas situaciones interpersonales, en que se restablece de nuevo bajo un esquema de complementariedad. En cambio, se describe la experiencia teatral como un paradigma del estado liminal. Al mismo tiempo, no se excluye de modo alguno el estado de *communitas* de diferenciaciones políticas, de reinos o jerarquías, ni el de diferenciaciones de géneros sexuales.

La antropología como herramienta para la investigación teatral

A partir de la noción de liminalidad y de las experiencias de *communitas*, el estudio del teatro se proyecta hacia un terreno metodológico más amplio. Es aquí donde la antropología se convierte en herramienta concreta para investigar y analizar las manifestaciones teatrales, proporcionando

marcos de observación, registro y análisis que vinculan la teoría con la práctica. Cuando la antropología se fue concretando como una disciplina autónoma, fueron numerosos los investigadores que dedicaban sus esfuerzos a recoger y analizar las costumbres y manifestaciones artísticas de las diferentes sociedades humanas. De este modo, nació el campo de la antropología de la expresión, que estudiaba las manifestaciones orales y las manifestaciones visuales. Esta disciplina aborda el análisis del marco espacial, temporal, técnico y simbólico en el que se producen estos hechos artísticos.

En el ámbito de la antropología, el teatro ha tenido una compleja trayectoria debido a que el espectáculo teatral en las sociedades tradicionales no está depurado de los aspectos puramente lúdicos. Queda diluido en el culto religioso, en la danza, en el género narrativo o en cualquier otra forma de expresión. De ahí que las primeras miradas antropológicas nieguen a la representación teatral la definición de género o de forma artística. Según José Luis Valenzuela (2022), el teatro nunca aparece puro, siempre forma parte del rito, de la festividad, como aportación de la imaginación colectiva a momentos que trascienden lo cotidiano.

Especialmente es complicado el estudio de las representaciones de culturas del pasado; en la antropología teatral toman parte varias disciplinas que ofrecen sus análisis al gesto, a la inflexión de la voz, al lenguaje, a los trajes, a los adornos, etc., que participan en la teatralidad social, en el texto y las personalidades que intervienen en todo acto escénico. El desarrollo de estudios más avanzados obliga a la manipulación de métodos aportados por la etnografía, la analítica estructural, la semiología, la semiótica, la sociología y la psicología. Entendidas en conjunto, estas herramientas conforman un sistema metodológico que va de la recolección de información a la producción de sentido y a la aplicación práctica. La etnografía escénica abre el proceso con el registro de la experiencia teatral en contextos sociales concretos, cuyos datos se interpretan mediante enfoques analíticos como la semiología.

Posteriormente, las técnicas del cuerpo permiten vincular lo observado con la dimensión práctica del actor y con la construcción performativa de la escena. La historiografía y el análisis documental sitúan estas prácticas en marcos históricos y culturales más amplios, mientras que el enfoque interdisciplinario conecta los hallazgos con campos como la pedagogía, la psicología o la sociología, proyectando el conocimiento hacia la investigación aplicada y la intervención comunitaria. De esta manera, el sistema metodológico no se reduce a un listado de recursos, sino que constituye un entramado dinámico en el que cada herramienta alimenta y se nutre de las demás para generar una comprensión integral del teatro como fenómeno cultural.¹³ A su vez, el hecho de representar ha sido parte del método de investigación etnográfico. Otras metodologías afines a la teatralidad social han sido abordadas desde sociedades remotas hasta las más cercanas.

Aplicaciones prácticas de la antropología teatral

El tránsito de lo metodológico hacia lo aplicado resulta natural: las herramientas de la antropología teatral no sólo sirven para describir y comprender, sino también para intervenir y transformar. Desde esta perspectiva, es posible reconocer múltiples campos de aplicación en los que el teatro se convierte en medio de educación, terapia, investigación y representación sociocultural. Las aplicaciones prácticas de la antropología teatral abarcan campos muy variados. El actor-drama-

¹³ El teatro puede entenderse como un fenómeno cultural que refleja, construye y transmite significados sociales, históricos y simbólicos dentro de un contexto determinado, manifestándose no sólo en la puesta en escena, sino también en las relaciones entre actores, público y espacio escénico. Desde la antropología teatral, este fenómeno se aborda mediante un enfoque que combina observación participante, registro sistemático y análisis interpretativo: en la dimensión de análisis se examinan los elementos performativos, la dramaturgia y los códigos simbólicos presentes en la representación; en la investigación se recogen testimonios de actores, directores y espectadores, se realizan entrevistas, cuestionarios y registros audiovisuales para comprender percepciones, prácticas y significados culturales; y en la representación se interpretan y recrean estas observaciones y datos, permitiendo reconstruir el hecho teatral como un objeto cultural vivo, a la vez que se identifican patrones, variaciones y resonancias simbólicas que facilitan su comprensión y documentación académica.

turgo y teórico ha conocido primordialmente tres campos en los que la antropología teatral puede ser aplicada: la docencia, la investigación y la representación sociocultural. El actor-dramaturgo se insertaría en una comunidad y aprendería sus costumbres y rituales, a partir de lo cual promociona juegos, cantos, danzas en diversos espacios de la realidad cotidiana. Se pone como ejemplo el estudio del teatro de calle, mediante la antropología teatral. Los campos de actuación mencionados que conllevarían la utilización de las técnicas antropológico-teatrales son el teatro y educación, la teatroterapia, la investigación, el mundo empresarial y, finalmente, las expresiones folklóricas y de la cotidianidad.

Barba (2011) sostenía también que el espectáculo de danzas o canciones, el teatro de calle, las máscaras e inclusive los rituales religiosos utilizan siempre un tipo de escenografía especial que alienta la transformación de la rutina en poesía, de los sonidos en melodías, los saludos en diálogos, los desplazamientos en danzas, las imágenes en signos simbólicos y los sentimientos en arte; entonces se concluye que mientras que el antropólogo puede utilizar herramientas provenientes del teatro para su trabajo etnográfico, el actor, el dramaturgo y el pedagogo teatral pueden encontrar sus técnicas y conceptos en el estudio etnográfico, enriqueciendo así su labor; en este sentido, los objetos de estudio son complementarios.

Las herramientas de la antropología teatral pueden sistematizarse en cinco ejes principales. La etnografía escénica se define como el registro y la observación participante en contextos teatrales, produciendo datos etnográficos (notas, entrevistas, grabaciones) que permiten documentar la función social del teatro, como ocurre en el análisis de representaciones callejeras en festividades. La semiología teatral estudia el teatro como sistema de signos, identificando gestos, vestuario o escenografía para descifrar significados culturales, por ejemplo, en montajes contemporáneos con carga política. Las técnicas del cuerpo, retomadas de Mauss y Barba, generan información sobre usos cotidianos y performa-

tivos del cuerpo, mostrando la especificidad cultural de la actuación, como en la comparación entre prácticas del Odin Teatret y formas de teatro indígena. La investigación historiográfica y documental aporta cronologías y contextos mediante fuentes escritas o iconográficas, útil en el estudio de manuscritos coloniales que integran teatralidad en ritos religiosos. Finalmente, el análisis interdisciplinario articula aportes de la sociología, psicología o performance, produciendo categorías para comprender la dimensión social y terapéutica del teatro, como sucede en proyectos comunitarios basados en sociodanza o dinámicas grupales

Trayectorias interdisciplinarias de la antropología teatral

Ahora bien, estas aplicaciones no se desarrollan en un vacío, sino en constante diálogo con otras disciplinas. El carácter interdisciplinario de la antropología teatral se manifiesta en la confluencia con áreas como la pedagogía, la psicología, la sociología o las artes performativas, generando trayectorias híbridas que enriquecen su campo de acción y proponen nuevos modos de entender lo escénico. Los estudios sobre los cruces entre antropología teatral y disciplinas afines resultan cruciales en tanto revelan la naturaleza multiforme y multidisciplinaria de la disciplina. Dentro de ellos, el foco principal de los avances recientes ha de atribuirse a la creciente intersección con los sectores concernientes a la interculturalidad, las dinámicas de poder y género, las implicaciones sobre el ámbito de la violencia y la resistencia. Por otra parte, resulta pertinente señalar los estrechos vínculos existentes con enfoques más técnicos, con la transferencia y desarrollo de metodologías y recursos que inciden directa o indirectamente en la representación y creación escénica, como pueden ser procesos terapéuticos, la expresión corporal o los diferentes enfoques de terapia de grupo desde los que derivan técnicas como la sociodanza, técnicas de socialización, el movimiento humanista o el trabajo dramático. Junto a ellas, sobresale la disciplina en la transferencia, intercambio y sinergia de métodos, técnicas, ejer-

cicios y recursos híbridos o sin clara delimitación de disciplinas, como resultado de la fusión de la representación escénica con la didáctica, en el marco del universo al que popularmente podemos denominar con la etiqueta de teatro pedagógico.

Una de las posibles configuraciones de la antropología teatral tendría que ser la elaboración de estudios o experiencias en lugares donde nunca han trabajado o hayan investigado los antropólogos teatrales. El objetivo de la práctica antropológica es buscar lo desconocido; el misticismo, afán de aventura; nadie habrá negado nunca que le condujeron a ella. Entendemos que no sólo debemos comprender y analizar teatralidades locales, autóctonas, populares e indígenas en el sentido de los demás, sino que el propio fenómeno teatral global se nos presenta —y más en una «era» de la (pos)modernidad— de un modo indeterminado, que también puede convocar un auténtico teatro etnográfico.

Una de las áreas con más riqueza virtual en un futuro próximo será el teatro popular actual en una gran variedad de sus expresiones: en la totalidad de sus manifestaciones frecuentemente consideradas tradiciones populares organizadas se retoman formas anteriores del teatro popular actual, que luego son mezcladas por otras desarrolladas en diversas capas de la población o desde las relaciones con la producción transpoblacional.¹⁴ Además del interés específico de este tema, estos estudios permitirán en muchos casos precisar el papel que tuvo la creación cultural colectiva popular en el desarrollo de movimientos sociales por la igualdad, a la par que aportan un bagaje conceptual a la hora de analizar el discurso de la cultura popular.

¹⁴ El término *producción transpoblacional* alude a los procesos de creación escénica o cultural que surgen del intercambio entre distintas poblaciones, comunidades o grupos sociales, dando lugar a prácticas híbridas que trascienden los marcos identitarios o territoriales específicos. En el contexto del teatro popular, este concepto permite pensar las formas teatrales que emergen del diálogo entre tradiciones locales y expresiones provenientes de otras capas sociales o culturales. Véase Barba (1993) *La canoa de papel*; Parrini (2020) *Figuras del límite: Documentos, etnografía y teatro*; y Espinoza (2021) *Antropología, teatro e interculturalidad*.

Conclusiones

Todo este recorrido, que va de los fundamentos teóricos a las aplicaciones prácticas e interdisciplinarias, permite arribar a una síntesis general. Las conclusiones integran estas miradas para reafirmar al teatro como un fenómeno cultural complejo, cuyo análisis desde la antropología teatral abre nuevas perspectivas de investigación, intervención y comprensión social. El presente capítulo ha permitido analizar al teatro desde la perspectiva de la antropología teatral, evidenciando que esta disciplina lo concibe no sólo como una forma de expresión artística, sino como un fenómeno cultural complejo, en el que coinciden la representación simbólica, la práctica ritual, la interacción social y la construcción identitaria. El teatro produce, reproduce y transforma significados culturales, enraizándose en prácticas rituales, estructuras sociales y procesos comunicativos propios de cada comunidad, lo que lo convierte en un espacio privilegiado para comprender la dinámica de los significados culturales en la sociedad contemporánea.

Al integrar enfoques etnográficos, semióticos, corporales, historiográficos e interdisciplinarios, la antropología teatral ofrece un marco interpretativo y un sistema metodológico operativo que permite abordar el hecho escénico como práctica cultural viva. La revisión de conceptos como la liminalidad y la *communitas* de Victor Turner, así como el nivel pre-expresivo de Eugenio Barba, amplía la comprensión del teatro más allá de su función representativa, evidenciando su capacidad para generar reflexión crítica, transformación social y reconocimiento de la diversidad cultural.

Entre los aportes concretos del capítulo se destacan: la clarificación de los niveles del teatro como fenómeno cultural que posibilitan un análisis integral de la experiencia escénica; la organización de herramientas metodológicas, como la etnografía escénica y el análisis semiológico, dentro de un sistema coherente que articula observación, registro y análisis crítico; la vinculación de la disciplina con ámbitos aplicados, incluyendo

docencia, intervención comunitaria, terapia y prácticas interdisciplinarias que incorporan la corporalidad y la teatralidad como recursos de transformación social; y la propuesta de un marco conceptual que facilita la articulación entre teoría, análisis y práctica escénica, promoviendo la transición entre reflexión académica y aplicación práctica.

En este sentido, se distinguen diversas líneas de investigación futuras que podrían enriquecer el campo de la antropología teatral. Entre ellas, destacan el análisis teatral en entornos digitales y su influencia en la construcción simbólica contemporánea, en los movimientos sociales actuales, donde la teatralidad se configura como herramienta de resistencia y expresión política, junto con la exploración etnográfica de prácticas escénicas en comunidades rurales, indígenas o no tradicionales. Estas líneas proponen un horizonte de trabajo que vincula estrechamente el fenómeno teatral con las transformaciones culturales y sociales del mundo contemporáneo. Así, invitamos a formular la investigación sobre la incorporación de nuevas tecnologías al teatro, considerando tanto su dimensión histórica como contemporánea, y analizando su impacto en la construcción simbólica, la interacción social y la experiencia estética. Estas tecnologías que pueden comprender videomapping, proyecciones digitales e iluminación computarizada no sólo amplían la expresividad escénica, sino que generan nuevos modos de codificación, presencia y relación entre actores, espectadores y signos culturales, reconfigurando la noción de liminalidad y *communitas* en escenarios híbridos y digitales. De igual manera hace un llamado a la sistematización de experiencias pedagógicas y terapéuticas que integren la teatralidad como recurso de reflexión, aprendizaje y transformación social, incluyendo prácticas que incorporen tecnologías digitales y entornos interactivos.

Referencias bibliográficas

- BARBA, E. (1988). *Anatomía del actor: Diccionario de antropología teatral*. Secretaría de Educación Pública.
- _____. (2005). *La canoa de papel: Tratado de antropología teatral*. Editorial Catálogos.
- _____. (2011). *Más allá de las islas flotantes*. Escenología.
- BEALS, R., Y HOIJER, H. (1958). Las artes. En *Introducción a la antropología* (J. M. Ruiz y Werner y J. G. Puente, trads.), pp. 638-667. Editorial Aguilar Ediciones.
- ESTEVA, C. (2006). Significados antropológicos del arte. En J. Sureda (Ed.), *Artes y civilizaciones*, pp. 15-46. Lunwerg.
- GARCÍA, J. (1991). *Drama y tiempo: Dramatología I*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MAUSS, M. (2006). *Manual de etnografía*. (M. Mayer, trad.). Fondo de Cultura Económica.
- MERRIAM, A. (1964). Las artes y la antropología. En S. Tax (ed.), *Antropología: Una nueva visión. Lo que sabemos y lo que debemos aprender sobre la conducta y la naturaleza humana*. (A. Garza y Garza, trad.), pp. 266-279. Norma.
- PARRINI, R. (2020). Figuras del límite: Documentos, etnografía y teatro. *Investigación Teatral*, 9(13), 16-34. <https://doi.org/10.25009/it.v9i13.2553>
- PAVIS, P. (1998). *Diccionario del teatro* (J. Melendres, trad.). Paidós.
- REY, S. (2023). *El otro de nosotros mismos: Disenso, alteridad y reconocimiento*. Carlos B. Gutiérrez obras reunidas Vol. IV. Universidad de los Andes.
- TURNER, V. (1988). *El proceso ritual: Estructura y antiestructura* (B. García Ríos, trad.). Taurus.
- VALENZUELA, J. (2022). *La mirada antropológica*. UNR.
- VARLEY, J. (2007). *Piedras de agua: Cuaderno de una actriz del Odin Teatret* (Ana Woolf, trad.). San Marcos.

Más allá del arte: una perspectiva antropológica desde *Spiral Jetty*

Alina Judith Cacho Robledo Vega

Universidad de Guadalajara

alina.cachorobledo8273@alumnos.udg.mx

<https://orcid.org/0000-0002-3087-8960>

Introducción

La antropología se ha centrado en comprender cómo las prácticas, creencias y estructuras sociales definen y reflejan la identidad y los valores de las sociedades; en este marco, el arte surge como un objeto de estudio particular, dado que constituye una expresión estética pero también un medio para comunicar ideas y emociones. En este sentido, la antropología del arte explora cómo las expresiones y objetos artísticos conforman y son conformados por las relaciones sociales, los sistemas de creencias y los valores colectivos de cada sociedad.

El estudio del arte ha sido abordado desde múltiples perspectivas teóricas y metodológicas que han contribuido a conformar un campo de estudio complejo y dinámico. En las siguientes líneas se abordan algunas de las aportaciones de autores relevantes en este campo que cubren un periodo amplio, de 1952 a 2010, en el cual se establecieron las bases epistemológicas de la antropología del arte. El objetivo es identificar las principales conceptualizaciones sobre el arte, la estética y las diversas funciones de lo artístico para, en un segundo apartado, construir una suerte de marco analítico que permita relacionar estas aportaciones con

expresiones contemporáneas, como el *land art* y su obra más emblemática: *Spiral Jetty*, que desafía las categorías tradicionales de lo que es el arte y demanda una comprensión más abierta del fenómeno artístico.

El arte desde la antropología

La concepción de arte como categoría independiente de otras actividades humanas es una construcción propia de la modernidad occidental; este concepto surge de contextos históricos, sociales y económicos específicos en el mundo europeo, pero no existe como tal en muchas otras culturas.

Serena Nanda (1987) apunta que la separación del arte con respecto a otras actividades, así como la distinción de ciertos objetos al etiquetarlos como artísticos, es una característica propia de las sociedades modernas. En otras sociedades, e incluso en las europeas preindustriales, las expresiones que podríamos considerar como arte se encuentran integradas a todos los aspectos de la cultura; es decir, no siempre se construye una categoría independiente para productos materiales o expresiones que se destinen únicamente a la expresión de valores estéticos.

Nanda (1987) y autores como Phillip Kottak (2011), José Alcina Franch (1982) y Melville Herskovits (1952), entre muchos otros, coinciden en que en el centro de las nociones de arte radica la idea de belleza; aunque el concepto de arte no es universal, la belleza sí lo sería:

Este aspecto, el del embellecimiento, es quizás el único distintivo del arte y lo que puede ayudarnos a marcar con una cierta claridad las fronteras entre las obras de arte y las que no lo son. Es claro que el concepto de belleza será variable, de cultura a cultura; lo que no es variable es el hecho de que la obra de arte sea aquella en que su creador haya impreso un carácter sustancial al que llamamos belleza, por consiguiente, estético (Alcina, 1982, p. 15).

Kottak (2003) refiere que, incluso en culturas que no utilizan términos que pudieran traducirse como *arte*, algunos sonidos, patrones, objetos y eventos que poseen ciertas cualidades se asocian con una experiencia particular que implica una sensación de belleza, aprecio, armonía o placer. No obstante, la creación artística, la contemplación, la apreciación o el disfrute son también diferentes a las nociones modernas de lo que conforma la experiencia estética, por ejemplo, menciona este mismo autor:

Entre los kalabari del sur de Nigeria, las esculturas de madera se tallan no por razones estéticas, sino para servir como «casas» para los espíritus. Dichas esculturas se usan para controlar a los espíritus de la religión kalabari. Los kalabari colocan dichos tallados, y así localizan un espíritu, en una casa de culto en la cual este es invitado. Aquí, la escultura se elabora no por cuestiones artísticas, sino como un medio para manipular fuerzas espirituales. Los kalabari tienen estándares para los tallados, pero la belleza no es uno de ellos. Una escultura debe ser suficientemente completa para representar su espíritu. Los miembros del culto rechazan los tallados que se juzgan muy simples. Además, los talladores deben basar su trabajo en modelos anteriores. Espíritus particulares cuentan con imágenes particulares asociadas con ellos. Se considera peligroso producir un tallado que se desvíe demasiado de una imagen previa del espíritu o que recuerde a otro. Los espíritus ofendidos se pueden vengar (Kottak, 2003, p. 347).

Este ejemplo invitaría a debatir cómo los objetos artísticos pueden ir más allá de la percepción estética, de las funciones de lo que consideramos arte o del papel que le atribuimos a los artistas. Aquí lo esencial no es la creatividad o el virtuosismo individual, sino la precisión ritual y la fidelidad a los modelos ancestrales que aseguran la función de las

esculturas como morada de los espíritus. Si aplicamos nuestros criterios estéticos modernos para analizar estas esculturas o las juzgamos con estándares que no consideran las intenciones y el contexto podríamos obviar su propósito fundamental para los kalabari.

José Alcina Franch se cuestiona en qué medida la idea de belleza —y por consiguiente el placer estético— sería útil para abordar los fenómenos artísticos en sociedades que no albergan una noción autónoma del arte o si, en su lugar, cabría utilizar otros conceptos en relación con la eficacia o no desde el punto de vista de la magia. No obstante, en casos como las esculturas de los kalabari es posible recurrir a la idea de belleza si consideramos que la contemplación de las obras puede suceder desde el punto de vista humano y también desde lo sobrenatural:

[La] entidad espiritual a la que se dirige la supuesta obra de arte y para la que quizás la belleza no debe faltar. Su contemplador o espectador sería en este caso una divinidad o un espíritu, al que antropomórficamente el artista, el creador de la obra de arte atribuiría la misma capacidad de juicio estético que a un hombre de la comunidad (Alcina, 1962, p. 49).

Así, el valor del arte en estos contextos se extiende más allá de los parámetros estéticos tradicionales y entra en el espectro de la eficacia simbólica y funcional: la obra adquiere una dimensión utilitaria al actuar como dispositivo para la intervención espiritual más que como objeto de admiración humana, lo que nos lleva a reflexionar sobre la *utilidad* del arte y de las creaciones que consideramos artísticas, ¿podemos reducir su valor a su función estética (contemplativa) o tendríamos que incluir también la dimensión social, ritual y espiritual que diversas culturas le atribuyen?

Para Melville Herskovits en las sociedades donde el arte «marcha junto a la vida», el virtuosismo técnico se expresa en los objetos de uso

diario, incluso más que en las formas que hemos clasificado como arte puro, pues es expresión «del deseo de belleza que encuentra satisfacción plena en la aplicación de la destreza técnica a través de la forma sancionada y a base de las percepciones y los recursos imaginativos pautados de los miembros artísticamente dotados de cada sociedad» (Herskovits, 1952, p. 414).

En lugares donde el arte se imbrica profundamente con lo cotidiano, la belleza no es una cualidad exclusiva del arte, sino que se manifiesta en elementos que quizás no consideramos artísticos, como en herramientas, textiles y ornamentos personales que son destinados al uso cotidiano y que integran lo estético con lo práctico.

Sobre la utilidad del arte, Alcina Franch plantea que, si partimos de la idea de que todos los objetos, artísticos o no, son útiles en tanto que son necesarios para cumplir con algún fin dentro de una determinada cultura, también las obras y expresiones estéticas son útiles en sí mismas, dado que responden a «la necesidad de belleza que toda sociedad e incluso todo individuo presenta» (Alcina, 1982, p. 16).

La antropología ha planteado algunos aspectos teóricos sobre las funciones políticas, religiosas, materiales, formativas e identitarias del arte; entre ellas, Serena Nanda (1980) explica cómo en sociedades con condiciones climáticas extremas podemos encontrar en el arte un papel fundamental vinculado a la subsistencia, debido a las habilidades que se desarrollan para una variedad de formas artísticas que surgen de la adaptabilidad al entorno; como por ejemplo, el tallado de marfil, hueso o piedra en el pueblo inuit para crear amuletos o figuras protectoras de fuerzas adversas que representan animales, como osos o focas, esenciales para su subsistencia y que poseen un significado espiritual. Con estas expresiones artísticas no sólo se embellecen objetos de uso cotidiano o ritual, sino que se fortalece el conocimiento intergeneracional sobre la fauna, el clima y las técnicas de caza, así como el sentido de pertenencia y la conexión con sus ancestros y su tierra.

Desde una postura materialista y estructuralista, Marvin Harris (1981) considera al arte como un aspecto de la superestructura; las prácticas artísticas no están separadas de otras condiciones sociales, más bien reflejan las necesidades materiales y las estructuras económicas y políticas en las que se sostiene. Para Harris, las representaciones artísticas, además de embellecer los objetos, cumplen una función en la organización y continuidad de las sociedades; asimismo, este autor considera que el arte y la tecnología se influyen mutuamente y que, a pesar del énfasis en la innovación creadora, las culturas cuentan con tradiciones artísticas que mantienen una continuidad formal, lo cual otorga un marco básico para la comprensión de las creaciones novedosas de los artistas.

Para Harris, hasta el siglo *xx* la Iglesia y el Estado habían sido los principales mecenas de las artes; con el desarrollo del capitalismo, estas instituciones se descentralizaron y el capital privado sustituyó considerablemente este financiamiento, lo cual fomentó una mayor flexibilidad y libertad de expresión. «Las artes se convirtieron en formas profanas e individualistas de expresión y entretenimiento. Para proteger y preservar su recién hallada autonomía, el establishment del arte inventó la doctrina del arte por el arte» (Harris, 1981, p. 466).

El «arte del establishment», menciona Harris, es el único que pone énfasis en la creatividad y la innovación, lo cual produce el aislamiento del artista y cierta falta de comunicación con su medio, que también puede ser el resultado de factores como las reacciones ante la producción en masa, los mercados del arte, los vertiginosos cambios culturales y las características despersonalizadas de la vida industrial y urbana.

En diálogo con este enfoque marxista, Alcina Franch explica cómo los cánones estéticos son los modelos ideales a los que deben adaptarse los productos artísticos pues, de otro modo, serán rechazados por la sociedad. El artista, aunque innovador, debe guardar cierto equilibrio con el canon estético establecido colectivamente. Si la innovación se separa en exceso de este modelo, el arte se desconecta del pueblo y

«se hace elitista, minoritario, gustado únicamente por los entendidos, miembros de cenáculos reducidos o por quienes aparentan entender y gustar y sólo poseen los medios económicos para disfrutar de las obras de esos artistas» (Alcina, 1982, p.74).

Por su parte, Alan P. Merriam considera que los artistas —no sólo el arte— desempeñan ciertas funciones dentro de su sociedad, pues:

tienen una idea de sí mismos que se contrapone en cierto sentido a las ideas que prevalecen en la sociedad de que son miembros y, asimismo, son objeto de atención para las demás personas que no son artistas, quienes llegan a conceptualarlos en una forma o en otra; todos estos influjos moldean inevitablemente las formas que el artista va produciendo (Merriam, 1964, p. 274).

A partir de estos planteamientos, el papel del artista revela cómo el arte conforma un terreno de negociación entre la expresión individual y la cohesión comunitaria. Los artistas pueden percibirse como portadores de tradiciones o como figuras que las desafían y revolucionan mediante sus creaciones. No obstante, aunque el artista posee una identidad y una percepción de sí mismo que puede diferir de las normas predominantes en la sociedad a la que pertenece, su obra no surge en aislamiento. El proceso creativo se ve moldeado por las inquietudes o problemáticas sociales, por el contexto histórico, político y económico e inclusive por las reacciones del público espectador, que muchas veces proyecta sus propias expectativas sobre los artistas.

Como apunta Catharine Good, en la idea occidental de arte hay una figura central que es el artista: «un individuo especialmente imaginativo y creativo, dotado de una visión y un talento fuera de lo común que produce obras de manera solitaria y en momentos de gran inspiración» (Good, 2010, p. 47). No obstante, en otras sociedades el valor de una obra no radica en la identidad o el genio de un individuo particular, sino en la

capacidad del artista para canalizar y representar una forma compartida de comprender el mundo, lo cual desafía la noción de la creatividad como una manifestación individual y original. En sociedades en las que el arte es un proceso comunitario, el acto de creación no es un momento de inspiración aislada, constituye un diálogo con el pasado y con la tradición al cual el artista aporta su sensibilidad y habilidades.

Merriam y Good coincidieron en señalar que en el estudio de las artes se solía prestar más atención al producto artístico, relegando al artista: «solemos estudiar la literatura oral atendiendo a la historia, al proverbio o al mito; pero no al narrador. Igualmente, nuestras investigaciones musicales versan casi exclusivamente en torno de los sonidos y no de los músicos» (Merriam, 1964, p. 270). Si bien podemos, al menos conceptualmente, separar la obra de su contexto y del artista para analizarla, lo cierto es que estas dimensiones son inseparables, de otra forma, asistimos a estudios de carácter descriptivo para cuya comprensión requerimos del dominio de una técnica. Por el contrario, expone Merriam, entender al arte como un sistema que incluya la concepción artística, el acto de realización de la obra, el producto y su repercusión, contribuye a comprender el porqué de la conducta humana, lo cual es el interés fundamental de la antropología.

Good (2010) invita a considerar la eficacia de los objetos, lo que hacen, cómo y por qué; es decir, tomar al arte como algo que produce efectos; para ello, propone explorar el modo en que la circulación de las obras de arte crea relaciones sociales, por ejemplo: su utilidad como documentos históricos, portadores y transmisores de memoria, así como sus usos políticos para legitimar la autoridad, conferir o limitar derechos y justificar el ejercicio del poder.

Centrarnos en las relaciones sociales que crea el arte también contribuye a la comprensión de otros fenómenos políticos, económicos, históricos o ambientales. En este sentido, a partir de los postulados de la antropología del arte desarrollados entre 1952 y 2010 que hemos refe-

rido en líneas anteriores por considerarlo como la base de este campo de estudio, en el siguiente apartado formulamos una serie de puntos que orienten el análisis de lo artístico en su sentido amplio, ejemplificado con un caso emblemático del llamado *land art*.

Artes plásticas como objeto de estudio y el *land art*

Gran parte de los textos revisados enfocan el análisis antropológico del arte en las expresiones plásticas. Entre ellos, Marcel Mauss (2006) propone que todas las artes pueden dividirse en plásticas y musicales. Las primeras se definen por el uso de un material, temporal o permanente, como la pintura y la escultura, e incluyen también las partes del cuerpo, pues mediante el uso de ornamentos y adornos una persona puede *esculpir* su cuerpo, deformándolo o tatuándolo.

Serena Nanda (1987) afirma que el énfasis en las artes gráficas y plásticas para el estudio antropológico del arte también puede deberse a que las obras pueden estudiarse individualmente, inclusive fuera de su contexto cultural; además, a diferencia de las expresiones no materiales —como la danza— las artes plásticas y gráficas pueden recopilarse, exhibirse, ilustrarse o fotografiarse, lo cual facilita en alguna medida su análisis.

Alcina (1982), para hablar sobre los cánones estéticos, cita los estudios de las cabezas colosales olmecas que realizó Beatriz de la Fuente para diferenciar los elementos constantes y las variables en sus aspectos formales: espacio, masa, luz, movimiento, pesantez, superficies, composición y proporciones mediante la aplicación del canon áureo. Para Alcina Franch, este enfoque centrado en los aspectos visibles y mensurables de las obras conduce a pasar por alto cuestiones fundamentales sobre el propósito de estas esculturas en la vida ritual, política y social de los olmecas. La separación de las obras de su contexto —explica este autor—, aunque útil en apariencia para descomponer y comparar sus elementos, pierde de vista el hecho de que las cabezas colosales no eran

concebidas como arte en el sentido en que ahora lo entendemos, por lo cual, reducir las a elementos formales y desvincularlas de su entorno histórico de creación, dificulta encontrar el sentido de estas obras para quienes las realizaron.

Tal como hemos visto con la bibliografía consultada, aplicar el concepto de arte para nombrar lo estético en cualquier sociedad, nos puede condicionar a pensarlo como una actividad autónoma, cuyo único propósito es la belleza. Como han advertido los autores referidos, esta tendencia simplifica nuestra comprensión del arte en otras culturas, donde el propósito se encuentra ligado a otras funciones. Asimismo, adicionaríamos, las manifestaciones artísticas contemporáneas —y en especial las conceptuales— exigen la apertura del concepto de arte, pues las categorías preformuladas de escultura, pintura, danza, pueden ser insuficientes para capturar la complejidad del fenómeno artístico.

Entre los muchos ejemplos podríamos mencionar al llamado *land art*. El *land art* o arte de la tierra es un movimiento artístico que surgió en Estados Unidos en los años setenta. Se caracteriza por la creación de obras en entornos naturales, generalmente a gran escala, utilizando materiales como arena, rocas, ramas y estructuras que se integran al paisaje. Sus principales exponentes: Robert Smithson, Nancy Holt y Michael Heizer, quienes antes habían incursionado en el arte conceptual y el minimalismo, propusieron realizar obras fuera de las galerías como una crítica a la mercantilización del arte y al clima político de la época.

El *land art*, no se centra tanto en el objeto como en la idea y en el proceso de creación. Estas obras se despliegan en múltiples capas de apreciación, dependiendo de las distintas escalas y modos en que las percibimos: como parte del paisaje, en interacción física con ellas, a través de una fotografía, de una grabación, en un vuelo o mediante un dron. Las condiciones climáticas inciden fuertemente en lo que podemos o no ver en ellas, y desde luego determinan su duración, lo cual es parte del concepto mismo del *land art*: llevar a diálogo la temporalidad y fun-

ciones del arte y generar reflexiones sobre la vida, el tiempo, el espacio, lo natural y lo humano, nuestra propia permanencia.

Este movimiento también reúne activistas medioambientales y artistas. Las obras reaccionan a los logros y fracasos de la modernidad para replantear nuestro modelo económico global, mediante el trabajo artístico con la tierra bajo las premisas de las leyes naturales, la mediación de la ecología y la industrialización (González y Arjona, 2014).

Spiral Jetty y una propuesta de marco analítico desde la antropología del arte

Spiral Jetty es una obra realizada en 1970 en el Gran Lago Salado de Utah, Estados Unidos, por Robert Smithson, uno de los principales exponentes del *land art*. Consiste en más de seis mil toneladas de rocas basálticas recolectadas del mismo sitio, extendidas en aproximadamente quinientos metros, desde la costa hacia el lago en un espiral en sentido contrario a las agujas del reloj. La obra se cubre de agua al aumentar el nivel del lago, en algunos años ha quedado totalmente sumergida y en otros al descubierto mostrando sus cambios.

Robert Smithson eligió el Gran Lago Salado de Utah por las condiciones desérticas del paisaje y por la fascinación que le produjeron los colores que adquiere el agua en diferentes momentos del año dada la alta presencia de sales y minerales, que varían entre el rojo intenso, rosa, violeta, azul y tonos marrones o grisáceos. El artista no trabajó en diseños ni bocetos previos, exploró las orillas del lago y las diferentes vistas, hasta que encontró un sitio cuyas condiciones particulares dictaron lo que sería la obra:

Bajo agua rosada poco profunda hay una red de grietas de barro que sostiene el rompecabezas que compone las salinas. Mientras miraba el sitio, reverberaba fuera de los horizontes sólo para sugerir un

ciclón inmóvil mientras la luz parpadeante hacía que todo el paisaje pareciera temblar. Un terremoto latente se extendió en la quietud vacilante, en una sensación de giro sin movimiento. Este sitio era un rotatorio que se encerraba en una inmensa redondez. De ese espacio giratorio surgió la posibilidad de la *Spiral Jetty*. Ninguna idea, ningún concepto, ningún sistema, ninguna estructura, ninguna abstracción podía mantenerse unida en la realidad de esa evidencia. Mi dialéctica del sitio y no-sitio giró hacia un estado indeterminado, donde lo sólido y lo líquido se perdieron uno en el otro. Era como si el continente oscilara con olas y pulsaciones, y el lago permaneciera completamente quieto como una roca. La orilla del lago se convirtió en el borde del sol, una curva hirviente, una explosión elevándose en una prominencia ardiente. La materia colapsando en el lago reflejada en forma de espiral. No tiene sentido preguntarse sobre clasificaciones y categorías, no había ninguna¹ (Smithson, 1972).

El proceso de creación forma parte fundamental de la obra. Smithson registró las diferentes etapas, desde la elección del lugar, la construcción y el resultado final en un cortometraje de 35 minutos que lleva el mismo título. La narrativa audiovisual muestra las inquietudes del autor sobre la idea de entropía, el contraste entre el tiempo geológico y el humano, entre la formación de la tierra y las estructuras industriales, mostrando su representación en *Spiral Jetty*. Además de sus aspectos artísticos, este producto audiovisual también es importante dado que documenta desde diferentes ángulos cómo era el Gran Lago Salado de Utah hace más de cincuenta años.

Actualmente, *Spiral Jetty* constituye un referente sobre el *land art* y ha adquirido relevancia ante el cambio climático; sin entonces proponérselo, ahora denuncia el impacto ambiental de la actividad humana, el consumo y la industrialización, que han repercutido en una disminución

¹ Traducción propia.

considerable del agua en el lago, la cual en 2022 se redujo a dos tercios (Flavelle, 2022). En este contexto, la obra lleva varios años al descubierto, la peculiar fauna acuática que produce el intenso color rojo que tanto maravilló a Smithson actualmente se encuentra amenazada.

Spiral Jetty ejemplifica las múltiples dimensiones de la complejidad del fenómeno artístico. Aunque podría clasificarse como un objeto escultórico, no puede trasladarse o exponerse en un museo; su interacción con el entorno ambiental y el paisaje, el sentido de permanencia y la falta de estabilidad en su forma superan los límites de esta categoría y nos exige replantear los límites de lo que entendemos por arte.

Ahora bien, ¿cómo puede contribuir la antropología a las nuevas delimitaciones y cuestionamientos sobre el fenómeno artístico en la actualidad? A partir de los autores citados en el apartado anterior podríamos esbozar un marco de referencia teórico que sienta las bases para un análisis del arte contemporáneo, que vaya más allá de las definiciones restrictivas y considere al arte como un fenómeno entrelazado a otros aspectos de la vida social, el cual podríamos apuntalar de la siguiente manera y ejemplificar a partir de la obra *Spiral Jetty*:

Categoría analítica	Referencia teórica	Aplicación en <i>Spiral Jetty</i>
1. Definición amplia del arte como proceso	Nanda (1987); Herskovits (1952).	Permite comprender <i>Spiral Jetty</i> más allá de su materialidad: como un proceso de interacción con el paisaje y el medio ambiente, en el que lo inacabado e inestable forma parte constitutiva de la obra y de su mensaje.

Categoría analítica	Referencia teórica	Aplicación en <i>Spiral Jetty</i>
2. Contexto cultural y social	Mauss (2006); Herskovits (1952); Nanda (1987); Kottak (2011).	La obra muestra que la noción de arte varía en función de los sistemas de valores en cada sociedad; muestra cómo lo artístico puede dialogar con otras disciplinas (como la geología) para mostrar las preocupaciones ecológicas y reflejar las tensiones sociales y culturales contemporáneas.
3. Función y significado social del arte	Nanda (1987); Herskovits (1952); Harris (1981).	<i>Spiral Jetty</i> funge como un dispositivo de diálogo intergeneracional: evoca al tiempo, los ciclos naturales y la relación entre cultura y naturaleza, denuncia el impacto humano en el entorno e incita a una reflexión crítica sobre estas transformaciones.
4. Procesos creativos y recepción	Merriam (1964); Nanda (1987); Good (2010).	La obra es resultado de un proceso colaborativo en el que intervienen el artista, la naturaleza y saberes como la geología; difumina la autoría individual e involucra a la audiencia como agente activo en la experiencia estética y espacial.
5. Institucionalización y legitimación del arte	Harris (1981); Mauss (2006); Kottak (2011); Nanda (1987).	Aunque reconocida como obra de arte, su emplazamiento en un espacio público y natural la sitúa fuera de los marcos institucionales tradicionales. Propone un arte abierto a la experiencia directa, sin depender de la validación museística o académica.

Tabla de elaboración propia a partir de la bibliografía referida.

Este esbozo, aunque notablemente perfectible, muestra cómo la vertiente clásica de la antropología del arte que hemos referido a través de algunos de sus exponentes ofrece un marco fundamental para comprender el arte como un fenómeno social, cultural y simbólico que va más allá de la estética, la materialidad y la autoría individual. Los estudios pioneros en esta disciplina nos permiten contemplar el papel del arte en la vida cotidiana, así como sus funciones rituales, formativas, políticas e históricas.

Al igual que en el estudio del fenómeno artístico en sociedades distintas a la occidental y europea, el análisis del arte contemporáneo, principalmente el conceptual, presenta un desafío más para la antropología. Como en el ejemplo de *Spiral Jetty*, las obras contemporáneas se desplazan hacia espacios y relaciones fuera del circuito institucional y de la propia conceptualización de lo que el arte puede ser, lo cual exige que las perspectivas clásicas también dialoguen con marcos teóricos recientes.

Sobre esto último, cabe destacar que, actualmente, el análisis de las artes plásticas y experimentales desde la antropología se ha orientado hacia la interdisciplina para explorar las dimensiones conceptuales, epistemológicas y metodológicas de la investigación colaborativa (Pinochet y Gómez, 2018). Desde la experiencia particular de Latinoamérica, el arte contemporáneo se analiza cada vez más a través del lente de la protesta y la resistencia (Yokoigawa, Cázares y Rojas, 2022). Asimismo, el concepto de investigación-creación ha ido ganando impulso en la antropología del arte, enfatizando en la elaboración de artefactos sensoriales y ofreciendo nuevas posibilidades para el análisis etnográfico más allá de los resultados textuales (Palma, 2022). Estos trabajos indican el creciente interés en enfoques experimentales e interdisciplinarios para analizar las artes plásticas dentro y desde la antropología.

Conclusiones

Las amplias dimensiones de *Spiral Jetty* —tanto espaciales, materiales, simbólicas como históricas— nos permiten ejemplificar un análisis desde la antropología al arte, mediante la revisión de algunas de las perspectivas teóricas clásicas que mostraron inquietud, entre otros aspectos, sobre el lugar de lo artístico en las sociedades; la autonomía o integración de lo estético en las prácticas y los objetos; las formas de comprender la belleza; la función social, política o ritual de la creación artística y los mecanismos institucionales que rodean al arte.

Más que dudar de la vigencia de los postulados de la antropología del arte construidos desde mediados del siglo pasado hasta principios del presente, lo que su revisión arroja es la relevancia de la mirada antropológica para el fenómeno artístico, pues se enfoca en aspectos fundamentales, como sus funciones, las relaciones sociales que produce y modifica o en su eficacia para la representación de los valores o de las identidades, lo cual nos brinda elementos para diseñar o nutrir marcos teóricos para el análisis de obras artísticas.

El marco analítico que propone este artículo nos sitúa primero en el concepto de arte, invitándonos a cuestionar lo que consideramos bello y cómo definimos la experiencia estética, si a partir de las características materiales del objeto o de los procesos que activa: creativos, contemplativos, comunicativos, políticos. *Spiral Jetty* muestra que ambas perspectivas no son excluyentes entre sí, pero que, sin embargo, la experiencia estética puede suceder al aire libre, lejos de los recintos y de los soportes tradicionales del arte, como los lienzos o el pedestal, pues la roca basáltica, la arena o el agua, con sus minerales y bacterias, también producen belleza.

Podríamos tomar cualquiera de las cinco categorías propuestas y realizar a profundidad un estudio antropológico de *Spiral Jetty*, combinarlas o contrastarlas entre sí; por ejemplo, «función y significado social del arte» junto a «procesos creativos y recepción» para analizar las trans-

formaciones de la obra y su incidencia en los mensajes que produce y comunica. Los relieves del agua y los colores que inspiraron la construcción de la obra, hablaron algunos años de la sublimidad del sitio, de la magia de las estaciones o de nuestra pequeñez humana, pero ahora, en un contexto climático distinto y devastador, la obra casi expuesta por completo en un lago amenazado por la sequía, nos echa en cara el costo de los estilos de vida impulsados por el mercado y la urgencia de acciones que los mitiguen, principalmente por parte de Estados Unidos, responsable de una buena parte de los problemas ecológicos del planeta.

Estas dos categorías analíticas también propician la discusión sobre la autoría, uno de los elementos centrales del arte y cuyo cuestionamiento suele ser controversial ¿es estrictamente Robert Smithson el autor de la obra?, ¿tendríamos que reconocer en la autoría a quienes aportaron los saberes geológicos, matemáticos o técnicos para colocar la roca basáltica e incluso, a la naturaleza, que mediante minerales y bacterias imprime esos colores alucinantes al agua? E, inclusive, ¿cuáles serían las consecuencias jurídicas de una coautoría tan heterogénea?

El *land art* es un ejemplo idóneo de cómo la autoría individual, la técnica o los cánones, no son requisitos indispensables para el fenómeno artístico. En el también llamado arte de la tierra la mano humana es una de sus herramientas, su impulso original, pero es el paisaje y la intemperie lo que conforma a la obra, lo cual también nos lleva a reflexionar sobre la permanencia del arte. Un concepto de arte centrado en el objeto exige su preservación material; sin embargo, para obras integradas a la naturaleza, los cambios de las condiciones ambientales y la propia disolución material por el paso de los años forman parte de su concepto, lo cual también plantea retos considerables para la conservación-restauración, no sólo en lo técnico o práctico, sino particularmente en la toma de decisiones sobre los límites para intervenir su curso natural. A diferencia de aquellas que se encuentran en espacios controlados, como museos y galerías, obras como *Spiral Jetty* tendrán la duración y

las características que determine el lugar al que pertenecen. Así, esta forma de arte también cumple la función de registrar los cambios que se producen en su entorno y contribuyen al conocimiento y estudio del suelo, la flora, la fauna y las condiciones de vida a su alrededor.

Además de los aspectos teóricos que nos presenta la antropología del arte, también es importante discutir los posibles métodos; si bien a lo largo de estas líneas no hemos profundizado en ello, algunos de los que consideramos adecuados para una perspectiva centrada en la eficacia del arte podrían consistir en el análisis contextual, es decir, estudiar a la obra en relación con el contexto cultural, político, geográfico y simbólico en el que fue creada; el análisis simbólico, que implica atender a los significados explícitos e implícitos de los elementos estéticos, su forma y materiales; así como el estudio de la recepción o la experiencia estética, que equivaldría a indagar cómo las distintas personas y comunidades interpretan la obra, se relacionan con ella y reconfiguran sus sentidos, a través de la observación *in situ* de las dinámicas del turismo cultural, el análisis de textos críticos, videos, fotografías y otros soportes.

Finalmente, la antropología del arte ha ampliado su campo de estudio para incorporar el análisis de la creación artística como acto de resistencia cultural y política. En Latinoamérica este enfoque ha adquirido relevancia y ha comenzado a poner el acento en el estudio del arte como un proceso que también participa en la creación y conservación de la memoria y la identidad. *Spiral Jetty*, como obra de larga duración, muestra cómo los objetos artísticos configuran puentes intergeneracionales que permiten reconocer distintas versiones sobre el contexto en el que fueron creados, admitiendo a su vez nuevas interpretaciones sobre su entorno y sus mensajes.

Referencias bibliográficas

- ALCINA FRANCH, J. (1982). *Arte y antropología*. Alianza Forma.
- FLAVELLE, C. (2022, 13 de junio). Una postal del cambio climático: El Gran Lago Salado de Utah se está secando. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/es/2022/06/13/espanol/gran-lago-cambio-climatico.html>
- GOOD ESHELMAN, C. (2010). Expresión estética y reproducción cultural entre indígenas mexicanos: Problemas teórico-metodológicos para el estudio del arte. En E. Araiza (ed.), *Las artes del ritual: Nuevas propuestas para la antropología del arte desde el occidente de México*, pp. 45-65. El Colegio de Michoacán.
- GONZÁLEZ, S., Y ARJONA, Y. (2014). Land Art: Arte, política y naturaleza. *Estudios sobre Arte Actual*(2). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5190911>
- HARRIS, M. (1981). *Introducción a la antropología general*. (Juan Oliver Sánchez, trad.). Alianza.
- HERSKOVITS, M. (1952). *El hombre y sus obras*. (H. Hernández Barroso, trad.). Fondo de Cultura Económica.
- KOTTAK, C. (2011). *Antropología cultural*. (V. Campos Olguín, trad.). McGraw Hill.
- MAUSS, M. (2006). *Manual de etnografía*. (M. Mayer, trad.). Fondo de Cultura Económica.
- MERRIAM, A. (1964). Las artes y la antropología. En S. Tax (ed.), *Antropología: Una nueva visión. Lo que sabemos y lo que debemos aprender sobre la conducta y la naturaleza humana*. (A. Garza y Garza, trad.), pp. 266-279. Norma.
- NANDA, S. (1987). *Antropología cultural: Adaptaciones socioculturales*. (A. López de Nava, trad.). Iberoamericana.
- PALMA IRARRÁZAVAL, F. (2022). La investigación-creación desde la antropología. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 1(47), 119-140. <https://revistas.uniandes.edu.co/index.php/antipoda/article/view/2181>

- PINOCHET COBOS, C., Y GÓMEZ MENESES, M. (2018). Investigación en arte y antropología: Una experiencia de colaboración interdisciplinaria. *Proa. Revista de Antropología e Arte*, 8(1), 32-52. <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/proa/article/view/17312>
- SMITHSON, R. (1972). The Spiral Jetty. *Arts of the Environment* [El Spiral Jetty. Artes del medio ambiente] <https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty-1>
- YOKOIGAWA, M., CÁZARES, G., Y ROJAS, M. (2022). *Protesta y resistencia: El arte contemporáneo en América Latina*. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. <https://repository.uaeh.edu.mx/books/109/pr.pdf>

Fandango: juego, estética y comunidad. Una aproximación desde la antropología del arte

Cerissa Viridiana Herrera Ocegüera
Universidad de Guadalajara
cerissa.herrera8270@alumnos.udg.mx
<https://orcid.org/0000-0003-1469-9265>

Introducción

El fandango, como práctica festiva y musical, constituye un espacio privilegiado para observar la intersección entre juego, estética y comunidad. En el contexto mexicano, y particularmente en la región de la Tierra Caliente, esta manifestación ha articulado formas de sociabilidad, transmisión de saberes y construcción de identidades que trascienden el mero entretenimiento.

En este marco, el presente artículo propone un análisis del fandango desde la perspectiva de la antropología del arte, integrando las nociones de hecho social total de Marcel Mauss y las categorías de símbolo, juego y explicación planteadas por Paul Bohannan. El objetivo general es examinar cómo, a través de sus dimensiones performativas y estéticas, el fandango opera como un dispositivo de cohesión social y de afirmación identitaria.

Metodológicamente, se adopta un enfoque cualitativo que combina la revisión de fuentes documentales y bibliográficas con el análisis

de registros etnográficos y testimonios orales, lo que permite articular la dimensión histórica con la vivencia contemporánea. Las categorías analíticas se aplican a casos concretos de fandangos en la región de la Tierra Caliente del Occidente mexicano, delimitando el alcance de la investigación sin perder de vista que se trata de una práctica cultural presente en diversas regiones del país.

La relevancia de este estudio radica en ofrecer una lectura que vincula la práctica musical y dancística con procesos más amplios de regulación cultural, memoria colectiva y construcción de comunidad, contribuyendo así a los debates actuales sobre el papel del arte en la configuración de lo social.

Fandango: origen, significados y aproximaciones desde la antropología del arte

El término *fandango* se empleó históricamente para designar los encuentros festivos en torno a la música, baile y lírica, que se popularizaron en todo el territorio de la Nueva España desde el siglo XVII. Estas manifestaciones, propias de una cultura criollo-mestiza naciente (Ruiz, 2014), responden a necesidades expresivas y comunicativas, y fueron en ocasiones reprimidas por el Santo Oficio debido a la laxitud de los comportamientos de quienes se reunían para disfrutar de un momento de esparcimiento. Así, el fandango emergió como un espacio de resistencia y expresión pacífica a través del arte.

Fandango es una palabra bantú, africana que significa caos y lleva consigo un convite, una invitación a la fiesta. También es el baile introducido a Europa por los que habían estado en las Indias, conforme declara el *Diccionario de Autoridades* (Ochoa, 2001, p 140).

La multiplicidad de elementos culturales que lo componen ha propiciado investigaciones desde diversas perspectivas. Por ejemplo, Ruiz

(2013) ha explorado el origen y usos del término *fandango*; García de León (2009) lo aborda desde una perspectiva regional que denomina el Caribe-Afroandaluz; y Espinoza y Camacho (2020) proponen el gusto como una categoría estética que sintetiza la experiencia afectiva durante el baile de tabla en una boda en la Tierra Caliente. Sin embargo, son pocos los que han articulado un análisis de su dimensión estética y lúdica.

Partiendo de las premisas de que el arte funciona como vehículo privilegiado para la manifestación y transformación de valores, creencias y prácticas colectivas, y que la fiesta es el espacio-tiempo en el que la identidad cultural se expresa en toda su grandeza, este artículo propone un análisis de la materialidad performativa del fandango desde sus dimensiones lúdicas y estéticas. Se subraya su papel en la construcción de identidades a través del enfoque teórico de la antropología del arte y mediante la aplicación de técnicas etnográficas sugeridas por Mauss, entendiendo así el fandango como arte en movimiento y un espacio de negociación de significados.

Antropología del arte aplicada a los estudios socioculturales

La antropología cultural, a través de los métodos de la etnografía y la etnología, busca interpretar y explicar las similitudes y diferencias dentro de una cultura, sociedad o comunidad específica (Kottak, 2018). Los conceptos, herramientas y enfoques de esta disciplina proporcionan una base sólida para abordar el objeto de estudio desde una perspectiva sociocultural. En particular las aportaciones de la antropología del arte orientan y enriquecen el análisis estético de las manifestaciones culturales, permitiendo comprenderlas como expresiones situadas en contextos históricos y sociales concretos.

El arte actúa como un vehículo para expresar las ideas de una cultura, moldeando lo espiritual, lo imaginario, así como los temores y las aspiraciones de su gente. Establece conexiones entre las experiencias individuales y colectivas, convirtiéndose en una parte integral de la vida

cotidiana y desempeñando un papel fundamental en la transmisión y transformación cultural. Como señala Dewey (1934) «el arte, es la forma más universal y completa de comunicación humana, y su experiencia transforma tanto al individuo como a la comunidad» (p. 275). Asimismo, el arte también se erige como uno de los agentes educativos más influyentes en la formación del individuo.

Para Esteva-Fabregat (2006), el arte se sitúa en «el interior de las experiencias estéticas, que abarcan diferentes espacios y representaciones del contexto social de la cultura» (p. 30). Este proceso creativo de cuestionar, recrear y resignificar el entorno genera experiencias estéticas, tanto para el individuo como para aquellos que las comparten. En este sentido, las festividades comunitarias transmiten un saber popular cargado de sentido artístico: mitos, leyendas, fábulas y canciones se renuevan y preservan por la necesidad de unidad social y por su capacidad de ofrecer, de forma amena, lecciones sobre la historia, costumbres, valores y modos de enfrentar la vida (Tamayo, 1997).

La vigencia de estas tradiciones se sostiene en su funcionalidad: toda tradición atraviesa un proceso continuo de creación y recreación, resultado de una selección cultural que depende de su uso (Arévalo, 2004). Lo que perdura está intrínsecamente relacionado con la fuerza de la tradición «en función de una cultura que la enseñe, la estimule y la provea de los materiales e instrumentos necesarios para producirla» (Esteva-Fabregat, 2006), mientras que lo que cambia responde a adaptaciones ante nuevas necesidades. Bohannan (1996) añade que «la cultura de cada uno proporciona las normas básicas para el despliegue de la creatividad, dentro de las cuales puede florecer» (p. 191), de modo que las nuevas creaciones conservan la esencia de la tradición.

En el estudio de las sociedades, la permanencia y transformación de las prácticas culturales es una constante. La tradición, como construcción social, varía en el tiempo, entre grupos sociales y entre culturas (Arévalo, 2004). También se ve influida por factores ambientales como

clima, topografía o territorio (Kottak, 2003), que condicionan los recursos disponibles y con ellos, la producción creativa.

Siguiendo a Mauss (2006), es recomendable enfocar el análisis en la singularidad de una época y considerar la noción estética propia de la sociedad observada. En este marco, orientamos el objeto de estudio hacia el fandango como expresión cultural mexicana, con especial atención a sus manifestaciones en la región de la Tierra Caliente del Occidente del país. Reconocemos su presencia en diversas regiones y temporalidades, pero mantendremos como referencia constante sus orígenes virreinales y las transformaciones que ha experimentado en este territorio. El objetivo específico es proponer el enfoque teórico de la antropología del arte como herramienta para investigar este fenómeno, estableciendo así las bases para explorar, en la siguiente sección, su dimensión lúdica.

El juego que todos jugamos: el fandango como práctica lúdico-estética comunitaria



Figura 1. *Fandanguando mientras el lobo no está*. Colima, 2023. Imagen propia.

Desde la perspectiva de la antropología del arte, el fandango puede entenderse como un fenómeno estético que, siguiendo a Marcel Mauss en su *Manual de etnografía* (2006), se inscribe en uno de los dos grandes grupos de fenómenos estéticos: «los puramente artísticos y los juegos». Para Mauss, «los juegos son un medio para crear una alegría desinteresada, son actos tradicionales, generalmente realizados en colectividad» (p. 70). Esta definición resulta especialmente pertinente para el fandango, pues en él la experiencia estética y la dimensión lúdica se entrelazan de manera inseparable.

En el fandango, la estética no se limita a la apreciación pasiva de la música o la danza: se vive y se construye colectivamente. El zapateado, la improvisación lírica, la interacción entre músicos y bailarines, y la respuesta de los asistentes conforman un entramado de acciones que generan placer, belleza y sentido compartido. Estas prácticas, aunque abiertas a la creatividad individual, se desarrollan dentro de un conjunto de reglas culturales no escritas que la comunidad reconoce y respeta: la estructura de los sones, los turnos en la tarima, los gestos de cortesía o desafío.

Un ejemplo literario que recrea la vivencia estética y dinámica de turnos en la tarima se encuentra en la novela *El gallero* de Xavier López Ferrer (1954), ambientada en el marco de una boda:

Los bailarines parecían de una pieza de la cintura para arriba, sólo sus pies se movían en furioso redoble, compitiendo con el tambor. Ligeros medios giros en sentido opuesto al de la pareja animaban el cuadro; era el lujo de los buenos bailarines, zapatear mejor con el mínimo movimiento de cuerpos. [...]. Después de un momento, Gabriel y Rosa salieron de la tabla; otra pareja les sustituyó y así siguió la sucesión interminable de bailarines en todas las tablas, de pareja en pareja...

Siguiendo a Paul Bohannan, el juego es una actividad regida por reglas culturalmente definidas, y en el fandango estas reglas no sólo organizan la participación, sino que también moldean la experiencia estética. La tarima se convierte en un escenario donde el cuerpo y el sonido dialogan, y donde cada intervención, sea un verso improvisado o un zapateado, es evaluada y celebrada por la comunidad.

Un registro de taller aporta detalles técnicos sobre la interacción entre música y baile. De acuerdo con anotaciones de campo tomadas durante el taller de fandango de tabla, impartido por David Durán Naquid los días 25 y 26 de julio de 2024 en el marco del Primer Encuentro Afrodescendiente Voces y Raíces de Michoacán, celebrado en el puerto de Lázaro Cárdenas:

Para bailar los sones de paño de la costa se usa un pañuelo, el cual se usa para dar señales y direcciones al ejecutar el son sobre la tabla. Los bailadores, además del lucimiento corporal caracterizado por ser cadenciosos, forman parte del conjunto armónico y polirrítmico, son percutidores. Sin bailadores no tiene razón de ser la música, pues son parte de un mismo sistema músico-lírico-kinético. De tal manera que cuando ya no suben parejas a la tabla, los músicos darán por terminado el son.

En la Tierra Caliente del Occidente mexicano, los fandangos documentados muestran cómo esta dimensión lúdico-estética se adapta a contextos diversos sin perder su esencia. La creatividad individual se integra en una estructura compartida, y la comunidad se reconoce a sí misma a través de la celebración, reafirmando valores, identidades y vínculos sociales.

Un testimonio oral reciente ilustra cómo esta dimensión se prolonga en la práctica actual. De acuerdo con una entrevista realizada a don Armando Padilla, músico tradicional e integrante del grupo Los Alegres de La Mira, el gusto por el fandango en esta comunidad se refleja en

la prolongación voluntaria de las celebraciones. Durante las fiestas patrias de 2023, después de tres días de baile de tarima auspiciado por el municipio, los asistentes organizaron colectas espontáneas para pagar más tiempo a los músicos. En ocasiones, relata Padilla, un aficionado al que llaman Gallito Fino cubre de su bolsillo una hora adicional de música, lo que provoca que otros hagan lo mismo en un ambiente de sana competencia. En esa edición, entre cooperaciones y picones,¹ llegaron a tocar diez horas continuas, cerrando con «La víbora de la mar».

Estos testimonios muestran que el fandango, como juego estético, no sólo preserva formas tradicionales, sino que también se reinventa en función de la energía colectiva, manteniendo viva su capacidad de generar belleza, cohesión y alegría compartida

«Sonar bien»: códigos sonoros, líricos y espaciales en el fandango

En el fandango, «sonar bien» es un criterio estético y social que regula la participación y la valoración dentro de la comunidad. Desde la perspectiva de la antropología del arte, puede entenderse como una regla cultural implícita que, siguiendo a Paul Bohannan, organiza la interacción entre músicos, bailadores y asistentes. En términos de Marcel Mauss, se trata de un fenómeno estético colectivo, donde la música no sólo se escucha, sino que se vive como un acto tradicional compartido.

...todo aquel que asiste a un fandango, ya sea a escuchar, mirar, tocar, cantar o bailar, espera con ansias momentos en los que la comunión de sonidos y la sensación hipnótica del sonsonete hagan que los sentidos y la conciencia despeguen del suelo por un momento (Gottfried, 2014).

Siguiendo las recomendaciones de Mauss para el estudio de fenómenos estéticos, el conjunto armónico de sonidos, música, lírica y baile es con-

¹ La acción de dar *picones* en el contexto descrito se refiere a incitar al otro, a manera de competencia para ver quién puede pagar más.

siderada como arte musical. Por consiguiente, este análisis considera al fandango como un paseo maravilloso en el mundo de los sonidos y los acuerdos, capaz de trasladar a los participantes a un estado de comunión estética. Esto es presenciar un fandango, donde todo parece sonar bien, como si el ensamble músico lírico-kinético se hubiera ensayado, pero en realidad, es una orquesta organizada desde los acuerdos. El fandango es así una experiencia artística, pues, como señala Esteva-Fabregat (2006), «reúne en abundancia los requisitos para ser la expresión de un sistema cultural que permite establecer diálogo con otros a partir de conocimientos previos sobre partes de su composición» (p. 43).

En este sentido, sonar bien no se limita a la ejecución técnica, sino que abarca un entramado de elementos interdependientes. El sistema sonoro del fandango contiene una serie de códigos y señales musicales que corresponden al ritmo, el equilibrio, los contrastes y armonías, e incluye también el elemento de creación e imaginación. Por ejemplo, los bailarines, como músicos percutivos, agregan adornos e improvisaciones para formar parte de la sonoridad, cuidando bajar la intensidad del zapateado cuando se escuchan los versos.

Estos breves poemas líricos engalanan la ocasión con coplas y décimas tradicionales o improvisaciones que comentan la situación festiva. Su contenido es diverso, aunque predominan las temáticas amorosas, también pueden abordar la tristeza o lo pícaro.

Mira lo que te traje
desde Morelia,
una peineta de oro
y una camelia.

Mira lo que te traje
desde los Valles

una peineta de oro
y unos jabones
pa que te bañes (Salas, 2023)

El género musical mayormente presente en el fandango es el son, término genérico que describe las diversas expresiones regionales, cada una asociada con determinados conjuntos instrumentales, estilos de baile, prácticas interpretativas y líricas (Paraíso, 2014). Tal es el caso del son abajeño, que se comparte en los estados de Colima, Michoacán y Jalisco, cuyas coplas son un canto a su tierra y su gente (Oseguera, 2014).

Una cosa hay en Colima,
aparte del palapar,
muchas muchachas bonitas,
que saben muy bien bailar.
(«El colimote»)

Así pues, el fandango como arte musical es una forma explícita de la cultura, que toma fragmentos de la vida y los coloca en una situación especial, el momento festivo, otorgándole significado emocional y estético a los sonidos y ritmos. Es un juego en donde la cohesión sonora depende de los intérpretes para escucharse mutuamente y responder a las variaciones.

Para poder sostener la interlocución armónica de los elementos ha sido necesario también una disposición espacial específica. Evitando romper el flujo estético, los músicos se colocan cerca de la tarima o tabla; un tambor de pie, considerado un instrumento más del conjunto, se afina en concordancia con la dotación instrumental que acompaña. En algunas partes de la Tierra Caliente se cava un hoyo en la tierra en el que se colocan cántaros de barro llenos de agua para conseguir el sonido deseado, y se cubre con una tabla de parota de aproximadamente 80 cm

de ancho, 1.20 m de largo y un espesor de 3 pulgadas, lo que se conoce como «sembrar la tabla».

Sobre la tabla los bailarores irán subiendo en orden y en pares; zapatean de frente a los músicos o frente a frente para poder guiarse del pulso de los tapeos del arpa o los mánicos del guitarrero. La cercanía es necesaria para mantener el diálogo sonoro, pues alrededor de la tarima, los demás asistentes crean una sonoridad alterna mientras comen, beben o comparten comentarios, siendo espectadores y partícipes del momento festivo.

En conjunto, estos elementos muestran que sonar bien no es un criterio técnico aislado, sino un mecanismo de cohesión dentro del juego estético del fandango. Su cumplimiento asegura que la experiencia lúdica se viva con intensidad, belleza y sentido compartido, reforzando la identidad colectiva y la continuidad de la tradición.

De esta manera, mientras que el fandango, en su dimensión músico-lírico-kinética, preserva tanto códigos sonoros y performativos que garantizan sonar bien, también se erige como un espacio donde la comunidad reafirma su identidad a través de la práctica compartida. Sin embargo, como todo fenómeno cultural vivo, estas formas no permanecen estáticas: se transforman, se resignifican y dialogan con nuevos contextos sociales, políticos y económicos. Es aquí donde las recomendaciones de Marcel Mauss para el estudio de los fenómenos musicales resultan especialmente pertinentes, pues invitan a observar la estructura interna del fandango, así como también las condiciones históricas y contemporáneas que lo configuran.

Los tiempos cambian: resignificación y usos contemporáneos del fandango

Las recomendaciones de Marcel Mauss para el estudio de los fenómenos musicales nos llevan a considerar de manera integral todos los aspectos que les dan origen: desde su contexto social y material hasta las formas

de ejecución y los significados que adquieren para quienes lo practican. Siguiendo esta orientación, en este análisis se han incorporado ejemplos y datos generales sobre el fandango que podrán profundizar al emprender la investigación en el espacio y tiempo específicos elegidos.

En la actualidad, el fandango y el son han sido conscientemente resignificados como símbolos de identidad y comunidad. Como explica Marvin Harris (1981):

En la medida en que las bandas, aldeas, jefaturas y estados representan niveles evolutivos y en que el arte está funcionalmente relacionado con la tecnología, la economía, la política, la religión y otros aspectos del patrón cultural universal, es evidente que el contenido del arte ha sufrido una evolución (p. 494).

Tal como subraya esta cita, el dinamismo entre conservación, cambio y continuidad, permite encontrar hoy comunidades que han preservado el fandango como parte de su identidad cultural —como en la Tierra Caliente michoacana—, junto con otras en las que esta práctica se ha transformado y revitalizado con nuevos propósitos.

En algunos casos, iniciativas locales utilizan el fandango y las artes tradicionales que lo integran como herramientas para la intervención social y educativa, especialmente en comunidades donde la práctica se encuentra en peligro de desaparecer o se emplea como recurso para el saneamiento social en contextos de desventaja. Un ejemplo es el Campamento para Guachitos organizado por Música y Baile Tradicional A.C., también en la Tierra Caliente del estado de Michoacán, que combina la enseñanza musical con la transmisión de valores comunitarios.



Figura 2. Tocando para los guachitos.
Copuyo, Michoacán 2023. Imagen propia.

Incluso en las grandes ciudades han surgido colectivos que, con el objetivo de crear comunidad y difundir las prácticas tradicionales, incorporan el fandango como alternativa cultural y recreativa dentro de la oferta urbana. Tal es el caso del colectivo ¡Qué siga el Fandango!, quienes en un acto de apropiación ciudadana realizan fandangos en el parque de Santa María la Ribera, en la Ciudad de México, transformando el espacio público en escenario de convivencia y expresión artística.

Estos ejemplos muestran que el fandango, lejos de ser una reliquia del pasado, es un fenómeno en constante negociación entre tradición y cambio. Su capacidad para adaptarse a distintos entornos, desde la Tierra Caliente michoacana hasta parques urbanos en la Ciudad de México, confirma que sigue siendo un espacio de encuentro, aprendizaje y creación colectiva. Esta plasticidad cultural, que combina memoria y reinención, prepara el terreno para comprenderlo como una práctica artística, al mismo tiempo que un acto social que produce comunidad.

Conclusiones

Abordado desde la antropología del arte, el fandango permite reconocer una dimensión estética encarnada que no se limita a la producción de objetos, sino que se despliega como experiencia situada, sensible y relacional. Esta práctica festiva articula cuerpo, sonoridad y afectividad en un entramado donde lo estético no está separado de lo social, sino que emerge en su intersección.

Por su carácter lúdico, el fandango puede situarse dentro de la categoría de juego: un laboratorio social en el que se ensayan formas de interacción, se negocian roles y se experimenta una temporalidad distinta. La improvisación, la escucha y la convivencia son condiciones que permiten la emergencia de un orden flexible, donde se actualizan memorias, se transgreden jerarquías y se afianzan vínculos. No se trata únicamente de una dinámica recreativa, sino de un espacio donde se modelan formas de habitar el mundo.

En este sentido, se puede concluir que el fandango se configura como una práctica de comunidad en tanto acto performativo que no representa lo colectivo, sino que lo produce. Es en la participación donde se inscriben los afectos, se actualizan tradiciones y se experimenta una pertenencia que no es esencialista, sino situada y contingente. Así, el fandango se presenta como una forma de vida estética en la que se entrelazan memoria, resistencia y creación compartida, lo que reafirma su vigencia como espacio de identidad, cohesión y transformación cultural.

Referencias bibliográficas

- ARÉVALO, J. M. (2004). La tradición, el patrimonio y la identidad. *Revista de Estudios Extremeños*, 60(3), pp. 925–956. https://gc.scalahed.com/recursos/files/r161r/w24359w/S3_R2.pdf
- BOHANNAN, P. (1996). *Para raros, nosotros. Introducción a la antropología cultural*. (C. M. Ramírez, trad.). Akal.
- DEWEY, J. (1934). *El arte como experiencia*. (J. Claramonto, trad.). Paidós.
- ESTEVA-FABREGAT, C. (2006). Significados antropológicos del arte. En J. Sureda (ed.), *Artes y civilizaciones. Orígenes: África, América, Asia y Oceanía, España*, pp. 15-45. Lunwerg.
- GARCÍA, A. (2009). *Fandango: El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento.
- GOTTFRIED, J. (2014). Los sonidos que hacen un fandango. En B. Muratalla (coord.). *Cuando vayas al fandango... fiesta y comunidad en México*. Vol. 1, pp. 221-260. Instituto Nacional de Antropología e Historia. <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/disco:59>
- HARRIS, M. (1981). El arte. En *Introducción a la antropología general* (C. M. Ramírez, trad.), pp. 581-598. Alianza.
- KOTTAK, C. (2006). *Antropología cultural*. (María Cristina Tortosa, trad.), pp. 255-271. McGraw Hill.
- LÓPEZ, J. (1954). *El gallero*. Editorial Constancia.
- MAUSS, M. (2006). Estética. *Manual de etnografía*. (Ma. Mayer, trad.), pp. 117-162. Fondo de Cultura Económica.
- OCHOA, A. (2001). *De occidente es el mariache y de México...: revista de una tradición*. El Colegio de Michoacán.
- OSGUERA, J. (2014). El son en Colima: Indicios de la región cultural y la identidad regional. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 20(39), pp. 11–40. <http://www.redalv.org/articulo.oa?id=31631035002>

- PARAÍSO, R. (2014). Recontextualización de tradiciones alrededor de la tarima. En B. Muratalla (coord.), *Cuando vayas al fandango... fiesta y comunidad en México*. Vol. 1, pp. 285-297. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- RUIZ, R. (2013). El fandango en España y América. En A. Sevilla (ed.), *El fandango y sus variantes: III Coloquio de música de Guerrero*, pp. 19-53. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- RUIZ, C. (2014). El crisol fandanguero: Consideraciones acerca de una ocasión celebratoria colectiva. En B. Muratalla (Ed.), *Cuando vayas al fandango... fiesta y comunidad en México*. Vol. 1, 00. 11-35. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- SALAS MIER, J. D. (2023). *Manual de creación de coplas para sones tradicionales de Tierra Caliente a partir del análisis de sus esquemas básicos*. Tomo IV. Mariachi Diversidad y Contextos. Centro de Documentación e Innovación del Mariachi, Cultura Jalisco.
- TAMAYO ÁNGELES, W. (1997). *Folclore: Derecho a la cultura propia. Guía para el docente*. Instituto Interamericano de Derechos Humanos.

Hacia una definición antropológica del arte psicodélico: estética, identidad y significación

Miguel Ángel Flores Palma
Universidad de Guadalajara
angelfp27@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6901-6201>

Introducción

Intentar definir qué es el arte resulta en una tarea compleja considerando que no es un concepto universal, ni contiene un significado constante a través del tiempo y ni en las diversas culturas; lo que único que podemos identificar son los estilos artísticos en determinados espacios y contextos. El estilo de arte propio de la psicodelia es un fenómeno sociocultural con vigencia en nuestros días. En el este capítulo no buscamos abordarlo desde la postura de la teoría del arte ni desde la historia, tampoco queremos elaborar un juicio estético; nos interesa reflexionar desde la mirada antropológica sobre la estética del arte psicodélico como referente cultural.

Claudi Esteva Fabregat de manera sintética nos explica que el arte es el resultado de un proceso de transformación de una forma a otra, resignificándose para una sociedad, una simple piedra se puede transformar en una escultura dotada de nuevos significados (Fabregat, 2006). El

artista puede transformar lo natural en objetos resignificados en tanto exista un proceso creativo y una estimulación del entorno social en el que se encuentre el creador de arte.

Por lo anterior, se considera el arte como un producto cultural. Fabregat menciona que la cultura produce el arte como un producto propio, la cultura es quien enseña y provee de los materiales para la creación de obras de arte (Fabregat, 2006). Se afirma que el arte puede estar determinado por los múltiples contextos en los que se encuentre una sociedad. La inspiración, los motivos, los estilos, los temas y la creación serán producto de la cultura que envuelve y da identidad a un determinado grupo social.

Retomando lo anterior, el arte psicodélico surge como una corriente estética supeditada al consumo de alucinógenos en contextos culturales específicos. Esta manifestación artística tiene como principal cometido estimular, representar y transmitir la naturaleza de las experiencias psicodélicas provocadas por el consumo de dietilamida de ácido lisérgico (Lsd) y otras drogas (Arranz, 2013). La influencia psicodélica en diversas manifestaciones artísticas es un producto cultural reconocible y referente de grupos sociales, una estética influenciada por el consumo de alucinógenos y los movimientos hippies de la segunda mitad del siglo pasado.

Para identificar la estética psicodélica es necesaria la presencia de los patrones estilísticos que definen al género del arte psicodélico. También se deben reconocer las significaciones en las obras de arte que se producen desde la psicodelia y las corrientes estéticas creadas desde la identidad cultural de este tipo de arte. Para lograr lo anterior, en este trabajo se opta por referir teorías de la antropología que abordan la presencia estética en el arte, la significación dentro del arte y la identidad cultural.

En un primer momento, asociaremos las categorías antes mencionadas (estética del arte, significación del arte e identidad cultural) con la psicodelia para luego mostrar ejemplos que dan evidencia de la estética del arte psicodélico como un género dentro del arte. Esto nos ayudará a

reconocer el arte psicodélico por su estilo, significaciones e identidades como una estética trascendental para la cultura.

Estética psicodélica

Si deseamos identificar la estética del arte psicodélico debemos buscar aquello que es propio y característico, según lo postulado por Fabregat (2006): «Estilo y patrón son los índices que definen la particularidad del arte y cultura» (p. 24). Sabemos que parte esencial de la inspiración en el arte psicodélico es la alucinación con psicotrópicos. El arte, que es producto de un estado alterado de conciencia, siempre ha existido. Sin embargo, la psicodelia contiene rasgos estilísticos propios de su contexto cultural.

El arte psicodélico surge en los años cincuenta del siglo **xx**, a partir de los estados alterados de conciencia experimentados con lsd, psilocibina, mescalina, entre otros psicoactivos, lo que ofreció vetas artísticas definidas en la música, la danza, la arquitectura, la plástica, el cine y demás manifestaciones artísticas. El arte psicodélico muestra al espectador aquello que se percibe en un estado alterado de conciencia, un ejemplo de representación de la sinestesia que experimenta con psicotrópicos es el rock psicodélico que desde la experimentación sonora evoca la alteración de los sentidos y las distorsiones visuales (Stornaiolo y Quiñonez, 2024)

Herskovits propone que el estilo en el arte se define por sus aspectos formales, es decir, aquellas manifestaciones que dan forma a las expresiones gráficas o plásticas como lo son el ritmo, la simetría, el uso del color, materiales, formatos, entre otros aspectos (Herskovits, 1952). La psicodelia no tiene reglas formales para la creación; su máxima radica en recrear en el arte una experiencia alucinógena. Para lograr esto, los artistas buscaron nuevos ritmos, instrumentos, métricas, materiales y culturas para generar la distorsión espacio-tiempo y de la percepción visual durante la alteración de la conciencia (Stornaiolo y Quiñonez,

2024). El estilo psicodélico del arte se nutrió de diversas culturas para generar su propia identidad estética: la música retoma ritmos orientales, la gráfica tiene influencia de la India, los textiles se tiñen con técnicas japonesas, la literatura refleja la experiencia con drogas y la arquitectura se basa en espacialidad y color, sólo por mencionar algunos ejemplos.

Por otro lado, para Alan P. Merriam es importante considerar bajo qué contexto el artista crea su obra, ya que el contexto también forma parte del proceso de creación del arte. Merriam afirma que existen cuatro componentes en la creación de arte: a) la concepción artística, b) el comportamiento determinado para realizarla, c) la obra culminante y d) la repercusión final de la obra sobre su creador (Merriam, 1964). Si nos basamos en el componente del comportamiento determinado para la creación de arte se entiende que el entorno del artista influye en las piezas a crear, por lo que no es de extrañar que aquello que se experimenta en un estado alterado de conciencia sea representado en el arte y que, de alguna forma, se alinee a patrones estéticos definidos dentro del arte psicodélico.

Para identificar el inicio del estilo estético de la psicodelia que provienen de dinámicas interaccionistas y desde la percepción de colectividad es necesario abordar las motivaciones del consumo de psicoactivos en el contexto de la segunda mitad del siglo xx. El origen del arte psicodélico se encuentra en la propia experiencia recreativa de uso de enteógenos y desde la socialización de dicha práctica. Marcel Mauss menciona que los fenómenos estéticos se dividen en dos grupos: los que son puros y los que son juegos, es decir, todos los fenómenos estéticos son fenómenos de juegos, pero no todos los juegos son necesariamente estéticos (Mauss, 2006). El fenómeno estético no solamente proviene desde la solemnidad ritual o la experiencia sublime de la belleza; también surge desde actividades lúdicas, el placer o la diversión cuando se percibe como algo hermoso. De una experiencia aparentemente recreativa, como lo es consumir alucinógenos, se generan productos de belleza, de identidad, de

estilo y de forma; no son expresiones individuales sino estilos que definen a una colectividad. No es una sola persona quien impone un arte.

La experiencia estética que se vive en un estado alterado de conciencia es multisensorial y estimulante para los artistas. Aunado a esto están los saberes estéticos, la cultura y, sobre todo, las experiencias compartidas entre creadores. La corriente estética de la psicodelia no se podría atribuir a un solo artista; es una corriente creada y definida desde la colectividad. Es, en parte, anónima pero también existen representantes que comercializan el arte psicodélico a voluntad de las dinámicas del mercado del arte. Serena Nanda lo menciona como una recurrencia en las manifestaciones estéticas (Nanda, 1987).

Podemos afirmar que existe una estética propia en el arte psicodélico en tanto que podemos reconocer el estilo característico de la música psicodélica y podemos identificar las pinturas que presentan la distorsión de la realidad propia de una experiencia con alucinógenos. Es fácil asociar la ropa y los textiles que hacen referencia a una cultura de uso de enteógenos y los íconos en la gráfica son un referente claro que no deja duda de la significación sobre una estética psicodélica.

Dicha estética visualiza entornos sociales específicos. Ejemplo de esto es la representación de un hongo: si este se representa como referente para acceder a realidades alternas aparecerá con una distorsión colorida y fluida, a diferencia de un recetario que ilustra de forma realista el hongo para mostrar dicho ingrediente. En el proceso de comunicación del arte es preciso reconocer los referentes para identificar el mensaje que emite la obra.

En el ámbito literario encontramos a la Generación Beat, un grupo de escritores inspirados por los alucinógenos que creó obras con referencias claras a los estímulos que provocan las drogas. Si bien, la Generación Beat no era un grupo organizado de escritores, sí fueron un grupo definido por ideales y valores rebeldes propios de su entorno de excesos (Hiroko, 2022).

Durante la época psicodélica la música explora la experimentación instrumental y en su lírica se expresa la experiencia alucinógena en forma simbólica en algunas agrupaciones de rock y de forma explícita por parte de los representantes de género. La mítica canción «Lucy in the Sky with Diamonds» (1967) de The Beatles es un referente de letras crípticas y simbólicas. Stornaiolo menciona que esta canción es una expresión onírica y psicodélica que induce «marmolidades de caleidoscopio», con imágenes como *A girl with kaleidoscope eyes / Cellophane flowers of yellow and green* [Una chica con ojos de caleidoscopio / flores de celofán de amarillo y verde]; esto refiere un estado de alucinación y alteración de la realidad (Stornaiolo y Quiñonez, 2024). Dentro de los artistas representantes de la música psicodélica, por nombrar los más reconocidos, se encuentran The Grateful Dead, The Moody Blues, Jefferson Airplane, The Byrds, The Doors, The Velvet Underground, Carlos Santana, Jimi Hendrix, Ravi Shankar, Joan Báez, The Who, Joe Cocker, Janis Joplin, Ten Years After, Johnny Winter y Jim Morrison, entre otros.

Ligada a la música psicodélica, los posters publicitarios evidenciaban el género de la banda con una tipografía específica. Tipos de letras inspirados en el art nouveau, de colores vibrantes y sin modulación, optan por la distorsión de las letras, se evitan las formas angulosas y rectas dejando de lado la legibilidad de los carteles (Rodríguez, 2013).

En las artes visuales se reconocen representaciones gráficas que, según José Eliézer Mikosz, dan unidad al estilo de la estética psicodélica. Los patrones que podemos reconocer son la distorsión de la realidad, colores contrastantes, efectos de caleidoscopio y fractales, temas relacionados con lo surreal y lo espiritual, y metamorfosis de objetos y estampados coloridos (Eliézer, 2018). Entre los artistas que representan la gráfica psicodélica podemos mencionar a Wes Wilson, Victor Moscoso, Josef Albers, Rick Griffin; en la pintura se reconoce el trabajo de Isaac Abrams, Mati Klarwein y Ernst Fuchs.

Si bien, gran parte de la inspiración de pintura psicodélica proviene del estado alterado de conciencia, también abreva de otras corrientes como el surrealismo y el arte visionario. Para Francisco Prosdocimi, el arte de André Breton y de Salvador Dalí permitió la exploración en la representación del inconsciente en la pintura, dando pie a plasmar temas como la meditación, los estados alterados de conciencia, las visiones, fragmentaciones, fractales y una complejidad de las imágenes (Prosdocimi y Pacini, 2025).

No podemos dejar de lado la fuerte influencia de la India y el Tíbet en la psicodelia. Para Javier Población Romero el arte se libera también desde la meditación, la iluminación y las experiencias místicas presentes en la India y que permean en la psicodelia. Temas como la trascendencia, iconografía oriental, el macrocosmos y el microcosmos forman parte de la representación gráfica de la India y la psicodelia (Población, 2016).

La cinematografía ha adaptado novelas beat en el género de cine psicodélico, pero existen otras fuentes de inspiración. Edurne Mendia menciona que dentro del cine psicodélico se hace presente la ingesta de psicoactivos en forma explícita dando pie a la representación de los estados alterados, pero también encontramos otras inspiraciones como el cine surrealista que representa los estados oníricos. Cabe mencionar el notable el trabajo de Alejandro Jodorowsky como representante del cine psicodélico, cuya fuente creativa es la psicomagia, presente en su producción fílmica y en todas sus obras (Mendia, 2019).

La arquitectura expresa el flujo e ilusiones espaciales. Aline Pires señala que la arquitectura psicodélica busca las formas orgánicas, efectos de zoom con la focalización en puntos de atención, estructuras naturales como las células, la eliminación de ángulos rectos y patrones geométricos de la naturaleza (Pires, 2014). El arte psicodélico continúa creándose, como el trabajo en cerámica de Madeline Hall, con referencias en abstracciones y distorsiones que refieren a la psicodelia y el consumo de

hongos alucinógenos, donde la artista confirma una influencia directa de la experiencia psicodélica (Bueno, 2020).

Significación en el arte psicodélico

Para identificar los significados en la estética del arte psicodélico es necesario conocer previamente los referentes representados, nada plasmado en este tipo de arte es aleatorio. Las referencias aluden a un estado alterado de conciencia. No es de extrañar que los colores fluorescentes en la decoración de las raves simulen y/o estimulen la hipersensibilidad de colores de una experiencia psicodélica, así como la geometría, líneas y luces que buscan reproducir el estado de trance con alucinógenos.

La significación del arte tiene mayor relevancia y mayores capas de significados cuando la persona que aprecia el arte psicodélico pertenece o se relaciona con la cultura psicodélica. Esto no excluye que personas externas puedan reconocer lo estético dentro de este tipo de arte, recordemos que siempre tenemos referentes que dan cuenta de patrones estilísticos, los cuales podemos valorar desde su contexto. Paul Bohannan expresa que la representación es un resumen de una experiencia y que su función es guiar en las decisiones; supone la comprensión de herramientas y de significados básicos (Bohannan, 1996). Es decir, podemos reconocer significados básicos en el arte psicodélico desde una cultura general y, con las herramientas adecuadas, podemos comprender la experiencia a la cual hace referencia la obra y hacer discernimientos estéticos.

Las drogas psicoactivas estimulan la creatividad, pero no el conocimiento; son los artistas quienes desde sus propias vivencias crean sus obras (Hiroko, 2022). Diversas representaciones en el arte psicodélico recrean una experiencia alucinante; el acid rock, el psytrance y la cumbia psicodélica son tres géneros musicales de creatividades diferentes entre sí, pero que comparten una composición basada en la experiencia alucinógena.

Parece tarea sencilla identificar una estética psicodélica desde la representación, pero recordemos que el arte es una compleja red de símbolos y que los significados pueden ser manipulados en una alteración de referentes (Bohannon, 1996). La representación de un hongo puede significar diferentes cosas, un hongo con corola roja y puntos blancos no significa lo mismo que un hongo totalmente blanco; un fractal con colores intensos refiere a algo diferente que un fractal de colores opacos; el virtuosismo que plasma la guitarra eléctrica en el rock psicodélico también existe en otros géneros musicales, por tanto, es importante hacer un correcto análisis de los símbolos y los significados cuando se trata de clasificar piezas de arte en un estilo psicodélico.

Para abordar la estética del arte psicodélico se debe elegir correctamente los significados que tienen una marca referencial directa. Según Fabregat (2006), se debe «hacer una asociación de los elementos que dentro de la composición son focales en función del efecto que tienen sobre los individuos y grupos de la sociedad del artista» (p. 38). Desde esta discriminación de significados podemos relacionar la obra de arte con una estética psicodélica. Así, reconoceremos que los espectadores saben que un hongo de corola roja y puntos blancos es alucinógeno. Por las reacciones ante la imagen, sabremos que el artista tuvo una intencionalidad desde sus prácticas culturales al plasmar un hongo para crear reacciones en los espectadores. Los significados en el arte deben ser compartidos tanto por el artista como por el espectador para poder generar un entendimiento del mensaje que contiene la obra, sin esta codificación y decodificación podemos errar en la interpretación estética.

En la pintura visionaria y psicodélica del siglo pasado los colores que aluden a un estado alterado de conciencia como las alucinaciones son los fosforescentes, fluorescentes, vibrantes y luminosos. La gráfica y la música psicodélica siempre se ha acompañado. José Eliézer menciona que los carteles publicitarios para música electrónica conservan los colores referentes a la psicodelia ilustrando escenas de estados alterados de la

realidad, lo que da vigencia a la significación de los colores psicodélicos (Eliézer, 2018)

Los elementos abstractos se han relacionado con la psicodelia, pero no todo lo abstracto es un referente del arte psicodélico. El artista y escritor Henri Michaux utiliza el arte abstracto para referenciar los efectos de la mescalina. Francisco Prosdocimi menciona que el dinamismo de la percepción por efecto de enteógenos se ven reflejados en arte de Michaux, colocando al artista en un género emparentado directamente con la psicodelia por su significación y no en una línea abstracta. Artistas como Fred Tomaselli plasman experiencias con ayahuasca dentro de sus obras, por tanto, el arte psicodélico se significa desde la experiencia con psicoactivos tanto por el artista como por el espectador (Prosdocimi y Pacini, 2025).

Si bien el arte psicodélico se inspira de la naturaleza y la representa en formas orgánicas y fluidas, los materiales para la elaboración del arte psicodélico son de origen sintético como el nylon, la pintura acrílica, el vinilo, el plástico, los estampados químicos, entre otros. Lo anterior pareciera contradictorio en la estética de la psicodelia; al respecto, Aline Pires comenta que dichos materiales artificiales se han significado en la psicodelia como materiales innovadores tecnológicamente, que facilita la creación de objetos fluidos como sillones inflables, camas de agua, superficies traslúcidas, iridiscencias y mobiliario de formas curvas (Pires, 2014). El origen sintético de los materiales se resignifica cuando se le deforma para buscar formas orgánicas.

Hasta este punto podríamos asegurar que la estética de la psicodelia se expande a casi cualquier expresión del arte, a todos los materiales y representaciones; sin embargo, la significación es el vínculo que conecta la obra con la estética psicodélica. En materia cinematográfica no solamente los efectos de distorsión de las imágenes son referentes de estados alterados de la realidad; se usan otros recursos como los tiempos no humanos, ángulos inviables, desdoblamiento de planos o

sonidos irreales. Irene Valle expone que los recursos antes mencionados pueden ser significados de una estética psicodélica cuando existe una seducción por lo extraordinario desde la conciencia y la conmoción, misma experiencia que se vive en la alucinación (Valle, 2025). Lo anterior se ve reflejado en películas como *Wavelength* (1967) de Michael Snow y en filmes de Andy Warhol donde la alteración de la realidad proviene de resignificar recursos estéticos como el uso de planos y escenas con tiempo irreales, situaciones cotidianas llevadas a la extrañeza y la distorsión de espacios comunes.

Este principio de resignificar recursos estéticos también está presente en la música. El juego con el tiempo representa la distorsión de la percepción del tiempo durante una alucinación. Generalmente en el rock psicodélico se da una exploración e improvisación melódica extensa para representar la atemporalidad y la no linealidad, la musicalidad tiene una métrica y tempo con dilataciones y contracciones que manipulan la percepción, posteriormente se presenta un clímax descendente (Rodríguez, 2024). El uso de estos recursos estéticos son los referentes para que los escuchas signifiquen las canciones dentro de una estética psicodélica. El oyente debe reconocer fácilmente los referentes que aluden al estado alterado de conciencia en la música como la distorsión, la repetición, la alteración, elevaciones, tensión y la plasticidad temporal. Esto implica una serie de códigos estéticos propios del arte psicodélico.

El rock psicodélico se caracteriza por letras que fueron significadas por los adeptos. Para Alfredo Stornaiolo, la canción «Set the Controls for the Heart of the Sun» de la banda Pink Floyd (1968), no solamente habla de un viaje al centro del sol sino que es una alusión a la autoexploración y la trascendencia; «White rabbit» (1967) de The Jefferson Airplane refiere el cuento de *Alicia en el país de las maravillas* para representar una experiencia surreal, pero se ha significado como una invitación a la exploración sensorial (Stornaiolo y Quiñonez, 2024).

Identidad psicodélica

Se reconoce una estética psicodélica y una significación en el arte psicodélico; sin embargo, es muy difícil delinear una identidad estética de la psicodelia como tal. Dado que la psicodelia se construye alrededor del consumo de alucinógenos y no, desde una determinada clase social o territorio, se trata de una experiencia que no está presente en todas las disciplinas del arte, ni en todas las sociedades. Sin embargo, se reconoce una identidad en el arte psicodélico en México de la década de 1970 o en la psicodelia que se vivía en Estados Unidos a finales de la década de 1960. Cuando se conservan a través del tiempo los referentes identitarios y culturales es fácil reconocer la identidad del arte psicodélico.

El rock psicodélico y el psytrance electrónico son expresiones musicales representativas de dos generaciones, producto de un contexto específico, aparentemente diferentes, pero que tienen un rasgo identitario: ser referente de los estados alterados de conciencia. Para una generación la manera de expresar la psicodelia fue desde el rock experimental y para otra lo fue desde la música trance hecha con sintetizadores; ambos productos dan cuenta de sus referentes sociales sin dejar de lado la esencia de su mensaje. Cada generación proporciona el valor de sus productos artísticos y de sus significaciones, según su tiempo (Fabregat, 2006). Habrá generaciones donde el arte psicodélico no se manifieste desde los mismos formatos como en otras, así como no en todos los grupos sociales se hace presente el arte psicodélico con el mismo impacto estético.

Marvin Harris sostiene que el arte y la cultura no son permanentes, siempre se adaptan a los cambios creativos de la vida social (Harris, 1981). Sería necio pensar que el arte psicodélico permaneciera sin cambios en el transcurrir del tiempo; las identidades se adecuan en tanto que los referentes pueden ser sustituidos, pero el concepto que significa permanece. El artista tiene un rol de comunicador y es quien registra la identidad de la cultura a la que pertenece, quien interpreta y plasma la ideología de su comunidad (Fabregat, 2006); si la comunidad y

la cultura cambia, naturalmente el arte debe cambiar al tiempo que se adapte a nuevas referencias estéticas. Cuando el arte no se considera parte identitaria de ningún grupo social es un arte obsoleto o simplemente no es arte.

Si la estética del arte psicodélico no tiene un punto geográfico específico, sino que se genera desde diferentes sitios, diferentes temporalidades, en diversos formatos y estilos, y desde diversos grupos sociales. Entonces ¿cómo sabremos que el arte psicodélico realmente genera identidad entre los artistas y asiduos a este arte? Una de las funciones más importantes del arte, es la descrita por Serena Nanda, la cual que refiere al hecho de que el arte surge desde los símbolos que comunican y generan una integración social (Nanda, 1987), es decir, los símbolos que interpretamos en las expresiones artísticas nos pueden acercar o dispersar de un grupo. Cuando vemos alguna persona en la calle con una playera de nuestra banda de rock favorita creamos una empatía hacia ella simplemente por compartir un mismo gusto musical. Siempre usamos símbolos para visibilizar nuestra identidad, es así que nos expresamos desde con la ropa, el peinado, los modismos, los ademanes, el calzado, los accesorios, etc. Buscamos reunirnos con nuestros iguales y nos separamos de aquellos que portan símbolos no gratos.

Mauss incluye en estas simbologías los tótems, decoraciones, tatuajes, vestido, joyas (Mauss, 2006). Para él, estos son símbolos que crean empatía identitaria entre los que comparten el significado y los referentes de estos objetos.

Enlistar los símbolos que dan identidad al arte psicodélico es tarea compleja, incluso un mismo símbolo puede ser referente de distintas identidades dentro de la psicodelia. Las raves y la música electrónica asociada a la psicodelia tienen símbolos como la representación de las drogas, la geometría, el uso de colores vibrantes, la fluorescencia y los hongos, pero la imagen del hongo en el neochamanismo no comparte los mismos elementos estéticos; el referente es plasmado como un hongo

ceremonial sin alusión a este tipo de música o fiesta. El significado que une los dos ejemplos mencionados se encuentra en el símbolo del hongo representado en formas diferentes, tanto la rave como la ceremonia neochamánica buscan un estado alterado de conciencia y su punto de encuentro es el hongo. A los adeptos de las raves y el neochamanismo podríamos identificarlos por el uso del hongo como símbolo, pero para diferenciarlos debemos reconocer el estilo de abstracción estética en la representación del hongo.

La identidad del arte psicodélico no radica en referentes concretos, ni siquiera en una gráfica específica. Recordemos que el arte psicodélico surge de la exploración de la mente mediante el uso de psicoactivos, desde ahí se cuestionan las normas sociales, la sexualidad heteronormada, la libertad de expresión, las nuevas filosofías de vida, la ecología y la política internacional (Stornaiolo y Quiñonez, 2024). La psicodelia busca cuestionar la realidad partiendo de lo real y lo alucinado, las experiencias y el bagaje cultural de cada artista inciden en los estados alterados de conciencia, dando pie a procesos creativos determinados por el contexto cultural, de lo cual resultan obras de arte psicodélico contestatarias que representan a grupos sociales en su tiempo-espacio. La psicodelia es precursora de la rebeldía, es confrontamiento de la realidad, esto que dará origen a otros movimientos contraculturales.

No se puede ser absolutistas en nombrar una sola identidad; en el arte psicodélico conviven diversas identidades, con diferentes estilos según los recursos estéticos y del contexto sociocultural de cada comunidad. Fabregat afirma que cada sociedad tiene su propia noción de estilo y una singularidad estética debido a aquellos objetos que se consideran dominantes en tanto su gráfica, forma y tipo (Fabregat, 2006). La identidad o el sentido de identidad en el arte psicodélico es singular en cada grupo social por sus referentes socioculturales. El peyote puede ser representado con diferentes estilizaciones según el grupo social que lo represente y cada imagen tendrá diversas interpretaciones según los

contextos en que se observe, sin embargo, no por ser representado en formas diferentes desdibujan las identidades culturales y estéticas, sino que, por el contrario, la gráfica con la que se representa al peyote pone en manifiesto las identidades culturales.

La existencia de una identidad estética multisituada es difícil de postular, pero podemos relacionar obras y artistas por rasgos estilísticos en común y propios de la psicodelia, que si bien no conforma una comunidad sí es una identidad que se comparte desde la creatividad y la sensibilidad artística. Como ejemplo, Alfredo Stornaiolo, menciona la empatía de David Bowie por Burroughs, la cual se refleja en el primero al usar la técnica de cut-up de Burroughs para crear canciones inspiradas en la estética beat. Janis Joplin, por su parte, crearía canciones inspirada en el trabajo de Allen Ginsberg y de Michael McClure (Stornaiolo y Quiñonez, 2024). Para la música psicodélica y la literatura beat es importante la exploración del subconsciente y la rebeldía contra las normas académicas del arte, la adición de formas clásicas como la filosofía oriental, el folclore, la fusión de géneros y los efectos de las drogas.

En el caso de la Generación Beat es fácilmente reconocible un sentido de identidad por su expresa vinculación con el consumo de psicoactivo como estimulante creativo, tema literario y documentación del estilo de vida del autor. Autores como Burroughs plasman una representación vívida de las alucinaciones donde un lector puede percibir una estética psicodélica (Hiroko, 2022). Los autores beat compartían un estilo de vida similar, así como un estilo de escritura, por lo que la identidad es evidente ante los patrones estéticos y psicodélicos

Entre otras referencias claras de identidad de la estética psicodélica está el barrio hippie Haight Ashbury en San Francisco, California, Estados Unidos. Durante la década de 1960 fue el epicentro del movimiento hippie y la psicodelia; los ilustradores, diseñadores y artistas producían gran parte de su obra en este barrio. Artistas como Rick Griffin, Victor Moscoso, Alton Kelley, Wes Wilson y Stanley Mouse Miller fueron resi-

dentes de este lugar (Rodríguez, 2013). El sentido de identidad se hace presente cuando existe un sentido de comunidad; no es de extrañar el surgimiento de comunas para el arte, las drogas y una vida relajada. Incluso se crearon propuestas urbanísticas para ciudades utópicas, basadas en la estética psicodélica por parte de colectivo Archigram y Super Studio que, si bien, no siguen los principios de las comunas hippies, plasman una identidad.

Conclusiones

A lo largo de la historia de la humanidad, el arte ha tenido diversas fuentes de inspiración y los estados alterados de conciencia siempre han sido una veta creativa. Siempre ha existido el arte desde la experiencia alucinógena, pero lo adecuado para asignar la categoría de arte psicodélico a las obras es a partir del surgimiento del término *psicodelia* y su estética, para así definir al movimiento cultural que surge en el siglo pasado.

Desde el surgimiento de los psicoactivos sintéticos se condenó su uso con fines recreativos y se desdeña el arte producto de experiencia con psicodélicos. No obstante, ya en 1971 la Organización Mundial de la Salud declaraba insuficientes las pruebas de los posibles daños atribuidos a los alucinógenos, sin embargo, los opositores insisten en la existencia de una supuesta dependencia la lsd por parte de «personalidades artísticas» (Chernoff y Kliger, 2020).

La estética de la psicodelia es estigmatizada por el uso de alucinógenos como parte del proceso creativo, que para los artistas puede ser tormentoso por la autocrítica y los bloqueos mentales. Así, las experiencias con alucinógenos ayudan a abrir la mente a otras posibilidades, a adentrarse en reflexiones profundas; es inspiración, un apoyo para dejar de lado el ego y las inseguridades (Iribas, 2007). La discusión sobre el uso de psicoactivos dentro del arte no se dio entre creadores y quienes consumen este estilo de arte, sino que siempre es desde afuera, y sobre todo

desde figuras institucionales, desde donde vienen cuestionamientos que buscan invalidar el arte psicodélico. Recordemos que el arte es arte en tanto que comunica, significa, refiere y provoca momentos estéticos en sus comunidades; el arte no se genera desde una imposición estructural.

La estética del arte psicodélico ha trascendido a través de generaciones y entre las diversas culturas por su capacidad de adecuarse y crearse en diversos entornos. Desde el postulado de Conrad Kottak, el arte puede ser movido de su contexto original y continuar representando una tradición (Kottak, 2006). El arte psicodélico de la década de 1970 se sigue consumiendo y apreciando al igual que el arte psicodélico que se produce en la actualidad con la autenticidad de ser arte psicodélico.

Sumando lo ya mencionado anteriormente, se infiere que la estética del arte psicodélico es una corriente artística con una línea estilística definida por elementos que la fundamentan:

- Tiene características estéticas propias como técnicas, colores, ritmos, temas.
- La estética psicodélica es significada.
- Su estética es parte de identidades culturales.
- Genera productos de arte con una estética referenciada.

Aunado a lo anterior, el arte psicodélico posee un valor estético que trasciende fuera del grupo social que lo genera y, como menciona Fabregat, se le reconoce con un valor de arte desde el propio grupo que lo produce (Fabregat, 2006). No hay duda de la existencia de un arte propio de la psicodelia. Desde la antropología, el estudio de las manifestaciones artísticas es importante por su función social, específicamente en el proceso de creación, parte esencial para la comprensión del contexto cultural en donde se produce el arte. El arte es un producto cultural que da cuenta de las características propias de un determinado grupo social.

Otras disciplinas como la historia del arte o la teoría del arte serán las encargadas de desarrollar las complejas categorías del arte psicodélico y de crear sus delimitaciones; este es sólo un pequeño esfuerzo por comprender por qué el arte psicodélico posee una estética propia desde una perspectiva antropológica.

Referencias Bibliográficas

- ARRANZ GUTIÉRREZ, P. (2013). *Psicodelicia: Arte propio influido por la psicodelia*. Universidad Politécnica de Valencia.
- BOHANNAN, P. (1996). *Para raros nosotros: Introducción a la antropología cultural* (M. Llinares, trad.). Akal.
- BUENO, M. (2020). *Estados alterados*. Universidad de los Andes. <https://repositorio.uniandes.edu.co/entities/publication/b5c7edfb-b11e-4cde-ac77-7fbd5505da3f>
- CHERNOFF, T., Y KLIGER, B. (2020). El acontecimiento psicodélico. *Revista Atlas*, 7(19), 154–181.
- ELIÉZER, J. (2018). *Poéticas psicodélico-visionárias: Arte e estados não ordinários de consciência* [Poética psicodélica-visionaria: Arte y estados no ordinarios de conciencia, tesis de posdoctorado]. Universidad de Lisboa.
- FABREGAT, A. (2006). Significados antropológicos del arte. En J. Sureda (ed.), *Artes y civilizaciones. Orígenes: África, América, Asia y Oceanía*, pp. 15-45. Lunwerg.
- HARRIS, M. (1981). *Introducción a la antropología general* (J. Sánchez, trad.). Alianza.
- HERSKOVITS, M. (1952). *El hombre y sus obras* (M. Hernández, trad.). Fondo de Cultura Económica.
- HIROKO, G. (2022). Psicodelia: Las puertas de la percepción. *La Generación Beat. Tema y Variaciones de Literatura*(59), 61-76.

- IRIBAS, A. (2007). Creatividad, modificación de conciencia y drogas. En J. Aguirre (ed.), *Cartografías de la experiencia enteogénica*, pp. 323-345. Amargord.
- KOTTAK, C. (2006). *Antropología cultural: Espejo para la humanidad*. McGraw Hill.
- MAUSS, M. (2006). *Manual de etnografía* (M. Mayer, trad.). Fondo de Cultura Económica.
- MENDIA, E. (2019). *Analogías entre las experiencias psicodélicas y ciertos procesos creativos: Su constatación en el arte actual* [Tesis doctoral]. Universidad del País Vasco.
- MERRIAM, A. (1964). Las artes y la antropología. En S. Tax (ed.), *Antropología: Una nueva visión. Lo que sabemos y lo que debemos aprender sobre la conducta y la naturaleza humana*. (A. Garza y Garza, trad.), pp. 266-279. Norma.
- NANDA, S. (1980). *Antropología cultural: Adaptaciones socioculturales*. (A. López de Nava, trad.). Iberoamericana.
- PIRES, L. (2014). *A arte psicodélica e sua relação com a arte contemporânea norte-americana e inglesa dos anos 1960: Uma dissolução de fronteiras* [El arte psicodélico y su relación con el arte contemporáneo estadounidense e inglés de la década de 1960: Una disolución de fronteras]. [Tesis doctoral, Universidade Estadual Paulista, tesis doctoral]. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.
- POBLACIÓN, J. (2016). *Estados alterados del arte: Era de la psicodelia, evolución e influencia en el arte de hoy* [Tesis doctoral]. Universidad de Granada.
- PROSDOCIMI, F., Y PACINI, M. (2025). Ayahuasca e o inefável: Neurociência, arte visionária, inconsciente e espiritualidade ameríndia [Ayahuasca y lo inefable: neurociencia, arte visionario, el inconsciente y la espiritualidad ameríndia]. *Art & Sensorium: Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuales*(12), 1-22.

- RODRÍGUEZ, E. (2013). Tipologías psicodélicas en la iconografía del rock. *Anales de Historia del Arte*(23, número especial), 169-183.
- RODRÍGUEZ, E. (2024). *Progresivo, psicodelia y fusión: Construcción de estéticas y prácticas del rock de finales de los años sesenta y principios de los setenta desde el discurso estilístico musical del grupo El Polen* [Tesis de maestría]. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- STORNAIOLO, A., Y QUIÑONEZ, K. (2024). La Generación Beat y su influencia en el rock psicodélico (o rock ácido). *Revista de Pensamiento y Cultura*(11), 182-255.
- VALLE, I., Y VEGA, A. (2025). De lo psicodélico a lo fantástico: La mirada expandida en el cine underground norteamericano de los años sesenta. *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 13(1), 397-427.

Los instrumentos musicales de percusión en México que construyeron los espacios sonoro-performativos del siglo xx: una visión general en retrospectiva¹

Jorge Arturo Chamorro Escalante

Universidad de Guadalajara

arturo.chamorro@cuaad.udg.mx

<https://orcid.org/0000-0001-9256-3465>

Introducción

A las personas que nacimos a mediados del siglo xx y seguimos participando en las primeras décadas al inicio del nuevo milenio nos corresponde hacer una reseña del pasado inmediato y del presente. A los que somos músicos percusionistas y hacemos investigación en la antropología y etnomusicología, nos queda la tarea de ofrecer testimonios de nuestros desempeños y repasar las contribuciones de quienes han dejado evidencias de la vida cultural y social en México.

¹ El presente trabajo se basa en la experiencia del autor, tanto en el campo de la etnomusicología mexicana como en el estudio y la práctica de los instrumentos musicales de percusión desde la década de los años setenta del siglo xx como egresado y titulado de la Escuela Nacional de Música de la UNAM en la línea de instrumentista-percusiones.

Los instrumentos de percusión han desempeñado un papel crucial en la música popular y académica de México, siendo fundamentales tanto para la preservación del patrimonio cultural como para el desarrollo de la creación musical. Dada su condición de país intrínsecamente multicultural, México se posiciona como un enlace de la interculturalidad, integrando la riqueza étnica de los pueblos originarios con las herencias del mundo occidental y las culturas africanas. Este estudio ofrece una visión general del impacto de la percusión, analizando los instrumentos idiófonos y membranófonos, tanto mexicanos como no mexicanos. Estos instrumentos se consideran patrimonio tangible que acompaña al patrimonio intangible de las obras creadas por diversos compositores. Dicho legado ha sido reconocido por la UNESCO en el ámbito de la música popular y académica, tanto en México como a nivel internacional.

Entiendo los espacios-sonoros-performativos como un sistema de sonidos producido por seres humanos para crear una atmósfera audible en la cual entran en juego las habilidades de los músicos quienes se incorporan a una situación de performance o desempeño musical. El etnomusicólogo Gérard Béhague (1979) define a la práctica del performance como la relación entre música y cultura, pero además este es una forma de representación cultural del mundo moderno que incluye exhibiciones y espectáculos.

El compositor Raymond Murray Schafer (1977) prefirió denominar dichos espacios como *soundscape* o paisaje sonoro derivado de la escucha de los espacios naturales, pero el presente escrito se orienta más hacia el concepto de espacios-sonoros-performativos como una nueva categoría del mundo musical en los ámbitos urbanos que cobra mayor fuerza en la segunda mitad del siglo XX.

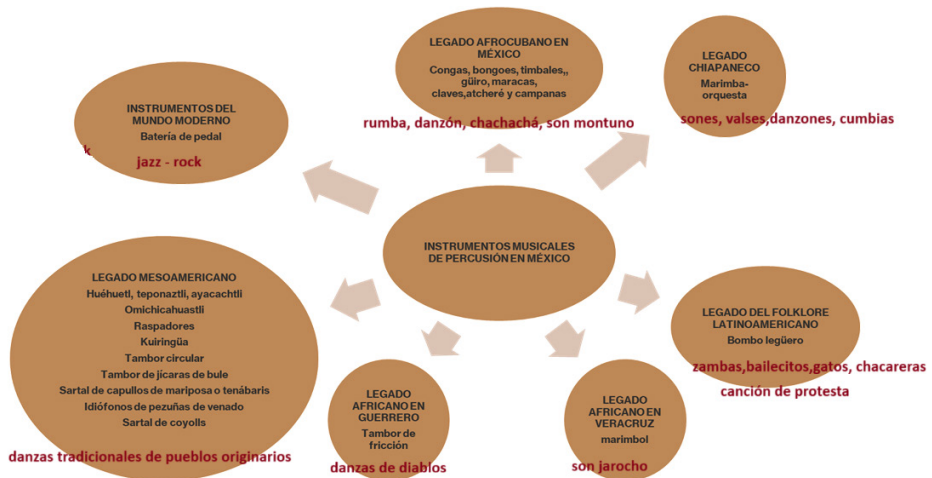


Figura 1. Diagrama organológico de los instrumentos musicales de percusión que acompañaron los espacios-sonoros-performativos. Elaboración propia.

En la música popular urbana, bailes de salón y el legado afrocubano

El empleo de los instrumentos musicales de percusión en las ciudades mexicanas se ha desarrollado en dos ámbitos: en la música popular urbana, en el terreno educativo, y en de la música académica que ha partido del movimiento nacionalista iniciado por compositores nacidos desde fines del siglo XIX y otros de inicios del siglo XX, quienes formaron una escuela o corriente de valoración y proyección de instrumentos mexicanos de percusión.

Dentro del ámbito de la música popular urbana, me he de referir en especial a la influencia que ha ejercido la industria discográfica y los medios de comunicación masiva, así como los espacios-sonoros-performativos identificados como espectáculos populares en los que se integran estilos e instrumentos de percusión que de alguna manera han influido y acelerado también los procesos de cambio de la música rural. Uno de

los primeros ejemplos en los que se inicia toda una cultura musical urbana, es el del baile de salón, en el cual han tenido mayor presencia las percusiones de otras sociedades y culturas, incorporándose a grandes y pequeñas orquestas. Los antecedentes del baile de salón en México, quizá debemos sondearlos desde el porfiriato, como eventos sociales dirigidos a las élites de la época; sin embargo, a nivel popular de tal época no se puede hablar del baile de salón de élites sin reconocer otras importantes contribuciones de la música afroantillana introducida a México desde principios de siglo en la etapa postrevolucionaria. Con seguridad entre las primeras noticias de la influencia de esta música se reconocen a raíz de la llegada de orquestas cubanas al Puerto de Veracruz, que introdujeron géneros como el son montuno, las rumbas y danzones.

Entre los primeros conjuntos de son cubano llegado a México, se puede referir el Son Cuba de Marianao, que hizo su arribo a Veracruz en el año 1928, y en el que se incorporaron instrumentos de percusión como los timbalitos (Cataneo, 1978, p. 4.), una especie de membranófonos usados por pares, provistos de un cuero, adaptado a cajas circulares abiertas por un extremo usados en Cuba para las Orquestas de Charanga Francesa, y en México en las orquestas de música tropical, término quizá poco adecuado para referirse a las orquestas que incluyen en su repertorio géneros afroantillanos. A partir de la llegada del son cubano se fueron integrando paulatinamente los nuevos géneros populares de baile de salón, tales como el danzón, cuyos antecedentes se remontan a la contradanza en sus aspectos coreográficos y musicales en Cuba, desarrollado posteriormente en sus elementos instrumentales por Miguel Failde en Cuba desde 1879; el mambo, atribuido a los músicos cubanos Orestes López y Dámaso Pérez Prado desde los años treinta y el chacha-chá, cuyo precursor fue Enrique Jorrín desde la década de los años cincuenta (Linares, 1974, pp. 59, 159, 160 y 13). La instrumentación de estas formas musicales bailables incluyó tambores denominados congas

o tumbadoras,² las claves, un tipo de idiófono de entrechoque manufacturado con dos palos cortos y en los que se llevan patrones rítmicos constantes; maracas o atcherés idiófonos de sacudimiento; el güiro, también conocido como rayador; los bongós, tamborcillos usados por pares y provistos de un cuero, cuya caja de resonancia es reducida y en la cual se adapta la membrana bien sea clavada o por sistemas mecánicos. Los bongós se desarrollan mediante una técnica manual y digital muy novedosa; su estilo reitera el pulso rítmico usual en los tradicionales tambores batá y yuka en Cuba (p. 2). Además de estos instrumentos se incorporan también a las orquestas, los idiófonos metálicos conocidos como cencerros o campanas, para adornos a contratiempo. También pueden tocarse directamente sobre las manos como en la ejecución de ciertos idiófonos africanos³ o integrados a los timbalitos y las baterías de pedal, instrumentos o grupos de instrumentos de percusión entre membranófonos e idiófonos (platillos), usuales también en las orquestas de baile, quizá una influencia de las orquestas de jazz y dixieland norteamericanas tanto en México como en el Caribe desde la década de los años veinte del siglo XX.

El danzón en especial ha sido bien recibido en la música popular urbana y en los puertos en México. Cobró mayor difusión con la formación de orquestas a partir de la década de los años treinta; se atribuye a Jorge Anckermann y José Urfé, pioneros del danzón en México, por las presentaciones de sus orquestas en Mérida, Veracruz, Campeche, Progreso y otras ciudades del sureste y Golfo de México, en donde quedaron los primeros danzones, como el célebre «El bombín de Barreto», en el que

2 En Cuba también se denomina conga a un género de raíz africana usual en los desfiles de comparsas en carnaval. En la conga callejera se usan tres tambores: el salidor, el tumbador y el repicador (Cataneo, 1978, p. 3).

3 Kwabena Nketia, en *The Music of Africa* (1974), cita el ejemplo de las grandes campanas sencilla y doble manufacturadas de acero, usadas para la música ritual y de las cortes reales de Ghana y Camerún (p. 73). Por otro lado, Odilio Urfé en «La música y danza en Cuba», *África en América Latina* (1977) describe el *ekon*, una especie de campana sin badajo, de posible origen bantú-congo (p. 228).

se incluyen, además de los instrumentos modernos de aliento, percusiones como las pailas (otra denominación para los timbalitos), el güiro, que formaron por muchos años la estructura rítmica fundamental de la charanga (Urfé, 1979, pp. 5-6). Después de Urfé, hicieron su aparición otros músicos cubanos como Mariano Mercerón y el grupo de Acerina y su Danzonera, que hizo más popular en México el uso de los timbales de caja semiesférica de la orquesta clásica en el danzón.

Otro género cubano introducido a México fue la rumba guaguancó, popularizado tanto en las fiestas de carnaval en el Puerto de Veracruz y otros puertos de México como en las orquestas de bailes de salón. El género, al parecer, fue introducido por los grupos de percusionistas que llegaron junto con las orquestas y se difundió rápidamente entre el pueblo porteño veracruzano; sin embargo, su incorporación parece haber sido más bien social y no ritual entre el pueblo. No obstante, este y otros géneros han sido conservados en un contexto ritual entre algunos miembros de la comunidad cubana emigrada y radicada en México, en especial durante los momentos festivos, como los de la Virgen de la Caridad del Cobre, al que se dedican y conservan cantos y rezos lucumí, así también en otros rituales dedicados a las Siete Potencias Africanas o bien, Siete Potencias de las Santería de la religión yoruba, en donde se dan cita algunos viejos cantores y percusionistas de la talla del compositor habanero José Silvestre Méndez López (1926-1997).⁴

Las técnicas de ejecución y el repertorio de la música afrocubana han sido bien asimilados por los músicos mexicanos por tradición oral, desde los patrones rítmicos y formas de tocar la conga o tumbadora a base de cacheteos y golpes combinados con las manos, que precisan de un largo tiempo de estudio, hasta la integración del repertorio en arreglos

4 En algunos de los rituales celebrados en la Ciudad de México, hasta hace algunos años, la comunidad cubana preservaba cantos y alabanzas a Elegua, Orula, Changó, Ochún (La Caridad), Yemayá, Obatalá y Olofi, acompañados por congas o tumbadoras, bongós, maracas, tambores *batá* (percutidos en posición horizontal con ambas manos), *acheré* (sonaja de cesta) y *chekeré*, idiófono de güiro o calabazo, envuelto en una red de semillas (Acevedo, 1976, pp. 20-24).

orquestales. Muchos de los instrumentos afrocubanos como el bongó, la tumbadora, las claves, las campanas, los timbalitos, atcherés y el güiro ya son fabricados en la Ciudad de México y en algunos centros artesanales de Veracruz y Michoacán (como Paracho), siendo distribuidos a gran parte del país, en donde se organizan conjuntos de música tropical, incluyendo la cumbia colombiana y el merengue dominicano, también incorporados al baile de salón. El concepto popular de música tropical al igual que el de salsa son considerados una forma de identidad social y cultural en la que confluyen y se mezclan los géneros orquestales del baile de salón contemporáneo.

En la música popular urbana de orquestas, ensambles de marimbas y agrupaciones de jazz

Igualmente sucede con los instrumentos procedentes de diferentes sociedades para imprimir un sello particular a las orquestas mexicanas dentro del medio urbano, bien sea en pequeñas o grandes ciudades. Así se puede apreciar en el sureste de México la marimba-orquesta, que se incorpora al espacio-sonoro-performativo del baile de salón o bien a otros espacios como las fiestas sociales y familiares, así como la música de fondo en las cantinas y restaurantes en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas y en el Puerto de Veracruz, Tabasco, Oaxaca y Campeche. En tales espacios-sonoros-performativos se incorporan tanto sones, valeses y piezas regionales como danzones y cumbias. La marimba, orquesta mexicana, incluye en su dotación el güiro (manufacturado en algunos casos de concha de tortuga), las congas o tumbadoras, maracas, claves, campanas o cencerros y la batería de pedal, junto a los instrumentos electrónicos. Algunas de las orquestas con marimba que han sido promovidas a través de la industria del disco y en programas de radio tanto en el sureste como en otras ciudades proceden de Chiapas, tal es el caso de la Lira de Oro de Carlos Tejeda, la Corona de Tapachula, la marimba de los Hermanos Paniagua, la Lira de Plata, la de Manuel Sol Gutiérrez,

Marimba Chiapa de Corzo, la Bonampak, la marimba Poli, Soconusco y muchas otras. En especial podemos referirnos a la marimba del maestro Zeferino Nandayapa (1931-2010),⁵ quien desarrolló en la Ciudad de México la marimba-orquesta para géneros bailables y la marimba de concierto, interpretando música de compositores mexicanos, jazz y repertorio clásico.

Uno de los instrumentos más modernos en el mundo de la percusión, y que se ha integrado precisamente a las orquestas, es la batería de pedal como una influencia notoria de las bandas del dixieland y el jazz norteamericano de principios de siglo XX e introducidas a México en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial, y gracias a la difusión de la música norteamericana por la radio y luego en las compañías discográficas. En México, una de las primeras orquestas que dieron fama a los espacios-sonoros-performativos para baile de salón que incorporó la batería fue la del director cubano y arreglista de orquesta Dámaso Pérez Prado. Esto sucedió a mediados de los años cuarenta, quien le dio al mambo una nueva fisonomía rítmica y posteriormente para el swing y el fox-trot, tardíamente imitado por agrupaciones mexicanas de jazz como la de Venus Rey, Tino Contreras, Chucho Zarzoza, Víctor Ruíz Pazos, Mario Patrón y Chilo Morán, entre muchas otras.

⁵ El maestro Zeferino Nandayapa es autor del *Método para marimba* (1998). Una de sus primeras producciones discográficas es *Marimba Nandayapa* (1988).



Figura 2. El baterista Tino Contreras y su agrupación de jazz (Acervos de la Fonoteca Nacional de la Secretaría de Cultura, Gobierno de México, ca. 1950).

Empresas norteamericanas e inglesas que se dedicaron a la fábrica de baterías de pedal, tuvieron en México y Latinoamérica, el monopolio en la distribución y venta de estas percusiones del mundo moderno tal es el caso de las compañías Ludwig Drum Co., Rogers, Gretsch, Pearl, Yamaha y Slingerland, entre otras empresas internacionales que vendieron baterías de pedal en las principales casas de música en la Ciudad de México, como Casa Veerkamp, y la casa M Haus Lemus en Guadalajara. La fabricación de baterías promueve un sistema novedoso para los percusionistas de las orquestas de baile, basado en un pedal adaptado al bombo sobre el suelo, permitiendo así una mayor libertad de improvisación y acentuación rítmica con los pies.



Figura 3. Pedal Ludwig Drum Co. para batería en exhibición en el Museo de Chicago (ca. 1909).

Otro sistema de pedal es el provisto de platillos de entrechoque (*hi-hat*). Se incluyeron simultáneamente el uso de dos tipos de platillos suspendidos, uno para llevar los pies rítmicos (*ride cymbal*) y el otro para marcar los acentos en coordinación con la sección de metales de una orquesta (*crash cymbal*). El empleo de platillos suspendidos tiene sus antecedentes en los antiguos platillos chinos, al igual que el uso de tambores cilíndricos, ya sea suspendidos o sobre el suelo y que reciben el nombre de *tom-toms*,⁶ en México conocidos como tom-tom de aire o tom-tom de piso. Quizá de las aportaciones europeas más evidentes sea el uso del tambor lateral o tambor redoblante (*side drum* o *snare drum*) también conocido como tarola.

⁶ James Blades (1974) refiere también que años después de la Primera Guerra Mundial, la batería de pedal se vuelve popular sobre todo entre los músicos del rag-time en Norteamérica. En México, además de los estilos de blues, be-bop y otros cultivados en la improvisación jazzística, también se incorporan, como posibilidades de experimentación rítmica, la samba brasileña y el bossa-nova, en los espectáculos de centros nocturnos durante la década de los años sesenta, en los que se incorporan instrumentos como el chocallo, (sonaja tubular metálica), el agogó (campana doble) y cabaza (idiófono envuelto en una red de semillas), que en la actualidad se venden, fabrican y distribuyen en diferentes ciudades mexicanas (pp. 458-460).

Desde la década de los años cincuenta del siglo XX, la batería de pedal ha cobrado mayor importancia no sólo para las orquestas de baile, sino también para los pequeños grupos de jazz y rock que han identificado a las nuevas generaciones de mexicanos en diferentes ciudades. Sin duda uno de los grupos de rock mexicano más reconocido fue el del guitarrista Javier Bátiz (1944-2024) quien fue acompañado por el baterista Fito de la Parra, quien, a su vez, posteriormente formó parte del grupo Canned Heat. El jazz y el rock se difunden especialmente a través de la industria del disco, la radio y los programas de televisión, pero también en espacios-sonoros-performativos en el formato de conciertos y festivales masivos. Del rock se partió para interpretar otros géneros comerciales, tales como el surf, twist y yerky; de hecho, el rock y el jazz parecen haber sido cultivados con mayor insistencia entre bateristas mexicanos, gracias a la posibilidad de conocer el instrumento sin necesidad de atravesar por la formación académica musical y desarrollar más la capacidad auditiva y de experimentación rítmica.



Figura 4. Adolfo Fito de la Parra, baterista que acompañó al guitarrista de rock Javier Bátiz (Foto de *Cultura Blues: La Revista Electrónica*, 2018).

En cuanto al campo del concierto y los espectáculos masivos, es importante señalar la trascendencia que han tenido junto a los grupos de rock, los conjuntos de proyección folklórica y de la nueva canción latinoamericana que, desde la década de los años sesenta, se han preocupado por integrar y difundir instrumentos de percusión mexicanos y sobre todo una gran variedad de instrumentos indígenas y criollos de Latinoamérica. Los primeros esfuerzos han sido de rescate y difusión de instrumentos folklóricos, siguiendo en cierta medida los lineamientos trazados por las ideas del nacionalismo postrevolucionario de los compositores académicos y aquellas de los pioneros de la investigación folklórica en México.

Los instrumentos folklóricos latinoamericanos que se escucharon en ámbitos urbanos

Se rescatan también repertorios y técnicas de ejecución, expuestos primeramente en las denominadas peñas desde la década de los años setenta, espacios de reunión de estudiantes, músicos mexicanos y latinoamericanos y público nostálgico disidente de las tiranías en los que se promovía la interpretación de música folklórica latinoamericana y en algunas la canción comprometida. En las peñas de las ciudades de México y Guadalajara se dio mayor difusión al instrumental sudamericano, como es el caso del bombo legüero,⁷ descrito por Isabel Aretz (1978, p. 118) como membranófono de doble cuero, percutido con mazos, que se afina mediante tensores de sogá, de manufactura muy similar al bombo que se usa tradicionalmente en las provincias del noroeste argentino para acompañar zambas, bailecitos, gatos, chacareras y otros géneros. Con algunas excepciones, como la de Los Folkloristas, los conjuntos en las peñas mexicanas dieron poca importancia a los instrumentos de percusión mexicanos, quizá porque la música en estos centros fue promovida

⁷ El bombo legüero se fabrica y vende actualmente en diferentes ciudades mexicanas, bien sea en casa de música o fabricados de manera artesanal.

con mayor frecuencia por sudamericanos, inmigrados o radicados en la Ciudad de México. De hecho, en el ámbito de la peña se promovió con mayor preferencia la música tradicional sudamericana, particularmente de Argentina, Uruguay y Chile.



Figura 5. Portada del disco *Los Folkloristas* de la empresa Discos Pueblo, en donde se aprecia el bombo legüero y otros instrumentos musicales empleados en sus conciertos (1972).

Por su parte, el movimiento de la nueva canción, que surgió como una definición política de los nuevos músicos latinoamericanos, cobró vida también en México, conocida en el ámbito popular urbano como canción de protesta o canción comprometida, llevada al terreno de eventos performativos masivos, bien sea dentro de recintos cerrados o en plazas y calles de las colonias populares en Ciudad de México. Nuevamente parece que aquí se da también poca importancia a las percusiones mexi-

canas; sin embargo, se vuelven a incorporar los géneros e instrumentos afroantillanos, en especial las congas, bongos, campanas, claves, güiro y maracas, con repertorio de son montuno y bolero, llevando un texto de gran contenido social, con mayor frecuencia se ha usado el de la nueva trova cubana. Por su parte la nueva canción mexicana parte de la cubana, y también incorpora elementos de la trova yucateca, mezclando influencias y géneros musicales de todo tipo, desde el bambuco, el bolero y la chilena, hasta el jazz y rock, en donde se tiene mayor demanda de instrumentos afroantillanos, sudamericanos y contemporáneos como la batería de pedal.⁸

Instrumentos mexicanos de percusión de proyección folklórica institucionalizada

También son considerados como grupos de proyección folklórica los conjuntos de ballet regional, los cuales se han hecho llamar ballets folklóricos. En realidad, se puede decir que son grupos de proyección folklórica puesto que hacen abstracciones de la danza indígena o mestiza de su contexto original y es además interpretada por bailarines que estilizan o hacen una proyección estética de la música y la danza folklórica. Sin embargo, hay que reconocer que estos grupos tuvieron una mayor conciencia del rescate de instrumentos de percusión indígenas y mestizos, llevados al terreno del escenario y siendo además difundidos fuera del país. Entre los grupos que mantuvieron una vigencia de varios años, hay que referir el de Amalia Hernández, quien integra dentro del Ballet Folklórico Nacional tanto percusiones de origen prehispánico como instrumental indígena contemporáneo, entre huéhuatl,

⁸ Algunos grupos mexicanos del movimiento de la nueva canción desde mediados de la década de los años setenta, incorporaron junto a la batería de pedal y los instrumentos afroantillanos, otras percusiones mexicanas como tambores y sonajas, tal y como se puede advertir en discos del sello NCL (Nueva Cultura Latinoamericana), por grupos como Papalote, On 'tá y Nopalera. Una búsqueda experimental quedó plasmada en el disco *Tremendo alboroto* (1979) de Nopalera, con marimba, bajo y tambores tabasqueños.

teponaztli, sartaes, sonajas, tenábaris, cascabeles, bastones, marimba y raspadores. Merece especial mención el Ballet Folklórico de la Universidad de Colima, quien se hace acompañar de expertos percusionistas en todo tipo de tambores, sonajas, raspadores, conchas de tortuga y otro tipo de idiófonos tanto indígenas como mestizos, al igual que muchos de los ballets y academias de danza regional que operan generalmente dentro de las diversas universidades de México.⁹

El empleo de instrumentos de percusión dentro del ámbito educativo urbano bien sea como simples materiales didácticos o como elementos de formación de músicos ejecutantes y compositores, ha sido muy diverso. Como materiales didácticos por un lado se han considerado dentro de los programas nacionales de educación, desde el jardín de niños, el uso de panderos, sonajas, maracas, palos, claves, bongos, triángulos, matracas, castañuelas y tamborcillos diversos para desarrollar los aspectos de coordinación motriz, canto y juego. En los niveles de educación media básica y universitaria, especialmente para la formación o integración de estudiantinas y algunos grupos de danza, se siguieron algunos de los lineamientos en cuanto al rescate de ritmos indígenas y su proyección en la danza iniciados en la década de los años cuarenta del siglo XX por Gloria y Nellie Campobello. En ese mismo sector, la Academia de la Danza Mexicana¹⁰ en su vertiente de danza popular mexicana incorporó en sus programas y prácticas una porción variada de percusiones entre idiófonos de acción de danza y membranófonos, además del manejo del zapateado regional sobre tarimas, sobre todo al nutrirse de las experiencias de la maestra Josefina Lavalle y el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (FONADAN).¹¹

9 El Ballet Folklórico de la Universidad Michoacana en Morelia incorporó idiófonos de percusión como la kiringüa por iniciativa del maestro Salvador Próspero Román, reconocido compositor purépecha.

10 La Academia de la Danza Mexicana perteneciente al Instituto Nacional de Bellas Artes nació durante la gestión del compositor Carlos Chávez, quien fue director del INBA de 1947 a 1952.

11 El Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana se creó en 1972, por medio de un fideicomiso estatal durante el sexenio del presidente Luis Echeverría Álvarez.

De igual manera formó un grupo de investigadores y maestros de danza, quienes proporcionaron en sentido pragmático los elementos de aplicación de formas coreográficas, zapateados y manejo de instrumentos de acción de danza, previamente estudiados por los especialistas mediante la notación Laban¹² y otras metodologías de notación, labor iniciada desde mediados de la década de los años setenta.

Tamboreos, idiofonías y xilofonías en la cultura expresiva del medio rural

En el campo de la etnomusicología las investigaciones se han orientado a la música del medio rural con mayor interés en las tradiciones de los pueblos originarios. En este campo se ha advertido que los músicos ejecutantes en muchos de los casos tienden a ser también los fabricantes de sus propios instrumentos, aprovechando los recursos naturales de su propio medio ambiente en el cual viven y recorriendo además a las técnicas de manufactura, así como las propias de una práctica musical y/o de danza que se han transmitido durante muchas generaciones. Especialmente cuando la técnica percusiva tradicional se encuentra inmersa en el mundo de la danza es cuando se descubren muchas posibilidades de desarrollo del movimiento y sentido del ritmo. Es por ello por lo que he considerado las idiofonías como los sonidos de los instrumentos idiófonos de percusión indirecta o sacudimiento para acción de danza, como aquellos que se encuentran vinculados de manera estrecha a la esencia mesoamericana de las percusiones mexicanas.

A este respecto, la apreciación organográfica de la etnomusicología toma en consideración la clasificación mixta o de referencia cruzada dentro de la taxonomía clásica de Erich Von Hornbostel y Curt Sachs (1961, en Pérez, 2013, pp. 42-80), fundadores de la musicología compa-

¹² El sistema Labanotación fue creado por Rudolph Laban en 1905, mediante dibujos y gráficas para transcribir aspectos coreográficos y de ejecución de la danza. Dicho sistema fue aplicado por FONADAN, tomando ideas y adaptaciones para el estudio de la danza mexicana.

rada, o bien la taxonomía simbólica propuesta por el etnomusicólogo norteamericano Mantle Hood (1982), que se basa en un sistema gráfico de organogramas que describen los elementos clave de cada instrumento musical e ilustran de manera simbólica las técnicas de ejecución, los materiales de fabricación del instrumento y la familia a la que pertenece, bien sean membranófonos, cordófonos, aerófonos o idiófonos.

La etnomusicología mexicana le ha puesto especial interés al estudio del tamboreo en idiófonos y cordófonos. El manejo de la rítmica y la técnica de tamboreo por ejemplo en el cajón o idiófono de madera de la Costa Chica de Oaxaca. Uno de los estudios pioneros es el que publicó el etnomusicólogo Thomas Stanford sobre la música de Jamiltepec, Oaxaca (1963, pp.187-200) y que se apoyó en registros fonográficos de trabajo de campo. En cuanto al tamboreo sobre la caja de resonancia del arpa grande de 36 cuerdas en la Tierra Caliente Michoacana, Thomas Stanford (1963, pp. 231-282), también con registros fonográficos de trabajo de campo ofrece un estudio de dicho instrumento vinculado a la lírica popular de la costa michoacana editada en la colección de la Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, bajo el título *Michoacán: sones de Tierra Caliente* (1970).

En mi propia experiencia de trabajo de campo y con el respaldo institucional de El Colegio de Michoacán, tuve la oportunidad de registrar con cinta magnética grabaciones de campo en octubre de 1982 en Apatzingán, Michoacán, arpas tamboreadas en el Concurso de los Caballos Bailadores.¹³

En cuanto a la marímbola o marimbol, idiófono de lengüetas metálicas en el sureste mexicano nos marcan rumbos de una fuerte aportación musical africana. Lo mismo se puede reconocer en cuanto la presencia de la marimba, así como del uso de tambores en batería como los de

¹³ Fonogramas en cinta magnética en colección particular del autor y que en breve estarán disponibles en la Fonoteca Nacional de la Secretaría de Cultura del Gobierno de México. Fonograma 1: Afinación de arpa grande de 36 cuerdas, jarabes y sones con el Conjunto Alma de Apatzingán. Fonograma 2: Concurso de Caballos Bailadores, acompañados con varios grupos de arpa grande.

Tabasco, que se recrean por sus combinaciones sesquiálteras, así como en las danzas y sones entre zapotecos y suaves, quienes expresan a través de idiófonos y tambores toques de llamada y elementos polirrítmicos a la manera de integrar percusiones entre ciertos tambores congos y otros de diversas culturas africanas (Chamorro, 1997, pp.253-264).

En un trabajo particular sobre la marímbola o marimbol, Irene Vázquez Valle y Gabriel Moedano Navarro (1980) ofrecieron un primer estudio sobre este idiófono y después de ellos el músico e investigador Octavio Rebolledo Kloques (Rebolledo, 2005, p. 225) dedicó un estudio amplio sobre este idiófono en México, refiriendo sus raíces africanas en grandes similitudes con los modelos de *sanza*, *likembe* o *mbira* del occidente de África y su presencia en el sur de Veracruz con gran influencia en el son.

Si bien, en el caso de la cultura huave o Mero Ikoot del Istmo de Tehuantepec, Oaxaca, quizá han tenido poco contacto con la africanía, es muy probable que hayan recibido la influencia o las aportaciones musicales de otros pueblos originarios en Oaxaca, bien sea de la Costa Chica u otras regiones, asimilando a su propia cultura aspectos percusivos integrados a la danza y la ejecución instrumental; lo mismo pudo haber sucedido con otras comunidades indígenas contemporáneas. El uso del tambor de fricción, del que se reconocen también aspectos africanos en su manufactura, parece haberse extendido entre varias comunidades indígenas y mestizas de la Costa Chica. Así es fácil reconocer que las aportaciones africanas no son conservadas exclusivamente por los descendientes de los esclavos africanos, sino que se han integrado profundamente a la cultura musical de los pueblos indígenas y mestizos; dichas aportaciones las podemos sondear desde luego en los modelos de algunos instrumentos, pero también en las formas de tocarlos a base de golpes, cacheteos y acentuaciones polirrítmicas y tal vez en menor medida, estas pueden observarse en elementos improvisatorios en tambores organizados en batería, que indican una polirritmia apoyada por

pulsos rítmicos constantes, llevados por ejemplo por tambores graves en contraste a los ritmos combinados y el sonido de instrumentos de un timbre distinto, que bien pueden ser idiófonos o tambores agudos. Quizá para muchos, esta combinación polirrítmica que puede escucharse en el caso de los tambores tabasqueños, los grupos de conchas y tambores de los suaves y el manejo de la tamborita en Tierra Caliente de Guerrero pueden sugerirles la hemiola,¹⁴ introducida por la música del mundo occidental, pero de la que también se pueden sondear formas de tocar y combinar los ritmos, de posibles elementos del norte de África.

Otra contribución de la etnomusicología en México es la referente al estudio de las bandas de música en donde abundan los instrumentos de percusión junto a los instrumentos de viento. Los instrumentos de percusión son las grandes tamboras, platillos de entrechoque y tambor redoblante.

Los estudios pioneros de la etnomusicología sobre bandas populares, se pueden rastrear en los espacios festivos de Sinaloa y Michoacán. Para lo referente a Sinaloa, la etnomusicóloga suiza Helena Simonet (2004) ha ofrecido un estudio dedicado de manera especial a las bandas sinaloenses quien refiere que dichas agrupaciones son un legado de colonos alemanes en Sinaloa.

En lo referente a Michoacán, las bandas purhépecha tuvieron un papel muy importante en las fiestas tradicionales de la Meseta Tarasca y la Cañada de los Once Pueblos. A partir de ello El Colegio de Michoacán en vinculación con la Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, me ofrecieron el apoyo institucional para realizar registros fonográficos tanto en las comunidades de Cherán como de Ichán en la década de los años ochenta, que compilé bajo el título *Abajeños y sones de la fiesta purhépecha* (1981).

¹⁴ De acuerdo con la descripción de Willi Appel en *Harvard Dictionary of Music*, el término *hemiola* corresponde a la antigua teoría de la música occidental y pertenece al tratado de la notación mensural de los siglos XV y XVI y se aplica a los valores de tiempo que se encuentran en la relación ternario y binario, es decir, 3:2 (1979, p. 382).

En cuanto al empleo de idiofonías, otra contribución de la etnomusicología es el estudio de las danzas tradicionales de los pueblos originarios. El estudio de Amparo Sevilla Villalobos e Hilda Rodríguez Peña (1983) ofrece una amplia descripción de idiófonos en modelos de sonajas, cascabeles y castañuelas de diversos materiales que se emplearon como instrumentos de acción de danza, en particular para las danzas de las cuadrillas de carnaval, danza de los cuchillos, danza de moros y cristianos, matachines y santiagos, entre muchos otros. Una contribución reciente que surgió de un intenso trabajo de campo es el de la etnomusicóloga María Guadalupe Rivera Acosta (2013), con quien colaboré en un *Catálogo etnográfico* en donde pudimos registrar las idiofonías en modelos de sonajas de bule o calabazo, nahuillas con carricillos y arcos percutores de madera para las danzas de matlachines; sonajas y sartales de productos vegetales para las danzas de conquista y concheros; el bastón sonaja en forma de sistro para las danzas de sonajeros.



Figura 4. Sonaja en forma de sistro de la «Danza de sonajeros de Zapotlán», publicado por La Voz del Sur de Jalisco, octubre 2020.

Marimbas y otros instrumentos mexicanos de percusión en la obra de compositores

Por lo que respecta a la formación de músicos dentro del ámbito institucional, la enseñanza y práctica de percusiones para nivel infantil parece haberse alcanzado mayor trascendencia con los sistemas activos de César Tort desde 1969 y los sistemas Orff-Kodály en la antigua Escuela Nacional de Música de la UNAM. Las percusiones usadas aquí tanto como materiales didácticos, así como de formación, incluyen huéhuetl, teponaztlis, xilófonos, sonajas, claves, panderos, triángulos y otros instrumentos de percusión contemporáneos, con repertorio de música indígena y desarrollando con mayor énfasis la expresión y la rítmica corporal, la improvisación y la lectura en notación occidental. A partir del nivel medio básico la misma institución ha propiciado la formación de grupos experimentales y de concierto, dentro del campo de las percusiones, desarrollando básicamente lectura y técnicas de ejecución, en instrumentos contemporáneos y en menor proporción con sonajas, cascabeles, teponaztli y raspadores. En sus inicios esto era respaldado por la experiencia docente de miembros de la Orquesta Sinfónica Nacional, en especial de los maestros Félix Montero Gutiérrez (1934) y Homero Valle Pérez (1926), al igual que por las prácticas de percusionistas dirigidas por muchos años por el maestro timbalista Carlos Luyando (1903-1982) en el Conservatorio Nacional de Música.

La influencia que plasmó Carlos Chávez (1899-1978) entre los miembros de la Orquesta Sinfónica Nacional, en busca de una identidad nacional a través de la música, se dejó sentir también en las instituciones de formación de percusionistas; así, por ejemplo, dentro del Conservatorio Nacional, Chávez organizó entre los años 1928 y 1934, talleres y prácticas de música mexicana orquestal, así como reuniones de investigación de la música folklórica mexicana para su estudio y aplicación (Béhague, 1979, p. 141). Quizá de la misma manera influyó Manuel M. Ponce, siendo precursor del nacionalismo musical postrevolucionario

entre los estudiantes de composición, maestros e instrumentistas de la Escuela Nacional de Música. La idea del rescate y reinterpretación de la música folklórica en percusiones mexicanas también surgió en la etnomusicología mexicana con la maestra María del Carmen Sordo Sodi (1932-2022), y con ello la posibilidad de integrar dentro del Instituto Nacional de Bellas Artes entre 1967 y 1972 cursos anuales de folklore, tomando en consideración las investigaciones de Vicente T. Mendoza y Francisco Domínguez para lograr aspectos prácticos en la enseñanza y ejecución de bailes y danzas regionales. La maestra Sordo Sodi realizó también una intensa promoción del aprendizaje de la marimba mexicana, la cual curiosamente ha sido muy poco continuada y valorada en los nuevos programas de estudio de las escuelas y conservatorios de música en México, con algunas excepciones. En realidad, ha sido mayormente aceptada como instrumento de concierto por los propios músicos populares y también en algunos centros urbanos del Instituto Mexicano del Seguro Social y universidades, como parte de los cursos de música y bailables regionales.

Dos casos excepcionales son la Academia de Marimba y Percusiones establecida en la Escuela de Música de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, hoy Facultad de Música. La Facultad de Música de esta universidad cuenta con una excelente infraestructura para el estudio de todos los instrumentos musicales y en particular para marimbas y percusiones (UNICACH, 2025). El segundo caso es el de la Facultad de Música de la UNAM, que cuenta también con una excelente infraestructura y espacios para el aprendizaje de las percusiones (UNAM, 2025).

Como resultado del fervor patriótico mexicano en la etapa postrevolucionaria, los músicos académicos mexicanos tendieron hacia un nacionalismo musical basado en el espacio-sonoro-performativo cultivado en las salas de concierto. La aportación de sus obras fue recurrir a las sonoridades de las culturas indígenas y mestizas, buscando su instrumental percusivo para dar a sus obras un sello propio y abrir

nuevas perspectivas en el campo de la creatividad y experimentación musical, ya sea mediante la transcripción o la reinterpretación de ritmos de danzas indígenas, o bien mediante la búsqueda de nuevos timbres y posibilidades sonoras en los instrumentos de manufactura artesanal que pudieran incorporarse dentro de la orquesta sinfónica.

El más fiel exponente y precursor de este movimiento fue Manuel M. Ponce (1882-1948), sobre todo a partir de los primeros años inmediatos al comienzo de la Revolución Mexicana. Entre muchas de las obras de Ponce, podría referirse el poema sinfónico *Ferial*, en el que emplea la chirimía y un tamborcillo en un intento de proyectar el grupo de chirimiteros indígenas dentro de la orquesta; así también buscando sonoridades en varios idiófonos deja escrita *Canto y danza de los antiguos mexicanos* y *Música yaqui*.

También a partir de las obras de Manuel M. Ponce y otros compositores nacionalistas se reflejan las búsquedas en el manejo del ritmo propio de la música mestiza, tales como el son, el jarabe, el huapango y otros géneros, plasmados sobre todo en la sección de percusiones dentro de la orquesta sinfónica, entre platillos, timbales, redoblante y bombo a la manera de las bandas populares y así también en la rítmica desarrollada a partir de la *hemíola* dentro de la sección de instrumentos de viento-metal y de cuerda. Sin embargo, tan sólo me limitaré a destacar el uso de instrumentos percusivos que reflejarán, a través del tiempo, un profundo carácter indigenista a la música mexicana de concierto.¹⁵

Enseguida podemos citar entre otro de los compositores mexicanos, que no obstante haber recibido una notable influencia del impresionismo, también acepta y proyecta el gusto por la música folklórica mexicana. Me refiero al zacatecano Candelario Huízar (1883-1970), quien además de utilizar instrumentos como el huéhuetl y el teponaztli, desarrolla también algunas melodías indígenas, tal y como puede apreciarse en *Oxpaniztli*, su segunda sinfonía y en *Cora*, su cuarta sinfonía.

¹⁵ Algunos de los datos biográficos y fechas han sido tomados del trabajo del compositor Kuri-Aldana (1963) y otros datos del amplio estudio musicológico de Béhague (1979, pp. 124-146)

La etapa del nacionalismo postrevolucionario en la música mexicana parece haberse consolidado entre los años 1920 y 1934 bajo los períodos de los gobiernos de Plutarco Elías Calles y Álvaro Obregón, en los que surgió una especie de renacimiento de lo azteca en música y danza, consecuentemente un movimiento indigenista en las artes de México (Béhague, 1979, p. 129). Así, el retorno a las raíces fue tomado conscientemente por Carlos Chávez, sobre todo después de haber estudiado y dedicado años de trabajo al estudio de instrumentos prehispánicos, de ejemplares arqueológicos de flautas y percusiones, así como en las posibilidades tímbricas y el manejo de los contornos melódicos en la música indígena contemporánea. Entre sus primeras obras cabe citar el ballet *El Fuego Nuevo*, basado en el ceremonial azteca de las fiestas celebradas cada 52 años y en las cuales Chávez sugiere la presencia de danzas rituales acompañadas por teponaztli, sonajas y otros tambores, en adición a ocarinas y güiros.

En otros de sus ballets y obras sinfónicas, Chávez ofrece la posibilidad de emplear además copias más o menos fieles de instrumentos indígenas o bien la sustitución de estos por instrumental contemporáneo de percusión, pero conservando hasta donde fuera posible el timbre y color de las percusiones mexicanas. Tal es el caso de *Xochipilli-Macuilxóchitl* que incluye instrumentos de aliento y percusión como el teponaztli, el omichicahuaztli, el huéhuetl y las sonajas, los cuales podrían ser sustituidos por instrumentos europeos como el *wood block*, tambores o timbales y otros idiófonos, al ser interpretados por orquestas no mexicanas. En su *Sinfonía india* se plantea la opción también de sustituir los sartales de pezuñas, sonajas de sistro, raspador, tenábaris, dos teponaztlis, el tambor yaqui y cascabeles, instrumental distribuido para cuatro percusionistas.

En la introducción de esta obra utiliza fragmentos de escalas pentatónicas con un metro irregular y el primer tema, según lo refiere Gerard Béhague, corresponde a una melodía coral, obtenida en 1905 por Konrad

T. Preuss en Jesús María, Nayarit, transcrita posteriormente por Erich M. Von Hornbostel (Béhague, 1979, p. 136). Aunque en realidad se plasma por su parte percusiva una fuerte influencia de la música yaqui. Por último, dos de sus obras de mayor demanda entre los pequeños grupos de instrumentistas, escritas especialmente para percusionistas, son el *Tambuco*, en el que incluye además del instrumental europeo de percusión, al raspador, el tambor de jícara de bule o tambor de agua yaquimayo, la sonaja de sistro, matraca, maracas y güiro, al igual que en su *Tocata para instrumentos de percusión* en la que agrega el tambor indio y las maracas.

CARLOS CHAVEZ

TOCCATA

PARA INSTRUMENTOS DE PERCUSION - FOR PERCUSSION INSTRUMENTS

Allegro, sempre giusto $\text{♩} = 138$ ①

1. Tambor Indio
Indian Drum
2. Tambor Milhar I
Slide Drum I
3. Tambor Milhar II
Slide Drum II
4. Redoblante
Snare Drum
5. Timbales
Tympan
6. Bombo
Bass Drum

The image shows a musical score for 'Tocatta' by Carlos Chávez. It is written for six percussion instruments: 1. Tambor Indio (Indian Drum), 2. Tambor Milhar I (Slide Drum I), 3. Tambor Milhar II (Slide Drum II), 4. Redoblante (Snare Drum), 5. Timbales (Tympan), and 6. Bombo (Bass Drum). The tempo is marked 'Allegro, sempre giusto' with a quarter note equal to 138 beats per minute. The score includes dynamic markings such as 'mf' and 'con Br-Sm'. There is a circled number '1' at the top right of the first staff. The score is arranged in two systems of staves.

Copyright © 1954 by MILLS MUSIC, INC.
International Copyright Secured. Made in U.S.A. All Rights Reserved

Figura 5. Fragmento de la partitura de la *Tocata para instrumentos de percusión* del compositor Carlos Chávez, con registro en 1954 por Mills Music, Inc.

Otros de los compositores de esa etapa que parece haber continuado el matiz indigenista, pero con una fuerte influencia de la música de Stravinsky, por el frecuente recurso de la armonía moderna, un alto nivel de cromatismo, violentas disonancias, un ritmo vigoroso, aunque en el fondo de las percusiones un tanto pesado, así como una gran creatividad orquestal, es Silvestre Revueltas (1899-1940). De sus obras que se adhieren al nacionalismo, podemos citar su primera obra orquestal *Cuauhnahuac*, en la que incluye el huéhuetl, con un ritmo bien plasmado y de fondo a la parte orquestal. La obra de Revueltas parece haberse influenciado más por su convivencia directa con el pueblo. A diferencia de Chávez, que busca la identidad a través de los instrumentos y la música azteca y la indígena contemporánea apartada de su realidad social, Revueltas reconoce en el pueblo mismo, con sus propios problemas y conflictos, la posibilidad de un nacionalismo político, además de artístico por lo que su obra se vuelve un tanto dramática, con mayor énfasis por el manejo del fondo percusivo, en el que utiliza no tan sólo percusiones mexicanas sino instrumentos contemporáneos. En *Sensemaya*, motivado por la corriente afrocubana, tanto de los compositores antillanos como de la música cubana misma que venía introduciéndose en México, Revueltas mezcla aspectos polirrítmicos entre tambor indio, sonajas, raspador y percusiones modernas y juega con los textos del poeta cubano Nicolás Guillén (1902-1989), quien sugiere el uso de los recursos verbales para el desarrollo de la rítmica africana, mayombé, bombé.¹⁶ Entre sus obras de cámara hay que referir *8 x Radio*, escrita para ocho instrumentistas entre los que se incluye el tambor indio, junto al cello, el violín, la trompeta y otros instrumentos de aliento y cuerda.

Entre los compositores mexicanos que de alguna manera siguieron la escuela de sus maestros nacionalistas, figuran El Grupo de los Cuatro,

¹⁶ Béhague refiere una estrecha relación de estas fórmulas rítmicas, con la tradición abakuá afrocubana. De hecho, hay que reconocer que estos ritmos o recursos orales son aplicados con frecuencia en una gran parte de la música africana, para desarrollar no tan sólo la polirritmia, sino las técnicas mismas de ejecución de los instrumentos (1979, p. 145).

integrado por Blas Galindo, Daniel Ayala, José Pablo Moncayo y Salvador Contreras, que buscaba promover la música mexicana nacionalista. En especial me referiré a Moncayo y Galindo por su mayor interés en el manejo de percusiones.

El compositor jalisciense Blas Galindo (1910-1993), además de haber desarrollado los elementos rítmicos sesquiálteros en la orquesta sinfónica, en la que incluye algunos cordófonos propios del son y del jarabe en el mariachi, tales como el guitarrón y la manera muy particular de escribir las partes de las trompetas, también escribe algunas obras especialmente para percusionistas, como en su *Titoco Tico para instrumentos indígenas de percusión*, escrita en mayo de 1971, para nueve ejecutantes, entre los que se distribuyen un teponaztli agudo, un teponaztli grave, un tambor indígena, sonajas de semillas, cascabeles, dos conchas de mar de diferente tesitura o sonoridad; raspador, jícara de agua y huéhuetl que sugieren ritmos combinados, frecuentemente alternados, aunque la obra en general está escrita en compás de 4/4. El compositor tapatío José Pablo Moncayo (1912-1958), discípulo de Chávez en el Conservatorio Nacional de Música, es conocido por su *Huapango*, en donde, al igual que Galindo, recrea sobre la base de una rítmica sesquiáltera con profundas raíces mestizas, basado en los sones de «El siquisirí», «El balajú» y «El gavilán» —que ahora se escuchan entre los que incluyen timbales, güiro, maracas, tambor indígena, tambora, xilófono, claves y sonajas, escrito en compás de 6/8.

Otros mexicanos nacionalistas que proyectaron instrumental percusivo son Luis Sandí (1905-1996) y Carlos Jiménez Mabarak (1916-1994). El primero, fundador del Coro de Madrigalistas, y cuyas ideas musicales parecen haber sentado las bases de una gran parte de los programas de educación musical de nivel medio básico, sobre todo dentro del Instituto Nacional de Bellas Artes, por el desarrollo y promoción de la música mexicana de concierto, tal y como lo muestra en *Música yaqui*, una recreación de la música indígena de Sonora con énfasis en el pentatonías

y el colorido instrumental percusivo, a través del tambor indígena y el raspador. El compositor Jiménez Mabarak experimentó con las sonoridades de la marimba en la *Balada de la luna y el venado* y en otra de sus obras para ballet, quizá de las más importantes del compositor desde el punto de vista de rescate de elementos indígenas, que es *El paraíso de los ahogados*, escrita mediante un tratamiento magnetofónico incursionando en los terrenos de la música contemporánea y empleando a la vez los sonidos indígenas mediante silbatos, flautas, tambor indígena y algunos idiófonos. Para la creación de esta pieza fue asesorado por algunas de las investigaciones del etnomusicólogo Raúl Hellmer.

Un tanto más conservador se muestra el compositor michoacano Miguel Bernal Jiménez (1910-1956), quien se dedicó a organizar e investigar sobre la música de los archivos del antiguo Conservatorio de las Rosas en Morelia y dio mayor impulso sobre todo a la música coral. Escribe entre sus obras importantes, la *Ópera Tata Vasco*, en Morelia en 1941 (Béhague, 1979, p. 146), compuesta para celebrar el cuarto centenario de la llegada a Pátzcuaro de Vasco de Quiroga. Bernal Jiménez muestra en su obra un profundo interés por la cultura purépecha, en especial en esta ópera o drama sinfónico en cinco cuadros con libreto de Manuel Muñoz. Incluye en esta la kwiringua (idiófono purépecha similar al teponaztli) y la chirimía (aerófono de doble caña) basándose en algunos ritmos y patrones melódicos tomados por el compositor en Ihuatzio, población tarasca del lago de Pátzcuaro, y así también en la parte de las danzas en donde desarrolla aspectos rítmicos derivados de las danzas de *uare* o *uarhiti* (mujer en purépecha), *apaches*, *moros* y *viejitos*; parte de fandango, rondó y danzas. El componente sonoro purépecha es igualmente plasmado en algunas de las obras de otro compositor michoacano, el maestro Salvador Próspero Román (1915-1985), compositor originario de Tingambato, quien además de llevar al terreno de la música de cámara los aspectos rítmicos de la *pirekua*, el abajeño y el son regional en su obra para cuerdas, con frecuencia utiliza instrumental percusivo, como

en *Purhéjkukua*, *Kanakuecha*, *Charaku* y *Luritskiricha* para percusionistas. En ellas incluye ocarinas, sonajas, raspadores y la kuiringua; algunos de estos ensayos fueron grabados en la Orquesta de Cámara Kuerani para el fonograma *Música P'urhepecha: Antología*, editado por el Centro de Investigación de la Cultura P'urhépecha en 1980.

En este mismo año se estrenó en la ciudad de Hermosillo, Sonora, el 21 de noviembre, una de las obras más recientes de Arturo Carranza Montemayor (1916), realizada bajo la supervisión orquestal del maestro Domingo Lobato, la cual lleva por título *Concierto Sonora: Trilogía fantástica para guitarra y orquesta*. En esta obra del compositor nacido en Piedras Negras, Coahuila, se hace relevante por el empleo de la guitarra sola en la primera parte, para continuar a guitarra y orquesta en la segunda parte y concluir en la tercera, incluyendo algunos instrumentos mayos y yaquis, tales como el tambor de jícaras de bule, la sonaja de capullos de mariposa, raspadores y cinturón de pezuñas de venado, acompañados por dos violines, dos cellos, flauta y oboe. No obstante, el haberse producido esta obra en una nueva etapa de modernización y fuerte crítica u oposición al nacionalismo entre muchos compositores mexicanos, la obra de Carranza Montemayor se muestra conservadora y sigue fielmente el rescate de los instrumentos indígenas, aunque comienza a dar algunos de los primeros pasos en la música contemporánea en el manejo orquestal.

De hecho, esta etapa, que podríamos definir postnacionalista, aunque no radicalizada en su totalidad, busca caminos hacia nuevas posibilidades de experimentación con los instrumentos de percusión y formas de lectura, aunque sin apartarse todavía del sistema europeo de notación clásica. Por ejemplo, Amando Lavalle (1924-1994) incluye junto al huéhuetl, teponaztli, tecomates de entrechoque, tenábaris y tambor indio, una modernización en el manejo de armonía de las secciones de metales en *Ipalnemohuani*, en la cual se buscan contrastes de timbres y armonías disonantes. Gloria Tapia (1927-2008) busca también nuevos

caminos hacia la modernización de la música mexicana de concierto y así hace resaltar la importancia de la marimba, mediante el manejo de motivos seriales, en una obra de gran dificultad de ejecución, *Seis variaciones para instrumentos de percusión*, con rítmica bien definida, pero dentro de una atmósfera atonal, de un cromatismo intenso.

Un caso particular es el que ofrece Mario Kuri Aldana (1927-2013), quien ha desarrollado procedimientos tradicionales en sus orquestaciones y escrituras musicales, pero expresadas en un lenguaje contemporáneo, frecuentemente aludiendo a un cierto neonacionalismo, quizá como resultado de su experiencia como investigador de música indígena y mestiza, pero sin llegar todavía a expresar una corriente etnomusicológica de proyección al trabajo creativo. Así en *Xilofonías* o *Sonidos de madera*, para música de cámara, destaca el sonido de la marimba con acompañamiento de maracas, güiro e instrumentos de aliento. En la obra *Máscaras* resalta el empleo de la marimba con rítmica y tonalidades bien definidas, en *El cantar de los vencidos* incluye sonajas de semillas, raspador, carapacho de tortuga y dos teponaztlis de diferente afinación.

Podríamos decir que, hasta la obra de Mario Kuri Aldana, el manejo de las percusiones mexicanas y las contemporáneas venía siguiendo la escuela polirrítmica y hemiolística iniciada por Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Blas Galindo y José Pablo Moncayo. Comienza entonces una nueva etapa en la composición para obras que incluyen percusiones en México, atravesando el puente del serialismo o dodecafonismo de Arnold Schönberg se continúa a la etapa de expresión libre y experimentación con nuevos tipos de notación mediante gráficas y signos, y en los que se echa mano de los recursos de la música concreta y la electroacústica. Esta última etapa experimentadora sigue a su vez dos corrientes, por un lado la que integra instrumental indígena con una nueva visión creativa y, por otro, la que va hacia el abandono total de lo indígena (en el manejo de percusiones) y que se afilia con mayor énfasis a las ideas planteadas por otros compositores europeos y norteamericanos que

dan al elemento percusivo un nuevo tratamiento de lectura y explotación máxima de los recursos de cada instrumento, tal y como se aprecia en las obras de Karlheinz Stockhausen, Terry Riley y John Cage, entre muchos otros. Este último propone, por ejemplo, en su suite *Amores*, la participación de un *piano preparado* como instrumento de percusión y la experimentación con *wood blocks* (cajitas de madera) junto al uso de sonajas mexicanas naturales manufacturadas de vainas maduras y secas del árbol tabachín (*Cesalpinia Pulcherrima*), como el mismo John Cage lo especifica en su obra. Así, tomando parte de estas nuevas tendencias contemporáneas de la música, se anexan los recursos de la electrónica, la computarización y elementos multimedia en las nuevas obras mexicanas que incluyen percusiones no mexicanas; quizá la obra de Carlos Jiménez Mabarak en sus primeras incursiones a la música electrónica y concreta es una excepción, pero cuando menos en las obras de Manuel Enríquez, Héctor Quintanar, Federico Ibarra, Julio Estrada, Mario Lavista y Eduardo Mata entre muchos otros mexicanos se da una mayor proyección a la percusión contemporánea.

La literatura contemporánea de percusión en México se ha venido cultivando desde la década de los años setenta, primeramente entre los grupos de percusionistas del Conservatorio Nacional de Música y posteriormente en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, bajo la dirección del maestro Julio Viguera Álvarez¹⁷ en la Orquesta de Percusiones de la propia institución, que surge dentro de la carrera de percusiones y se integra además como un taller de experimentación y formación de repertorio contemporáneo. Por su parte el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, del INBA, promueve en la Ciudad de México, a partir de la década de los años ochenta, foros internacionales de música nueva y concursos de inter-

¹⁷ Viguera (1991) realizó un trabajo de investigación como parte de su tesis de percusionista en la Escuela Nacional de Música, UNAM, sobre la literatura para percusiones contemporáneas en México y otros países.

pretación de la música mexicana con una amplia literatura orquestal y de cámara, en la que se integran percusiones contemporáneas.

Dentro de la etapa de expresión libre y experimentación percusiva, se sitúa la corriente neindigenista, que abandona los antiguos modelos de orquestación y composición planteados por los nacionalistas y se nutre por las ideas de los contemporáneos, por un lado, y por otro, dentro del jazz, el rock y una visión etnomusicológica de aplicación de instrumentos y formas de crear. Tal es el caso de Arturo Salinas (1955), compositor y etnomusicólogo regiomontano que sigue la corriente de la música contemporánea, como puede apreciarse en *Aura de soledad* para flauta, lector y percusiones contemporáneas, pero también intenta reconocer dentro de un neindigenismo que la composición se da a partir no tan sólo de la variedad de instrumentos y sus ritmos, sino a partir del mismo contexto ritual y manejo del sonido dentro de los espacios.

Seguramente que el hecho de incursionar en el trabajo de campo, durante meses de investigación en la Sierra Tarahumara, llevando consigo los recursos de la grabación en carrete abierto e integrarse a los eventos ceremoniales, haya servido como muchas de sus obras, tal y como se aprecia en *Ari-huari*, obra que incluye texto en lengua tarahumara, y en otras obras para sonajas indígenas estrenadas en 1982.

Podría decirse que las obras para percusiones de los músicos compositores mexicanos nacidos a mediados de siglo se mueven dentro de un terreno neindigenista y vanguardista. Antonio Zepeda (1946),¹⁸ por ejemplo, siendo además un notable ejecutante en percusiones africanas, brasileñas, hindúes y japonesas, partiendo desde las bases del jazz como músico en grabaciones y conciertos, comienza a rescatar y crear sobre percusiones mexicanas desde 1967, y con mayor énfasis en el terreno de la composición a partir de 1978. Algunas de sus obras más importantes,

18 Zepeda organizó el Primer Festival Nacional de Música Autóctona dentro del Instituto Nacional de Bellas Artes y CENIDIM en 1979. Posteriormente el CENIDIM ha integrado también danza autóctona.

las cuales se han registrado tan sólo en grabaciones, y que se apartan totalmente de cualquier forma de notación musical son *Lago entre montaña* (su primera obra), *El nacimiento de Huitzilopochtli*, *Aves nocturnas*, *Feliz*, *Flor blanca*, *El reposo del jaguar*, *Danzando en el Templo Mayor*, *El colibrí zurdo*, *Caminata*, *El sendero*, *En busca del águila* y *Aves Sinistras*. Estas se han integrado en grabación durante 1983 para luz y sonido en las obras de excavación y presentación de la Ciudad de México en sus orígenes prehispánicos. Así, en su conjunto, la obra de Zepeda se intitula *Templo Mayor* en la que incorpora instrumentos como teponaztlis, flautas de barro, flautas de carrizo, ocarinas, silbatos, huéhuatl, conchas de tortuga, tambores circulares del noroeste de México, tambores de agua (de la porción maya en Guatemala), cascabeles, cántaros, coyollis (sartales), caracol y cuerno (como aerófono), tenábaris, raspadores y rugidor (tambor de fricción).

La obra de Zepeda se opone al academicismo de formas musicales, estructuras, ritmos y manejo de instrumentos de percusión y busca crear dentro de un estilo purista, bajo condiciones de medio ambiente y estados de ánimo, aun dentro del concierto o presentación en concierto. Los estados de ánimo sobre los cuales él intenta crear son «el guerrero, el esotérico y el inocente», partiendo de temas antiguos y siguiendo los recursos de la poesía náhuatl.¹⁹ Así podemos citar otras composiciones como *El ataque de las 400 estrellas y la luna*, *Olinkan-Lugar de movimiento*, *La gruta del sonido*, *Desde donde se posan las águilas*, *La casa del sol*, *Flores del viento*, *México-Tenochtitlán*, *Ometéotl-Dios de la dualidad*, *Ayer no es hoy ni hoy será mañana*, *Nadie podrá conmovier los cimientos del cielo*, *Faisanes color flama*, *¿He de dejar las bellas flores?*, *Cuando aún era de noche*, *Águilas y tigres danzando al sol* y *El polvo de la nada*. En cierta forma, por la inclusión de textos indígenas, Zepeda es un continuador del teatro náhuatl con una

¹⁹ Según conversaciones telefónicas con Antonio Zepeda en febrero de 1984. Una grabación en disco importante de este compositor es *El rostro de la Muerte en la cultura nahua* (1984) que incluye poesía en lengua náhuatl en torno a la muerte.

nueva visión instrumental, reforzada en gran medida por la abundante percusión mexicana.

En conclusión, a la proyección de instrumental percusivo en el terreno de la composición, los compositores que han reforzado sus obras con instrumentos percutidos se pueden apreciar de manera general la existencia de tres etapas de estudio y experimentación con percusiones. La primera de ellas podría definirse como la etapa polirrítmica y hemiolística de los nacionalistas, la cual se viene a enlazar a una etapa o período de modernización de los conceptos musicales por su afiliación al serialismo en instrumentos como la marimba y la búsqueda de timbres y sus combinaciones diversas dentro de la orquesta sinfónica. Esta segunda etapa modernizadora sirvió de puente o enlace para llegar a la corriente vanguardista, la cual se bifurca en dos caminos: el de la tecnología instrumental contemporánea y una corriente del neoindigenismo experimental.²⁰

Conclusiones

Aunque escapan a mi consideración otros instrumentos de percusión contemporáneos empleados con un creciente interés por los músicos mexicanos, tanto en el ámbito popular como en el académico, tal vez esto pudiera ser motivado de un estudio posterior que complementaría una visión más amplia del tema al que alude el presente estudio de los espacios-sonoros-performativos del siglo XX. No obstante, deseo hacer hincapié en la importancia del instrumental de manufactura artesanal que forma parte de nuestra cultura popular tradicional, ya que no se puede hablar de los medios por los cuales se expresa la música de un país, sin tomar en cuenta los posibles nexos con un desarrollo histórico y su estrecha relación con el contexto nacional. Este argumento se asienta

²⁰ De la experimentación más reciente hay que citar la grabación en disco del compositor Luis Pérez, en *El ombligo de la Luna* (1983), en el que incluye flauta, percusiones e instrumental electrónico. Así también las aportaciones del grupo Huéhuetl en Guadalajara y de Jorge Reyes dentro del rock en Ciudad de México.

en la posibilidad de ubicar los instrumentos de percusión con el contexto nacional. Este argumento se asienta en la posibilidad de ubicar los instrumentos de percusión dentro del acervo de elementos materiales de cultura, que emergen de toda una cadena de tradiciones hispanas, árabes, indígenas, africanas y mestizas, inmersas sobre todo dentro de un arte percusivo, que manifiesta en la fuerte rusticidad de sus modelos el gusto por la naturalidad de los recursos musicales y sonoros con que puede contar una nación.

A esto podrían agregarse de manera interdisciplinaria los nuevos rumbos que pueden seguir la taxonomía simbólica hacia los métodos de análisis de la danza como el sistema Labanotación, o bien una visión más actual, hacia la aplicación de los métodos filmico-coreométricos, todo ello a fin de que pudiera integrarse una mejor comprensión del significado entre acentuación, movimiento, percusión y cultura, aspectos básicos en el lenguaje musical, en donde he hablado de tambores, idiófono, cordófonos y aerófonos como herramientas de expresión y comunicación humana.

En la presente contribución he referido de manera parcial algunos aspectos en retrospectiva de los instrumentos musicales de percusión, en el que se contemplan rasgos profundamente indígenas en su manufactura, como puede reconocerse en el huéhuetl y el teponaztli, o en el diseño de sonajas y la adaptación de conchas de tortuga convertidas en idiófonos. Por su uso y función, en realidad parecen haber sufrido una crisis de valores, no obstante que se emplean dentro de contextos ceremoniales en gran medida dentro del medio rural. Debo reconocer que hace falta escribir un poco más sobre el papel de los instrumentos dentro de la sociedad, e incluir datos que pudieran ofrecer incluso aspectos económicos; simplemente refiero algunos indicios que nos pudieran conducir a reflexionar cómo una gran parte de la herencia cultural mesoamericana se manifiesta todavía en nuestro tiempo. Debido a que los procesos de cambio han operado también dentro de las

tradiciones musicales, en la actualidad es un tanto difícil situarse en una posición purista, al observar el panorama de música y músicos dentro de un contexto social. Muchos estudiosos han insistido en tratar de deslindar hasta dónde podemos encontrar lo mestizo; hasta dónde, lo sobreviviente de lo mesoamericano o hasta dónde, lo afro. Sin embargo, en el desarrollo evolutivo de nuestra música, nos damos cuenta de que se han cimentado fuertes amalgamas y aportaciones de una y otra cultura musical.

He señalado también dentro del medio urbano, la presencia de un cierto tipo de música popular que introduce un arte percusivo, especialmente desarrollado por ciertos grupos sociales, como los migrantes radicados permanente o temporalmente en la Ciudad de México y otras ciudades, tales como cubanos y argentinos y otros sudamericanos, quienes generan una corriente folklorista de la cual se han ido incorporando muchos instrumentos de percusión que incluso ya se fabrican en las ciudades mexicanas y tienen gran demanda en ciertos sectores culturales. Cabría tan sólo referir como una buena posibilidad de estudio de algunos otros tipos de instrumentos integrados a formas particulares de hacer música y de participación social o festiva, entre otros grupos de músicos migrantes, tales como chinos, judíos, árabes y otros, quienes frecuentemente en sus reuniones festivas conservan instrumentos propios de su cultura, los cuales, aunque hasta ahora no han trascendido a nivel popular como ha sucedido con el instrumental sudamericano, nos darían una buena imagen de cómo la música favorece de la interacción social.

Cuando expreso algunos aspectos de la proyección del instrumental percusivo en el espacio-sonoro-performativo del terreno educativo, me he referido tanto al de formación profesional o especializada, como al general, en donde curiosamente ciertas escuelas de música orientan esfuerzos a la proyección didáctica de instrumentos musicales de percusión en su nivel inicial. Hacia el nivel profesional se muestra un abandono casi total del instrumental nacional, por lo que ciertos ins-

trumentos de percusión indígenas y mestizos han sido mejor aceptados por instituciones que no son precisamente especializadas en música y, desde luego, las encaminadas hacia el terreno de la danza mexicana y los grupos de ballets regionales, que muestran un mayor interés en todo este acervo como material didáctico y material de apoyo en su labor de difusión.

A pesar de un olvido frecuente en los conservatorios de música en México en torno al instrumental mexicano, los compositores han hecho una buena labor de proyectar en una vasta literatura en partituras las percusiones mexicanas. Así también es verdaderamente sorprendente en oposición a los intereses de muchas escuelas de música, cómo la música mexicana ha tomado como base una gran variedad de instrumental artesanal. Como lo referí también dentro del ámbito urbano, los compositores mexicanos que pueden identificarse bien sea como nacionalistas, modernistas o vanguardistas han dado al instrumental percusivo mexicano la posibilidad de desarrollarlo al ofrecerle una imagen contemporánea. El compositor Carlos Chávez es uno de los exponentes más claros de integración de instrumentos indígenas dentro de la orquesta sinfónica y a partir de él y sus contemporáneos, cada día se acrecienta un mayor interés por el uso y la experimentación de percusiones artesanales del país entre las nuevas generaciones de músicos, no obstante que el vanguardismo nos conduce con más fuerza hacia la nueva tecnología musical, tanto en el medio académico como en el popular. Podría decirse que ante este inmenso panorama que nos ofrecen los instrumentos, heredados durante un largo proceso de mezclas, aportaciones culturales, procesos de cambio, reinterpretación y rescate de una práctica musical, hay que reconocer que en México se viene haciendo música para instrumentos de percusión, entre el pueblo desde hace más de quinientos años y entre los creadores durante casi un siglo, lo que permite advertir una tradición musical mexicana, eminentemente percusiva.

Referencias bibliográficas

- ACEVEDO PESQUERA, L. (1976). Abre cuto güiri mambo: ritual de la música afrocubana. *Sucesos*, (2267), 20-24.
- APPEL, W. (1979). *Harvard Dictionary of Music*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- ARETZ, I. (1978). *Música tradicional de la Rioja*. Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, Consejo Nacional de Cultura.
- BÉHAGUE, G. (1979). *Music in Latin America: An Introduction*. Prentice-Hall.
- BLADES, J. (1974). *Percussion Instruments and Their History*. Faber and Faber.
- CATANEO, F. (1978). Una vuelta a los ritmos afrocubanos. En *La música en Cuba: pasado y presente*. INAH / Museo Nacional de las Culturas.
- CHAMORRO ESCALANTE, J. A. (1984). *Los instrumentos de percusión en México*. El Colegio de Michoacán.
- CHAMORRO ESCALANTE, J. A. (1997). El fenómeno de la rítmica combinada en grupos de tambores y ensambles de cuerdas rasgueadas en la tradición del son mexicano. En G. Chávez Carbajal (Comp.), *El rostro colectivo de la nación mexicana*, pp. 253-264. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- HOOD, M. (1982). *The Ethnomusicologist*. Kent State University Press.
- KURI-ALDANA, M. (1963). *Concepto mexicano del nacionalismo, partiendo de las características indígenas sobrevivientes* [Tesis de licenciatura]. Escuela Nacional de Música UNAM.
- LINARES, M. T. (1974). *La música y el pueblo*. Editorial Pueblo y Educación.
- NANDAYAPA, Z. (1998). *Método para marimba*. Dirección General de Culturas Populares, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas.
- NKETIA, K. (1974). *The Music of Africa*. Norton and Co.
- PÉREZ DE ARCE, J. (2013). Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana. *Revista Musical Chilena*, 67(219), 42-80.

- REBOLLEDO KLOQUES, O. (2005). *El marimbol: orígenes y presencia en México y en el mundo*. Universidad Veracruzana.
- RIVERA ACOSTA, M. G., Y CHAMORRO ESCALANTE, J. A. (2013). *Catálogo etnográfico del Cuartel de Danzas Chimalhuacanas del Estado de Jalisco 2001-2004*. Parceiro, Danza y Percusión Étnica S.C.
- SACHS, C., Y VON HORNBOSTEL, E. M. (1961). Clasification of Musical Instruments. *The Galpin Society Journal*, 14, 3-29.
- SEVILLA VILLALOBOS, A., Y RODRÍGUEZ PEÑA, H. (1983). *Danzas y bailes tradicionales del Estado de Tlaxcala*. Premiá Editora.
- SCHAFER, R. M. (1977). *The soundscape*. Destiny Books.
- SIMONET, H. (2004). *En Sinaloa nació. Historia de la música de la banda*. Asociación de Gestores del Patrimonio Histórico y Cultural de Mazatlán.
- STANFORD, T. (1963). Datos sobre la música y danzas de Jamiltepec, Oaxaca. *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 6(15), pp. 187-200.
- STANFORD, T. (1963). Lírica popular de la costa michoacana. *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 16, pp. 231-282.
- UNAM (2025). Facultad de Música. <https://www.fam.unam.mx/>
- UNICACH (2025). Facultad de Música. <https://www.famunicach.mx/infraestructura>
- URFÉ, O. (1977). La música y danza en Cuba. En *África en América Latina*. Siglo XXI.
- URFÉ, O. (1979). Danzón, mambo y cha-cha-chá. *La música en México*, (79), pp. 5-6.
- VÁZQUEZ VALLE, I., Y MOEDANO NAVARRO, G. (1980). El marimbol en América. *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, (31), pp. 33-35.

Discografía

La Nopalera: *Tremendo alboroto*. Discos Arte, 1979.

Música P'urhepecha: Antología. Centro de Investigación de la Cultura P'urhepecha, 1980.

El rostro de la Muerte entre los nahuas. UNAM, Voz Viva de México, 1984

El ombligo de la Luna. Luis Pérez, ISSSTE, 1983.

Marimba Nandayapa. CBCMusic, 1988.

Michoacán: sones de Tierra Caliente. Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, no. 7, 1970. <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/disco%3A17>

Abajeños y sones de la fiesta purhépecha. Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, no. 24, 1981. https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/disco%3A60

Música Purhépecha, Antología. Vol. 1. Centro de Investigación de la Cultura Purhépecha de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Orquesta de Cámara Kuerani / Rocío Próspero, 1980.

Tino Contreras Jazz en Riguz, Musart, 1963.

Efectos emocionales de los corridos tumbados en infancias en contextos violentos

Pedro Sánchez Juárez

Universidad de Guadalajara

pedro.sanchez8265@alumnos.udg.mx

<https://orcid.org/0009-0002-5208-4421>

Introducción

El presente trabajo tiene como objetivo conocer el efecto de los corridos tumbados a través de la descripción de los pensamientos y sensaciones en niños y niñas que viven en contextos de violencia provocada por el crimen organizado. Sugerimos, a manera de hipótesis, que los corridos tumbados son una liberación del entorno violento en el que viven dichas infancias, las cuales encuentran en este género modos de expresión emocional, experiencias de vida y/o placer al escucharlo. Con el fin de acercarnos al conocimiento de los pensamientos y sensaciones que tienen al escuchar corridos tumbados las infancias en un contexto violento provocado por el crimen organizado, se realizó una investigación experimental con nueve niñas y niños de Jerez, Zacatecas, lugar que tiene un alto índice de violencia. Se eligió a esta población, luego de revisar la literatura referente al tema en autores como Corona (2010), De Ganges (2012), González (2023), Héau (2010), Hernández (2021), entre otros, donde la población de estudio relacionada con los narcocorridos

y subgéneros similares es en su mayoría de juventudes, mas nunca infancias. De esta manera, este estudio se centra en esta población, por quienes cabe el interés, para darle así a las infancias relevancia como seres sociales y actores culturales.

El corrido en México

En México, desde el siglo XIX se genera el corrido como expresión popular y medio de divulgación, un género musical que respondía a la población rural; principalmente, a la necesidad de contar historias. Dichos relatos cantados, no sólo han sido de índole política, sino también, de amor, conflictos, migrantes, entre otros. Digamos que, el corrido ha tenido tanta jerarquía en nuestro país, como ha sido importante relatar la historia del pueblo mexicano.

El narcotráfico también cuenta con varias décadas de presencia en México y de este se desprende el subgénero del narcocorrido, que es la locución de una traslación popular de la manifestación del narcotráfico (Corona, 2010). En corridos de narcotraficantes y sus travesías para lograr el éxito, se exaltan principalmente cinco bienes: «mujeres, recursos económicos, independencia, tiempo de ocio festivo y el reconocimiento de los demás» (De Ganges, 2012, p.283), los cuales, podemos resumir como principal generador de todos los demás, en el dinero. Dicho poder adquisitivo, les da a los personajes del narcocorrido, en concordancia con los preceptos del mismo autor, el poder «tener, hacer y ser», pues como remarcan estos corridos «el que tiene, puede» (p. 284).

En la última década, el corrido tomó un giro particular desde la pertinencia y el reconocimiento de las juventudes, por las mismas juventudes. Tenemos a «un público joven identificado con el regional mexicano, pero que también busca diferenciarse del pasado» (BBC News Mundo, 2023). La expresión del corrido pasado dejó de cumplir con las necesidades estéticas y de interlocución, dejó de enunciar las experiencias e identidades de las juventudes actuales. Ahora se percibe una evolución

y adaptación de la narrativa y el lenguaje más temporal con las juventudes del presente.

Podemos reconocer al corrido tumbado como un subgénero que está compartiendo un tiempo con otros géneros actuales derivados de la banda, el norteño y la tambora sinaloense. El corrido tumbado procede de una evolución del corrido como expresión narrativa, pero bajo los estatutos y condiciones de las juventudes actuales, fusionado además con la estética urbana, que subleva y revoluciona los modos de hacer música mexicana. En investigaciones como la de Igael González (2023) se arguye que grupos y cantantes dentro de este subgénero del corrido tumbado, también interpretan «corridos verdes (alusión a la mota), corridos bélicos (que infunden valor a las acciones arriesgadas) y hasta corridos ardillas (que despoticen explícitamente), entre otras formas de componer» (González, 2023, p.10). El mismo González infiere que, luego de que el corrido tumbado incursionara en la música popular, teniendo gran resonancia en los últimos años, es posible que toda la población no pueda evitar tener contacto con este, nos guste o no, ya que se encuentra presente en muchos de los medios de comunicación, lo que también ha representado un gran resultado en el negocio de la música.

Infancias y corridos tumbados

Todos los grupos etarios, incluyendo las infancias, vivimos rodeados de ambientes sonoros. Botella y Gimeno (2015) expresan que estamos influenciados por entornos acústicos que nos envuelven, así como el contexto social al que pertenecemos. Esta escucha, puede ir desde una simple sensorialidad auditiva, como un nivel básico que representa la funcionalidad y un sistema auditivo operativo, hasta niveles más complejos que involucran afectividad auditiva (Botella y Gimeno, 2015).

Para el caso de las infancias, los corridos tumbados pueden llegar a través de la escucha pasiva por el exterior producido por la polución sonora. Además, se encuentra con los oídos de las infancias, a través

de la internet y las redes sociales pues, recordemos, es un redituable negocio el de la industria musical, luego de su exponencial y evidente permanencia en los medios. En este sentido, es importante señalar que ha aumentado el número de usuarios de internet en nuestro país: «México ha alcanzado los 101.9 millones en 2024, lo que representa un crecimiento del 5.2% y comprende el 84% de la población mayor de seis años» (Asociación de Internet, 2024). De tal manera, sea cual sea el medio auditivo por el que tiene salida, es muy probable que infancias desde muy corta edad, tienen encuentros con los corridos tumbados.

Si bien, no defendemos la apología de su pertinencia, al promover la narcocultura, la misoginia, el consumo de sustancias y cuerpos, así como la ejecución de negocios ilícitos, entre otros antivalores; tampoco presentamos la visión conservadora y criminalizante que lo responsabiliza de infancias violentas. Más bien, reconocemos en el corrido tumbado una narrativa desde las juventudes, un grupo etario muy cercano a las infancias por apenas algunos cambios biológicos y pocos años de diferencia, que muestra tanto la evolución del corrido como los cambios sociales de infancias que viven en contextos de violencia, particularmente guerras contra el narco, desde su nacimiento.

Al acercarnos a las infancias, al escucharlas e interesarnos por saber lo que viven y cómo lo viven, podemos percibir que niños y niñas están viviendo en un presente de consumo, en donde los ídolos de los corridos tumbados son quienes lograron salir de la precarización que les rodea aún con negocios ilícitos. Este fenómeno se da a partir de una estética de superación meritocrática, basada en historias que son de conocimiento popular porque circulan en redes sociales. Por ejemplo, cantantes de corridos tumbados que abandonaron la escuela como Natanael Cano o dejaron de ser albañiles como Junio H, para convertirse en exitosos, presumiendo sus ganancias a través de los lujos. O simplemente, infancias que disfrutaban del hecho artístico musical propio de su contexto, el mismo que pudiera liberarles, por instantes, de la violencia que les rodea.

La autora Evelyn Melina Romero (2017) sostiene que, para garantizar el pleno desarrollo de las infancias, debe integrárseles como elementos productivos de su entorno. Romero propone la música como un elemento clave para proporcionar esa «experiencia sensorial que enriquece el desarrollo del niño, pues los sonidos están presentes en la vida de las personas desde antes de su nacimiento» (Romero, 2017, p.10). Siendo así, las infancias ante los procesos musicales formarán sus relaciones con la sociedad, desde las influencias de sus pares y demás personas, para adquirir compromisos y responsabilidades.

Metodología

El presente estudio se hizo con un alcance exploratorio, dado que tras haber realizado nuestro estado de la cuestión nos dimos cuenta de que existen pocas o tal vez ninguna investigación sobre corridos tumbados e infancias. Para fines de este trabajo, se realizó una investigación experimental de subdiseño preexperimental, en la cual, según Ramos-Galarza (2021), la variable independiente cuenta con un solo nivel y un solo grupo de experimentación, mismo que será intervenido por el investigador: «La variable dependiente debe ser medida con algún instrumento en dos momentos: pre y post-test» (Ramos-Galarza, 2021, p.4).

Para el caso específico de nuestra pesquisa se trabajó con un grupo de nueve niños y niñas (cinco niñas y cuatro niños), de entre seis y diez años, quienes aceptaron colaborar en la investigación, apoyados además por el consentimiento de sus padres o madres. Las infancias de esta muestra fueron pertenecientes al grupo de teatro del Semillero Creativo de Teatro en Jerez, Zacatecas. En este espacio, previamente a su clase habitual de teatro, se les explicó y preguntó si deseaban participar en una investigación experimental sobre música y cómo su participación podría abrir oportunidades para futuras investigaciones con infancias en contextos similares. La invitación estuvo abierta y no se obligó a nadie a participar, pues no existía compromiso alguno entre las actividades

de su Semillero de Teatro y esta investigación. Finalmente, sólo nueve niñas y niños decidieron participar.

Jerez de García Salinas, Zacatecas, México, municipio en donde se realizó la investigación, es un espacio que destaca a nivel local y nacional por sus altos índices de violencia. Según notas periodísticas, «Jerez ha registrado varios eventos de violencia, entre ellos ataques armados, secuestros, bloqueos y ejecuciones» (*Animal Político*, 2023). Entre estos está el sonado ataque ocurrido el 28 de enero de 2023, en donde un grupo armado atacó un bar de la zona centro y dejó a seis personas muertas y cinco más, heridas. A dos días de haberse escrito esto circuló la nota: «Hombre es atacado a balazos a bordo de su moto en Jerez» (*Nmás*, 9 de octubre de 2024), esto en pleno centro de la ciudad de Jerez, espacio en el que transitan niños y niñas, compartiendo un contexto de violencia.

Estas infancias, enfrentan en su día a día, noticias violentas provocadas por una guerra entre cárteles, suscitada actualmente, en este mismo espacio geográfico. Aquí planteamos como hipótesis que los corridos tumbados representan una liberación del entorno violento en el que viven dichas infancias, ya que en ellas se encuentran modos de expresión emocional, experiencias de vida y/o placer al escucharlos

Trabajar bajo las categorías de pensamiento y sensaciones responde al proceso de conciencia que tienen las infancias, mismo que es transformado con el desarrollo de las mismas. Ante ello, Duque y Packer (2014) consideran que «la percepción y la concepción no son funciones cognitivas distintas» (p. 40). Complementando, Vilatuña *et al.* (2012) sugieren que niñas y niños son «el punto en donde convergen mente y realidad: sensación y percepción», destacando en el proceso perceptivo, «el mecanismo sensorio-cognitivo de gran complejidad mediante el cual el ser humano siente, selecciona, organiza e interpreta los estímulos, con el fin de adaptarlos mejor a sus niveles de comprensión» (Vilatuña *et al.*, 2012, p. 128).

Si bien, pareciera que el pensar es un proceso fisiológico, aún en las infancias, este proceso conlleva una concentración distinta a las edades de cada individuo. Pues este proceso no va sólo de la biología en los seres humanos, sino que lleva consigo, infiere Castillo (2004), «ciertas reglas que están relacionadas con el análisis, la síntesis, las generalizaciones y las sistematizaciones hasta convertirse en hábito. [...] el proceso de pensar debe ser una constante renovación de realidades ya aprendidas» (Castillo, 2004, p. 245).

A su vez, entendemos la liberación que suponemos como hipótesis, desde el entendimiento de sus acepciones básicas. El *Diccionario del español de México* (2025) define *liberar* como:

2) Descargar o dejar a alguien libre de una obligación, una pena o una molestia. 3) Soltar o dejar alguna cosa libre de aquello que la sujeta, la limita, la restringe o la reprime. 4) Dejar salir o echar fuera de sí alguna cosa, generalmente como resultado de realizar una actividad o por sufrir los efectos de la que realiza otro (DEM, 2025).

Por lo tanto, cualquier pena, molestia, limitación, restricción o represión provocada por contextos violentos, puede liberarse al dejarse, soltarse o expulsarse mediante la realización de una actividad; en este caso, a través de la escucha de corridos tumbados, donde se encuentran modos de expresión emocional, experiencias de vida y/o placer.

Para lograr el objetivo de esta investigación, se llevaron a cabo un pretest virtual con padres y madres de familia de las infancias participantes y tres momentos de trabajo directo con las niñas y niños. Cada uno de estos momentos consistió en reproducirles un corrido tumbado, seguido de un cuestionario del cual, cada una de las preguntas les fue leída en voz alta a las infancias, para que después cada participante las

contestara de manera escrita en una hoja.¹ Finalmente, se les solicitó la acción de representar con dibujos lo que consideraron, trataban los corridos tumbados. Los tres momentos de trabajo con las infancias, fueron enfocados a la búsqueda de los pensamientos y sensaciones de los participantes y si estos producían algún tipo de liberación emocional, al escuchar corridos tumbados.

Desarrollo de la investigación

Para conocer los pensamientos y sensaciones de niñas y niños ante los corridos tumbados, se buscó un espacio de confianza. Luego de su clase de teatro, los nueve niños y niñas se quedaron solos con el docente-investigador. No se permitió la presencia de padres y madres, para evitar la inhibición o influir en las respuestas de niñas y niños. Cabe destacar que previo a estas acciones, niños y niñas desconocían qué iba a pasar; sólo se les mencionó que participarían en una investigación sobre música con una duración no mayor a una hora. Ya en la sesión, se les compartió que estaban ahí para escuchar corridos tumbados y compartir con toda honestidad, lo que pensaban y sentían, luego de escucharlos. También que sus respuestas serían anónimas y nadie, ni siquiera el investigador, sabría quién había dicho lo que ahí se expresó. Luego de explicarles esto a los niños y niñas, se les volvió a preguntar si deseaban participar en la investigación. Todas y todos accedieron y se comenzó la sesión.

Pretest con padres y madres de las infancias participantes

Si bien este momento fue previo a la sesión y por separado, desde días antes se platicó con las madres y padres de dichas infancias, comen-

¹ Las preguntas del cuestionario fueron las siguientes: 1) ¿Conocías esta canción («Ella baila sola»)?; 2) ¿Te gusta la canción («Ella baila sola»)?; 3) ¿Sabes lo que significa la canción («Ella baila sola»)?; 4) ¿Cómo consideras la canción («Ella baila sola»)?, ¿buena o mala?; 5) ¿Dónde escuchas canciones como esta («Ella baila sola»)?; 6) ¿De qué trata la canción («Soy el diablo»)?; 7) ¿Qué sientes cuando escuchas esta música («Soy el diablo»)?; 8) ¿Qué piensas de esta música («Corridos tumbados», «Ella baila sola», «Soy el diablo»)?; 9) ¿Musicalmente, qué sientes y piensas? No pienses en la letra, sólo en la música, en los instrumentos; 10) ¿De qué temas tratan estas canciones?

tándoles el objetivo y la intención, meramente académicas, de esta investigación. Además de ofrecer un consentimiento informado para la investigación, también se les pidió a las personas cuidadoras responder un cuestionario en la plataforma de Google Forms,² para conocer sus percepciones del subgénero musical corridos tumbados, así como el conocimiento del contacto que tienen sus hijas e hijos con el mismo. Aun cuando los padres y madres de las infancias con quienes se investigó no son nuestra población de estudio objetivo, su percepción y conocimiento del contexto de violencia en el que viven ellos y sus familias fue evidente. Esto se manifestó en su resistencia y rechazo a que se trataran estos temas con sus hijas e hijos, lo cual demuestra el ambiente de cuidado que les generan ante su entorno. Cabe destacar, que de las nueve personas cuidadoras, fueron siete madres y dos padres, mismos que compartieron en su totalidad su rechazo por el subgénero, además de que, seis personas (66.7%) están seguras de que sus hijos e hijas no han escuchado corridos tumbados.

Primer momento de la investigación

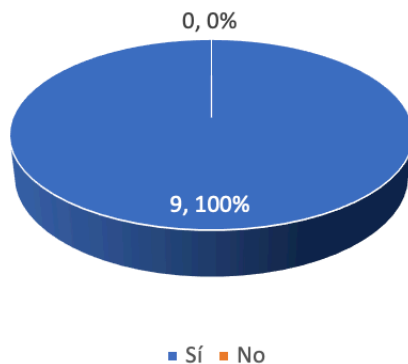
Se comenzó con un ejercicio de escucha, se reprodujo en una bocina, con un volumen que todas y todos escuchaban, la primera canción: «Ella baila sola» (2023) de Eslabón Armado y Peso Pluma. Esta canción fue

2 El formulario de *Google Forms* fue compartido vía WhatsApp el 9 de octubre de 2024 con las madres y padres que aceptaban que sus hijas o hijos podían participar en la investigación. Las preguntas fueron las siguientes: 1) ¿Sabe qué son los corridos tumbados?; 2) ¿Escucha usted corridos tumbados?; 3) En casa, ¿suenan los corridos tumbados?; 4) ¿Tiene el conocimiento de que su hijo o hija de diez o menos años, ha escuchado corridos tumbados?; 5) ¿En qué porcentaje consideras, puedes controlar que tus hijos o hijas, de diez años o menos, escuchen corridos tumbados?; 6) ¿Qué piensa, puede generar en sus hijos o hijas de diez o menos años, el escuchar corridos tumbados?; 7) ¿Conoce o ha escuchado en algún momento, alguno de esto corridos tumbados? Puede elegir más de uno; 8) ¿Crees que los corridos tumbados aportan algo a la sociedad?; 9) Según tu respuesta anterior, ¿por qué consideras, puede aportar o no a la sociedad, la existencia de corridos tumbados?; 10) ¿Autorizas que tu hijo o hija de diez o menos años, escuche un corrido tumbado, y pueda registrar qué piensa y siente al escucharlo?; 11) Finalmente, ¿qué piensas ante esta premisa: «Los corridos tumbados son una válvula de escape del entorno violento en el que viven las infancias»?

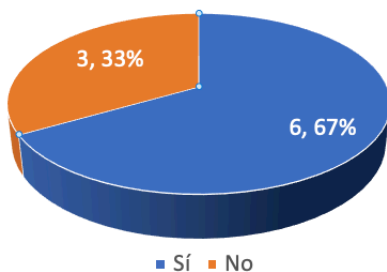
seleccionada porque en las preguntas del pretest a personas cuidadoras, se les colocó un listado de las canciones más reproducidas de corridos tumbados, para que las identificaran y seleccionaran en caso de haberlas escuchado. Seleccionando por madres y padres cuidadores en un 88.9% (ocho personas), la canción «Ella baila sola», como la que más conocían. Al momento de reproducirla, con la indicación de: «Sólo escuchen», se pudo notar en las infancias, cómo inevitablemente, seis niños y niñas, de nueve, tarareaban, cantaban o bailaban a gusto, esta melodía. Luego recordaban que estaban siendo observados por el adulto investigador, y aun cuando este no emitía gesto alguno de aprobación o negación, más bien indiferencia, las infancias querían reírse o buscar la complicidad con otro niño o niña.

Seguido del ejercicio de escucha, se realizaron varias preguntas, con la premisa de que cada niñas y niño buscaran un espacio apartado de las y los demás, para contestar completamente con honestidad, y sin la influencia de alguien más. Cabe destacar que se les recordó: «Nadie más va a conocer esas respuestas; ni siquiera tu mamá [o tu papá]». Las primeras cinco preguntas, con sus respectivas respuestas graficadas, fueron las siguientes:

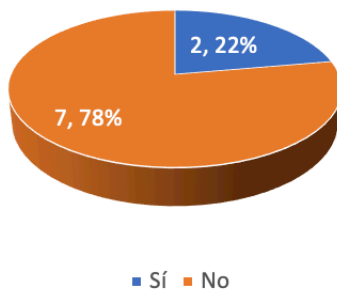
1. ¿Conocías esta canción (*Ella baila sola*)?



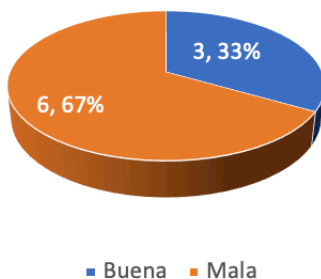
2. ¿Te gusta la canción (*Ella baila sola*)?



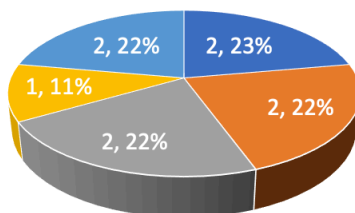
3. ¿Sabes lo que significa la canción (*Ella baila sola*)?



4. ¿Cómo consideras la canción (*Ella baila sola*)?
¿Buena o mala?



5. ¿A dónde escuchas canciones como ésta (*Ella baila sola*)?



■ No sé ■ No la escucho ■ Fiestas ■ Escuela y TikTok ■ En la casa

Al observar las preguntas y respuestas de las infancias, podemos identificar lo que autores como González (2023) infieren al decir que todas las personas no están exentas de escuchar un corrido tumbado. En esta investigación, toda nuestra muestra conoce la canción «Ella baila sola» (pregunta 1). Por algo fue la mejor canción del 2023, al día de hoy ha alcanzado 1,427,783,482 reproducciones en la plataforma de Spotify (2024), y 701,233,402 reproducciones en video en la plataforma de YouTube (2024). «Dominó el listado de la revista *Rolling Stone*, se colocó de lo mejor del regional mexicano, y se coló al Billboard Hot 100. [...] Peso Pluma en Spotify se posicionó como el cantante mexicano más escuchado a nivel mundial» (La Lista, 2023). Sencillos de este tipo se vuelven inevitables de escuchar, hasta para las infancias.

Si comparamos las preguntas 2 y 3, que van del gusto al entendimiento de una canción como «Ella baila sola», podemos observar cómo más de la mitad del grupo (seis infancias - 67%), acepta que le gusta esa canción, pero son más aún (siete infancias - 78%) quienes que reconocen no saber lo que significa esta misma canción. Para entender la pregunta 4, debemos desprendernos de la perspectiva adultocéntrica del valor dicotómico moral, pues recordemos que nuestra población de estudio

son niños y niñas de entre seis y diez años. En estas edades (entre cinco y diez años), según las perspectivas como las de Jean Piaget (1987), se encuentra la *moral heterónoma*, donde las infancias no son del todo autónomas y observan las reglas inalterables, determinadas por la autoridad adulta. Esta moralidad la pueden discernir desde la dicotomía del bien y del mal, donde la intención detrás de la acción no importa realmente. Por ello, es viable preguntarles sobre su perspectiva y pensamiento, decidiendo si una canción del corrido tumbado puede ser buena o mala.

Para esta investigación, podemos observar cómo la canción «Ella baila sola», desde la pregunta 4, representa al mal en un 67% de la población interrogada. Contraposición de su gusto por el corrido tumbado, y su reconocimiento de que moralmente, pueden identificarlo como una música «mala», al menos así se refieren a ella, seguramente desde los valores que tienen de casa, en la que padres y madres están seguros de que esta música no aporta nada a la sociedad más que violencia. En palabras de las personas cuidadoras, tenemos juicios como: «Es una mala referencia respecto a los temas que se escuchan, como la fama y el dinero», «Puede normalizar en su pensamiento la violencia, creer que no es grave y tal vez, si algún día ellos la ejercen, no habrá consecuencias», «Tentación por relacionarse con personas delictivas, ya que los hacen ver como personas dignas de admirarse» (Sánchez, 9 de octubre de 2024).

En este primer bloque de preguntas se descubrió el origen o medio de donde podían tener acceso las niñas y niños investigados, a los corridos tumbados. Por ello se les preguntó en dónde escuchaban canciones como «Ella baila sola». Las respuestas fueron variadas, representando a los principales espacios de desenvolvimiento de este grupo de infancias, como casa, escuela, fiestas y Tiktok, así como la negación de no escucharlas o desconocer en dónde lo hacían.

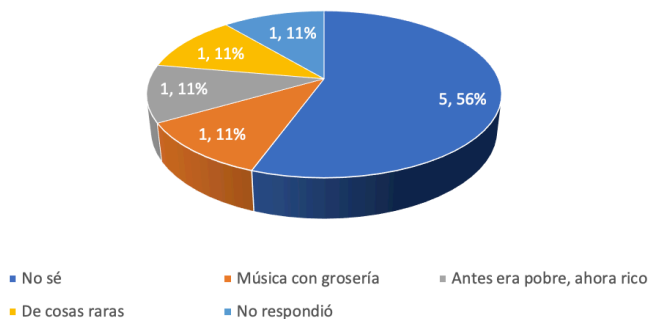
En un presupuesto, respaldado por Mosquera (2013), que reconoce al arte como un instrumento simbólico que provee, detiene e incita emociones ambivalentes, es posible que en los receptores generen con-

fusiones en sus pensamientos, a través de sentimientos híbridos, pues no está de más, pensar que la música, según la misma autora, tenga repercusiones opuestas entre el cuerpo y la mente del escucha. A tu cuerpo le gusta lo que la música produce, pero tu mente, dice: «esto no está bien». Mosquera opina que las emociones ante estímulos musicales, «no son homogéneas sino que resultan muy diferentes entre una persona y otra, tanto así que podría resultar complejo descifrar cuál es agradable o desagradable» (Mosquera, 2013, p. 35).

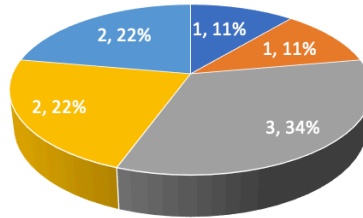
Segundo momento de la investigación

Tras el primer bloque de preguntas, se reprodujo un segundo corrido tumbado, «Soy el diablo» (2019) de Natanael Cano, canción que es considerada como la primera del subgénero corrido tumbado, y a su intérprete como el creador de este subgénero por fusionar ritmos de trap urbano con los corridos regionales (Vogue México, 2023). La canción relata la vida de un joven que ha comenzado desde abajo, sin miedo a cualquier enfrentamiento, pues va armado ante quien lo convierta en el diablo, haciendo alusión a que puede ser una persona temible. Seguido de la escucha, las preguntas que se hicieron en voz alta a las infancias participantes, mismas que respondieron por escrito, fueron las siguientes:

6. ¿De qué trata la canción (*Soy el diablo*)?

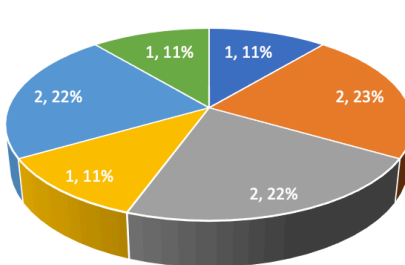


7. ¿Qué sientes cuando escuchas esta música (Soy el diablo)?



- Me gusta
- Enojo
- Impresión, dudas, cosas raras y risa
- Es música muy grosera, están locos, no me gusta su ritmos
- Nada

8. ¿Qué piensas de esta música (Corridos tumbados, Ella baila sola y Soy el diablo)?



- Sí me gusta
- No me gusta/Fea
- Grosera, diabólica y no apta para infancias
- La escuchan los cholos
- Nada
- Recuerdos raros

En este punto de nuestra investigación experimental, los niños y las niñas participantes tuvieron que complejizar sus respuestas, más allá de respuestas dicotómicas de sí y no. Esto evidenció que nuestra muestra fue de personas etariamente pequeñas, lo que imposibilitó un conocimiento a profundidad del pensamiento y las sensaciones en las infancias que escucharon corridos tumbados. Observemos las respuestas de

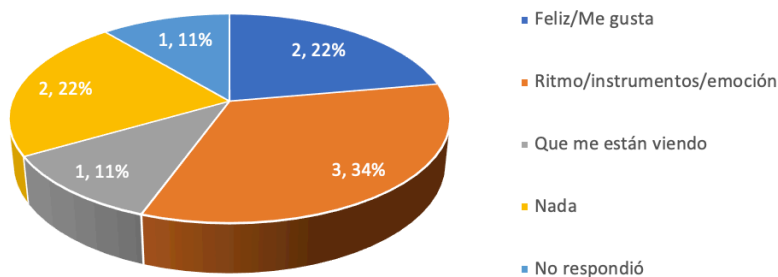
la pregunta 6, que pretendió indagar sobre las temáticas de la música escuchada, y que mostró cómo más de la mitad de las infancias participantes desconocía en su totalidad de qué tratan estas canciones, y otra parte que les identifica con acciones negativas o ambiguas.

Para el caso de la pregunta 7, donde fue requerido enunciar las sensaciones y sentimientos producidos al escuchar un corrido tumbado, podemos contemplar que no hay un deseo de complejizar las respuestas en estas infancias. Esto se puede ver en el hecho de que solamente tres personas expresaron una sensación de anfibia o impresión a través de la risa, lo que podría interpretarse como una reacción ante la rareza que en ellos generan estas canciones. También fue posible evidenciar sensaciones primarias de enojo o gusto simple, así como la inexistencia de sensación alguna al escuchar un corrido tumbado.

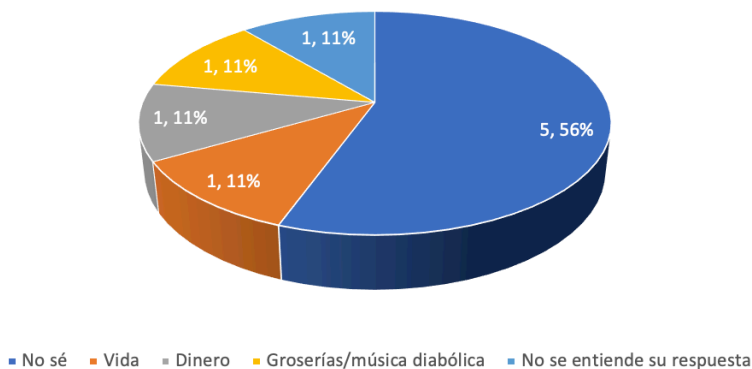
Tomemos en cuenta que el nivel del pensamiento refiere a una complejidad superior al de las sensaciones, y el hecho de preguntarle a un grupo de niñas y niños de entre seis y diez años qué pensaba al escuchar un corrido tumbado implica que esta pregunta pueda no ser contestada a profundidad, como pudimos ver tras las respuestas recibidas previamente. Al atender lo que respondieron nuestras infancias investigadas en la pregunta 8, veremos cómo sus pensamientos quedan en el gusto o disgusto, así como en los prejuicios de relacionar esta música con actividades propias de cholos o diabólicas, como expresaron, negando la posibilidad de ser música apta para ellos y ellas. Como resultado de este segundo momento, tenemos respuestas que, en su mayoría, evidencian su desconocimiento de las temáticas, la ausencia de emociones y que no producen idea alguna en su pensamiento, al escucharlas. Autores como Ortega, Martos, Argoty y Báez (2019) consideran que el hecho de que los seres humanos convivamos con la música todo el tiempo puede ser percibido como «un arte que hace disfrutar de tiempos placenteros, estimula para recordar hechos del pasado, permite compartir emocio-

nes, que se producen a través de complejos mecanismos neuronales» (Ortega, Martos, Argoty y Báez, 2019, p, 68). Por tanto, uno de nuestros descubrimientos a este momento de la investigación se basa en el mero disfrute de los ritmos y el goce de los instrumentos en niños y niñas que escuchan corridos tumbados, más allá de un entendimiento a nivel de pensamientos, como lo referenciaron en las siguientes preguntas:

9. ¿Musicalmente, qué sientes y piensas? No pienses en la letra, solo en la música, en los instrumentos



10 ¿De qué temas tratan estas canciones?



Cuando se les preguntó a las y los participantes en nuestra investigación sobre qué sentían y pensaban de la música de los corridos tumbados, como se demuestra en la pregunta 9, distinguimos que al menos poco más de la mitad (cinco infancias, 56 %), expresa el gusto, la felicidad y la emoción provocada por los ritmos y la música. Muchos más de quienes creyeron no sentir nada, no respondieron o expresaron sensaciones negativas como sentirse observados.

El tiempo dedicado a esta sesión de investigación fue de sesenta minutos, recordemos que el grupo etario de nuestra muestra fue personas de no más de diez años. Si bien fueron niños y niñas participantes de un grupo de teatro, no estaban acostumbrados a responder de manera escrita sobre sus pensamientos y sensaciones. Por lo que fue necesario repetirles preguntas como la número diez, que recalcó el interés por conocer el entendimiento de las temáticas expresadas en el género del corrido tumbado, esto para deducir y derivar de sus respuestas, la influencia a nivel de pensamientos, en los niños y niñas participantes. Como podemos ver, más de la mitad de los participantes desconoce de qué están hablando los corridos tumbados. Sólo dos respuestas expresaron las temáticas vida y dinero por separado, seguramente, las dos infancias con diez años cada uno, que se distinguieron de las niñas y niños más pequeños que también participaron.

Tercer y último momento

Luego de los dos primeros bloques de preguntas, se reprodujo a los niños y niñas la canción «Siempre pendientes» (2022) de Luis R. Conriquez y Peso Pluma. Esta canción marca un hito en el género tumbado, pues expresa abiertamente la violencia generada por el crimen organizado, desde una letra que glorifica la imagen del Chapo Guzmán, hasta la portación de armas largas en su video musical. También se considera, el paso a la distinción del corrido bélico al corrido tumbado. Algunas fuentes como José Huizar en el *Heraldo de Juárez* (22 de agosto de 2022), mani-

fiesta la relevancia de esta canción, por su cancelación y eliminación del video en Youtube, apenas a los tres días de haberse lanzado, contando ya desde las primeras 24 horas, con dos millones de reproducciones.

Como instrucción a las infancias participantes, luego de escuchar «Siempre pendientes», se les solicitó dibujar lo que pensaban y sentían al escuchar esta canción. Cabe mencionar que los resultados fueron dibujos poco detallados, realmente se pudo rescatar uno,³ con más de un elemento en el dibujo. En este momento de la sesión, ya casi se cumplía la hora y las personas cuidadoras comenzaban a llegar al recinto. Los otros dibujos se expresaron en su mayoría a través de emojis. Esto a pesar de estar distantes entre sí a nivel espacial. Entre los emojis que más se repitieron, fueron los de risa, enojo, *coolness*,⁴ tristeza, indiferencia y asco.

Conclusiones

Con el corrido tumbado nos encontramos con una masificación de la música. Algunos niños, niñas o personas cuidadoras participantes en nuestra investigación se refirieron a ellos como expresiones sin valores artísticos y bellos. Autores como Hormigos (2010) refuerzan dicha creencia, al considerar que se «ha producido una visión equivocada sobre la función que cumple la música [...]. Se la tiende a unir demasiado al mundo del consumo olvidando que está mucho más cercana al mundo de la cultura» (p. 93). Ante este fenómeno pudimos observar a infancias que viven en contextos de violencia, producto del crimen organizado, cómo es que les perciben desde sus pensamientos y sensaciones.

En primera instancia, pudimos ver cómo existe una marginación ideológica de nuestra investigación por parte de las infancias y sus personas cuidadoras, al asegurar que el corrido tumbado no tiene valor alguno. Esta marginación la padecen las distintas representaciones cul-

3 Se anexa al final para su apreciación.

4 En el argot popular actual, especialmente en las redes sociales, el término *coolness* puede definirse como despreocupación, confianza o satisfacción.

turales que no están legitimadas por las instituciones y los mecanismos que validan y afirman sobre lo que es legítimo y permitido dentro de los estándares culturales y artísticos. Si bien reconocemos en los corridos tumbados un producto de consumo para el entretenimiento, por su resonancia en el negocio de la música, identificamos una falta de argumentos para la marginación que recibe este subgénero. Ante esto, nuestra población de estudio refrenda la idea errónea de que lo que producen o consumen, por no estar dentro de las bellas artes de clase alta y centralista, no puede ser arte, en todo caso, consideran que lo que crean y disfrutan es arte popular, el cual no reconocen como otra clasificación de arte. En consecuencia, pudiera ser esta, una de las razones de su rechazo.

Al realizar esta investigación experimental con el objetivo de conocer y describir los pensamientos y las sensaciones a través de las impresiones que tienen las infancias en contextos violentos de corridos tumbados, pudimos percatarnos de que nuestra muestra de infancias de entre seis y diez años, aun cuando viven en contextos violentos, fue una población de estudio de muy corta edad para responder a profundidad las preguntas implicadas en esta investigación, pues los participantes dependen de un proceso configurativo de identidad, muy primario, según la literatura revisada. Algunos autores como Castillo (2004), indican que las infancias apenas a los once años se allegan a la concepción de lo que es el pensamiento.

Los hallazgos obtenidos se basaron principalmente en la aceptación del gusto por estas canciones, aun cuando no conocen el significado de estas. También pudimos observar cómo existe una contraposición de su gusto por el corrido tumbado, y su reconocimiento moral al identificarlo como una música «mala», esto desde sus juicios a través de creencias similares a las de sus personas cuidadoras. Cabe recordar que más de la mitad de las infancias participantes desconocía en su totalidad de qué tratan las canciones que escucharon. Probablemente su descono-

cimiento de los temas y la relación que tienen de los corridos tumbados con elementos negativos surge de las sensaciones y sentimientos producidos al escucharlos, sensaciones de risa y rareza, así como de enojo o gusto simple, o la inexistencia de sensación alguna al escuchar un corrido tumbado.

Como se mencionó anteriormente, el proceso perceptivo, no sólo parte de procesos cerebrales, ni solamente de la experiencia, sino que, de ambos en conjunto, y en palabras de Vilatuña *et al.* (2012), estos están regulados por la mente. Los mismos autores consideran que dicho proceso cognitivo está formado por «la mente, el cerebro, el cuerpo y el ambiente» (Vilatuña *et al.*, 2012, p.129). Nuestras infancias de estudio, aún con un contexto y ambiente de violencia, que produce estímulos y experiencias, poco han llegado a la reflexión y cognición de estos contextos, más bien, se han quedado en el disfrute de los ritmos y el goce de los instrumentos. Esto puede observarse en al menos poco más de la mitad de la muestra, sus expresiones de gusto, felicidad y la emoción provocada por los ritmos y la música. Por lo tanto, nuestra hipótesis de creer que los corridos tumbados son una liberación del entorno violento en el que viven estas infancias no se cumple ni puede comprobarse del todo, pues no hay prueba alguna de la liberación emocional, ni mucho menos de sus experiencias de vida. Lo único observado de este presupuesto fue el simple gusto, que no recae ni se traduce en ninguna sensación de satisfacción para considerarse placer al escuchar corridos tumbados.

Se pudo deducir a través del dibujo más elaborado que presentaremos a continuación, hecho desde una madurez elemental y a través de sus dimensiones de apreciación, el reconocimiento de conflictos sociales. En este mismo, se percibe el reconocimiento de una nación en conflicto, pues dibuja una bandera mexicana, así como elemento importante al responder qué piensa y siente luego de escuchar un corrido tumbado. Posiblemente niñas y niños están experimentando distintas sensaciones, producto de los estímulos fisiológicos y psicológicos que generan los co-

rridos tumbados, a nivel de ritmo, decibeles e instrumentalización, con las cuales, esa música crea «liberación de dopamina, el neurotransmisor relacionado con el placer y que, además, regula el nivel de hormonas, permite fortalecer los procesos de memoria, atención y aprendizaje» (Ortega, Martos, Argoty y Báez, 2019, p. 69). En otras palabras, lo que están experimentando estas infancias con los corridos tumbados, sólo es emoción musical como resultado fisiológico en el sistema nervioso, el cual se refleja a través de su indiferencia, confusión, desconocimiento y despreocupación, al escuchar este subgénero musical.

También se percibió algunos de los niños y niñas el descontento y la incomodidad generada por el reconocimiento de la violencia expresada en la música, muy parecida a la violencia con la que viven. Se identificó la risa en dibujos y en expresiones faciales al escuchar la música como una manera evasiva y como una forma de buscar aprobación y complicidad con las demás infancias participantes, que en su mayoría conocen y disfrutan a través del movimiento involuntario de los ritmos.

A partir de la experiencia investigativa no se tienen elementos que posibiliten abarcar dimensiones más allá del pensamiento y las sensaciones, pues su conexión con los corridos tumbados, al menos en la población de estudio, no representa un involucramiento profundo para con ellos; en todo caso, para fines de esta investigación, las emociones musicales experimentadas personifican liberaciones de poca energía. Lo que podemos asegurar es que niñas y niños aún en contextos violentos, siempre y cuando estén cuidados por padres, madres y personas cuidadoras que no les exponen a escenarios violentos, no tendrán referencias para interpretar una violencia directa, a menos de que la hayan experimentado. Aun cuando escuchen corridos tumbados, sólo serán afectados por la experiencia musical, ni mala, ni buena, que les emociona a través del ritmo, sin necesidad alguna de dimensionar conflictos sociales.

Finalmente, luego de esta investigación de alcance exploratorio, se abre paso para futuras investigaciones que aporten al conocimiento en términos teóricos y metodológicos de cómo las infancias perciben este tipo de fenómenos musicales en México. Se reconoce como nicho de oportunidad este objeto de estudio poco o escasamente estudiado: la relación de las infancias con los corridos tumbados, una inclusión de este grupo etario que posibilita tener miradas sociales más amplias y menos adultocéntricas.



Fuente: Ilustración elaborada por un niño de 10 años originario de Jerez, Zacatecas, a partir de la consigna: ¿de qué tratan los corridos tumbados?

- Octubre de 2024

Referencias bibliográficas

- ANIMAL POLÍTICO (2023). Ante ola de violencia en Jerez, Zacatecas, gobierno municipal suspende la Feria de la Primavera 2023. <https://animalpolitico.com/estados/por-violencia-en-jerez-gobierno-municipal-suspende-feria-de-la-primavera-2023>
- BBC NEWS MUNDO. (2023). El origen de los corridos tumbados mexicanos con los que triunfan artistas como Bad Bunny, Peso Pluma o Becky G. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-65404545>
- BOTELLA NICOLÁS, A. M., Y GIMENO ROMERO, J. V. (2015). Psicología de la música y audición musical: Distintas aproximaciones. *El Artista*(12), 74-98.
- CASTILLO, M. (2004). ¿Qué es el pensamiento para los niños? *Investigación y Postgrado*, 19(2), 239-257.
- CORONA, R. (2010). Los mecanismos miméticos de reproducción de la violencia vistos a través de los narcocorridos. *Universitas Philosophica*, 27(55), 221-229.
- DE GANGES, F. (2012). Reseña de «Pero me gusta lo bueno: Una lectura ética de los corridos que hablan del narcotráfico y de los narcotraficantes» de María Luisa de la Garza Chávez. *Revista Pueblos y Fronteras Digital*. 6(12), 282-290.
- DICCIONARIO DEL ESPAÑOL DE MÉXICO. (2025). El Colegio de México. <https://dem.colmex.mx>.
- DUQUE SERNA, M. P., Y PACKER, M. J. (2014). Pensamiento y lenguaje: El proyecto de Vygotsky para resolver la crisis de la psicología. *Resis Psicológica*, 9(2), 30-57.
- GONZÁLEZ, I. (2023). *¿Qué tranza con los corridos tumbados? Una aproximación a las juventudes del norte de México y su participación en el cambio sociocultural*. Instituto Sonorense de la Juventud. https://isjuventud.sonora.gob.mx/images/corridos_tumbados_1.pdf

- HÉAU, C. (2010). Los narcocorridos: ¿incitación a la violencia o despertar de viejos demonios? (Una reflexión acerca de los comentarios de narco-corridos en Youtube). *Trace. Travaux et Recherches dans les Amériques du Centre*(57), 99-110.
- HERNÁNDEZ, A. (2021). *El narcocorrido como manifestación social y cultural: Un análisis del discurso contracultural en el México contemporáneo* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México]. <https://ru.dgb.unam.mx/bitstream/20.500.14330/TESO1000813831/3/0813831.pdf>
- NMÁS (9 de octubre de 2024). Hombre es atacado a balazos a bordo de su moto en Jerez [Video]. <https://www.nmas.com.mx/nmas-local/programas/las-noticias-zacatecas/videos/hombre-es-atacado-balazos-bordo-su-moto-jerez/>
- HUIZAR, J. (22 de agosto de 2022) ¡Adiós a «Siempre Pendientes»! Youtube elimina el corrido dedicado a «El Chapo» Guzmán. *Heraldo de Juárez*. <https://oem.com.mx/elheraldodejuarez/gossip/adios-a-siempre-pendientes-youtube-elimina-el-corrido-dedicado-a-el-chapo-guzman-18982729>
- LA LISTA (2023). «Ella baila sola» de Peso Pluma es la mejor canción del 2023 según Rolling Stone. *La Lista*. <https://la-lista.com/entretenimiento/ella-baila-sola-de-peso-pluma-es-la-mejor-cancion-del-2023-segun-rolling-stone>
- MOSQUERA, I. (2013). Influencia de la música en las emociones: una breve revisión. *Realitas, Revista de Ciencias Sociales, Humanas y Artes*. 1(2), 34-38.
- ORTEGA, X., MARTOS, O., ARGOTY, S. Y BÁEZ, H. (2019). Efectos de la música en el cerebro en la etapa infantil: Revisión desde las neurociencias. *Revista Investigium IRE: Ciencias Sociales y Humanas*, 10(2), 65-77 <http://dx.doi.org/10.15658/INVESTIGIUMIRE.191002.05>
- PIAGET, J. (1987). *El criterio moral en el niño* (N. Vidal, trad.). Martínez Roca.

- RAMOS-GALARZA, C. (2021). Diseños de investigación experimental. *CienciaAmérica*, 10(1). <http://dx.doi.org/10.33210/ca.v10i1.356>
- ROMERO, E. (2017). La música y el desarrollo integral del niño. *Herediana*, 10(1), 9-13.
- SÁNCHEZ, P. (9 de octubre de 2024). Corridos tumbados: Una opción de catarsis para infancias en contextos violentos [Formulario en línea]. Google Forms. https://docs.google.com/forms/d/195Clk-FmuPO_1nzlwJq3NuhRgwUCv-oqtrBJ_q4eNo7o/edit#responses
- VILATUÑA CORREA, F., GUAJALA AGILA, D., PULAMARÍN, J. J., Y ORTIZ PALACIOS, W. (2012). Sensación y percepción en la construcción del conocimiento. *Sophia, Colección de Filosofía de la Educación*, (13), 123-149.
- VOGUE MÉXICO. (2023, agosto 21). Natanael Cano: La carrera y canciones del pionero de los corridos tumbados. <https://www.vogue.mx/articulo/natanael-cano>

***Conexiones y perspectivas:
reflexiones sobre arte y cultura***

se terminó de editar en diciembre de 2025 en las
instalaciones de Partner, Aliados Estratégicos
para la Producción Gráfica.

Jerez 2278, Colonia Santa Mónica
C.P. 44220, Guadalajara, Jalisco, México.

En su formación se utilizaron las familias tipográficas
Kukulkán, diseñada por Raúl García Plancarte
y *Alegreya*, diseñada por Juan Pablo del Peral.