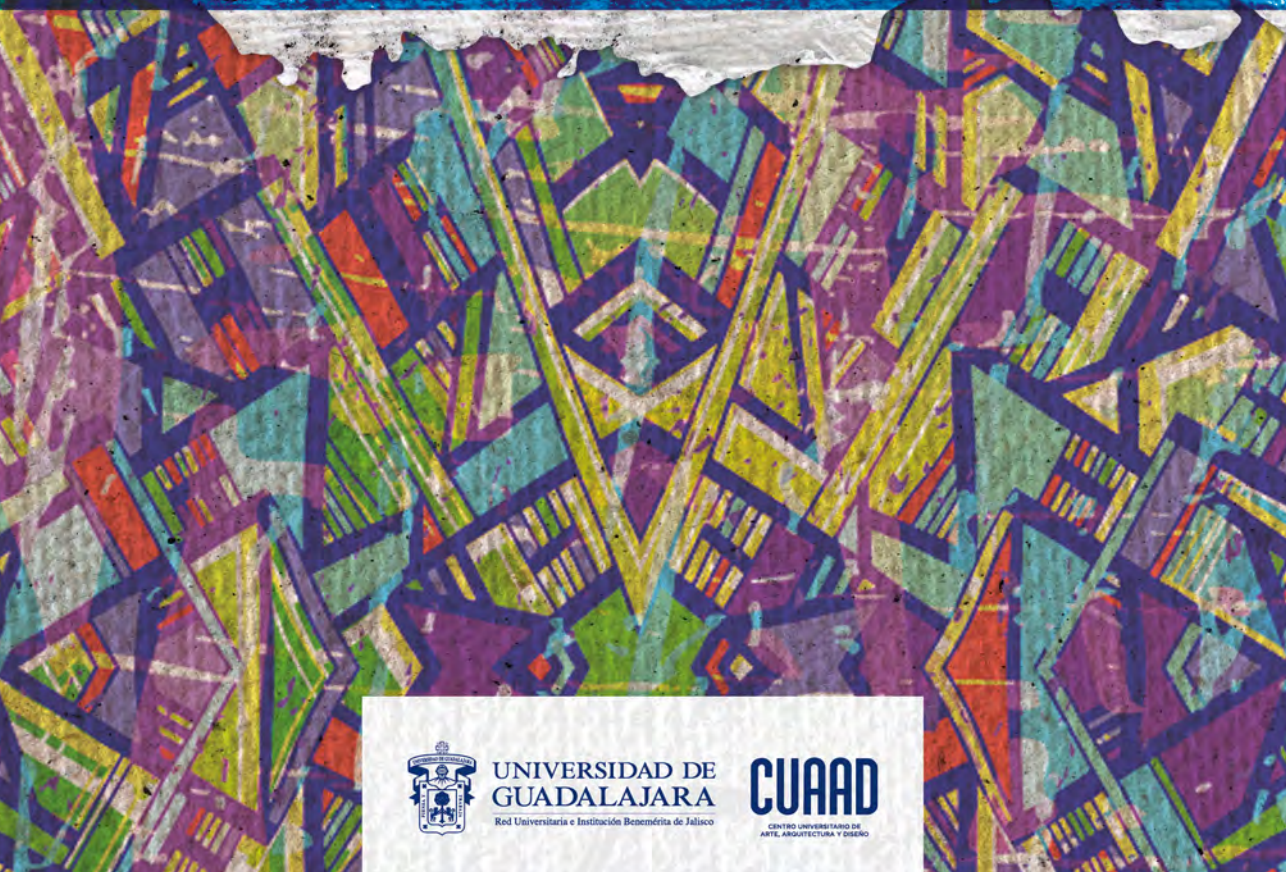
Pluralidad cultural y artes identitarias regionales

Coordinadores
José Luis Rangel Muñoz, Manuel Coca Izaguirre
y Jorge Arturo Chamorro Escalante



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA
Red Universitaria e Institución Benemérita de Jalisco

CUAAD
CENTRO UNIVERSITARIO DE ARTE, ARQUITECTURA Y DISEÑO

Pluralidad cultural y artes identitarias regionales

Coordinadores
José Luis Rangel Muñoz, Manuel Coca Izaguirre
y Jorge Arturo Chamorro Escalante

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE AGUASCALIENTES
Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura

Universidad de Guadalajara

Dr. Ricardo Villanueva Lomelí
Rector General

Dr. Héctor Raúl Solís Gadea
Vicerrector Ejecutivo

Mtro. Guillermo Arturo Gómez Mata
Secretario General

Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño

Dr. Francisco Javier González Madariaga
Rector

Dra. Isabel López Pérez
Secretario Académico

Dr. Everardo Partida Granados
Secretario Administrativo

Pluralidad cultural y artes identitarias regionales
Primera edición, 2023

Coordinadores
José Luis Rangel Muñoz
Manuel Coca Izaguirre
Jorge Arturo Chamorro Escalante

Textos
Eduardo Plazola Meza
Juan Pablo Correa
Jorge Arturo Chamorro Escalante
Mariana Cruz Zuleta
Alejandro Martínez de la Rosa
Cristina Iriarte Sauyer
Eduardo Toledo Muñoz
Luis Fernando Tapia Corral
Nicolás Rey
Francisco Javier González Tostado
Manuel Coca Izaguirre
Stefanía Ávalos Tovar
José Luis Rangel Muñoz

Diseño de portada y diagramación
Jorge Campos Sánchez
Diana Berenice González Martín

D.R. © 2023, Universidad de Guadalajara
Av. Juárez 976. Col. Centro
C.P. 44100, Guadalajara, Jalisco, México.

ISBN 978-607-571-896-5

Este libro se terminó de editar
en abril de 2023.

Hecho en México.

Se prohibe 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.

Índice

5 **Prólogo**
José Luis Rangel Muñoz

9 CAP 1 **La «cultura metalera» en el sur de Jalisco, México.**
Eduardo Plazola Meza

33 CAP 2 **Música sonorista: definición de un meta-género desde una perspectiva antropológica.**
Juan Pablo Correa y Jorge Arturo Chamorro Escalante

59 CAP 3 **Apropiación musical entre los pueblos indígenas de México. Recientes formas de expresión en lengua indígena.**
Mariana Cruz Zuleta y Alejandro Martínez de la Rosa

79 CAP 4 **Coreografía, recursos y saberes de un creador escénico**
Cristina Iriarte Sauyer

94 CAP 5 **Inserción laboral de los grupos indígenas en la ciudad de León, Guanajuato ¿Rasgos de colonialismo o interculturalidad?**
Eduardo Toledo Muñoz

114 CAP 6 **La cultura popular en México: de las historietas mexicanas al manga japonés**
Fernando Tapia Corral y Nicolás Rey

134 CAP 7 **La interacción cultural del cuero en las artes populares jaliscienses: memoria y actualidad**
Francisco Javier González Tostado y Manuel Coca Izaguirre

147 CAP 8 **El concepto de intertextualidad y de prefiguración de Paul Ricoeur en la tipología de vivienda de la «arquitectura Vallarta»**
Stefanía Ávalos Tovar y José Luis Rangel Muñoz

Prólogo

Hablar de pluralidad cultural hoy, no solamente es necesario, sino de vital importancia. Para emprender su análisis es necesario recurrir a la articulación de ambas nociones conceptuales: pluralidad y cultura[1]. Su vitalidad permite evidenciar la diversidad de formas de pensar y conocer, de simbolizar la realidad hasta su nominación vía la oralidad, además de considerar las formas de comportamiento y expresión creativa que los seres humanos han sido capaces de desarrollar en procesos evolutivos de largo aliento. En ese sentido, el texto que el lector tiene en sus manos centra la mirada en la idea de que el mundo es plural y diverso, en cuanto formas de pensar, actuar y expresar pautas que permitan identificar actitudes, cualidades y modos de ser.

Es por ello que, en lo que concierne a este escrito, la cultura se comprende y expone como una serie de manifestaciones -en una perspectiva holística- que tiende a evidenciar rasgos particulares cualitativos en tanto estilos de pensar y actuar por conjuntos de personas organizadas socialmente en forma de clanes, linajes, familias y formas de asociación gremial además de todo tipo de profesiones que han desarrollado códigos especializados de comunicación y acción, habitualmente referidos bajo los conceptos de comunidad o comunidades.

Es pertinente mencionar que en el mundo de lo cotidiano las interacciones sociales son recurrentes, siendo en la cotidianeidad donde se evidencian la dis-

1 Barabas, Alicia M., 2015, «Multiculturalismo, Pluralismo cultural e Interculturalidad en el contexto de América latina: la presencia de los pueblos originarios» en *Configuracoes. Revista Ciencias Sociais* 14/ 2014, pp. 1-14.

tinción de rasgos o pautas culturales que permiten identificar a una comunidad de otras mediante la recurrencia de diferentes formas de pensamiento y acción. El argumento alude puntualmente a que es en la distinción, por contraste de pautas culturales, donde tiene cabida la noción de identidad. Cabe señalar que es en la recurrencia de interacción social y cultural cotidiana de comunidades -también conocida y referida bajo el concepto de interculturalidad- que se puede advertir un lento pero paulatino intercambio y apropiación-rechazo de códigos culturales que las comunidades en interacción van naturalizando para dar paso a un proceso de transculturación[2] o hibridismo cultural[3], pero también de posibles actos de resistencias grupales. Hay que señalar que tanto el concepto de transculturación como el de hibridismo cultural sugieren que las culturas son dinámicas y, por ende, cambiantes de generación en generación, dando pauta a nuevas formas de prácticas e identidades socioculturales que en algún momento de la historia respondieron a un proceso de mundialización, posteriormente nombrado globalización. Es preciso señalar que las prácticas culturales y las interacciones sociales se producen y reproducen en entornos espaciales que no necesariamente aluden a espacios geográficos, sino a ámbitos o entornos de interacción y confluencia que bien podemos referir como región o área cultural.

En ese sentido, el concepto de región o área cultural[4] advierte posibilidades de análisis heurístico para aprender, comprender y explicar dinámicas del

2 Ortiz, Fernando, 1940, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar.* La Habana, Cuba.

3 Burke, Peter, 2010, *Hibridismo cultural,* España, Editorial Akal.

4 Boehm de Lameiras, Brigitte, 1997. «El enfoque regional y los estudios regionales en México: Geografía, Historia y Antropología» en *Relaciones: Estudios de Historia y Sociedad,* Zamora, Michoacán: México. El Colegio de Michoacán, vol. XVIII, núm. 72, pp. 16 – 46. En este artículo, la doctora Boehm plantea que en su acepción clásica el concepto de región o área cultural deriva de la ecología cultural, la cual advierte procesos de integración y articulación económico–político de recursos estratégicos, entre los que se encuentran la tierra, agua, bosques, fuerza de trabajo humana y casi todo tipo de materia y energía susceptible de ser procesada y aprovechada industrialmente en tiempos de largo aliento. Estos recursos son los que han de estar en juego en un determinado momento para ponerlos en el mercado, de manera simultánea a la configuración diferencial de redes de relaciones entre diversos sujetos sociales –entiéndase la construcción de una burocracia vía el parentesco consanguíneo y parentela política– estructuradas por Estados nacionales en niveles de integración horizontal y vertical, y articuladas a escalas de orden local, estatal y nacional, en relación, las más de las veces, a intereses supranacionales –entiéndase: políticas y disposiciones de empresas transnacionales– y que solamente en esa dimensión de análisis tiene cabida la forma de concebir la configuración de paisajes culturales, pues la naturaleza en un intento de domesticación ha sido tan alterada y/o desequilibrada, que hoy día está respondiendo de la manera más insólita.

comportamiento cultural identitario autónomo, procesos de aculturación inducida, o bien, espacios de interacción en situaciones de interculturalidad.[5] La consideración conceptual de región y/o área permite identificar, en un contexto plural de interacción cultural, una serie de manifestaciones comunitarias gremiales que son evidentemente contrastantes en términos identitarios a lo largo y ancho de México. Pero en un mundo global como en el que vivimos hoy día, las interacciones culturales también tienen cabida en espacios virtuales que el desarrollo tecnológico de los siglos xx y xxi han permitido.[6] Puntualmente, se alude a las tecnologías de la información y la comunicación que considera todo tipo de dispositivos electrónicos, mediante los cuales se puede acceder a la red de internet para interactuar con sujetos y grupos de sujetos de cualquier parte del mundo.[7]

Entendida así la pluralidad cultural en relación con las formas de identidad regional en contextos sociales concretos, pero también virtuales, es que tienen cabida los artículos contenidos en este libro. De tal suerte que pluralidad cultural en relación con las artes identitarias regionales cobran vida en los textos del maestro Eduardo Plazola Mesa quien nos habla de la «cultura metalera» en el sur de Jalisco; el maestro Juan Pablo Correa y el doctor Jorge Arturo Chamorro Escalante centran la mirada en el estudio antropológico de un meta-género referido como música sonorista; la maestra Mariana Cruz Zuleta y el doctor Alejandro Martínez de la Rosa abordan las recientes formas de apropiación musical indígenas así como sus formas de expresión en una región veracruzana; la maestra Cristiana Iriarte Sauyer indaga en los recursos y saberes que un creador escénico expresa vía el dominio e ingenio coreográfico; el maestro Eduardo Toledo Muñoz examina la inserción laboral de grupos indígenas en la ciudad de León, Guanajuato; el maestro Luis Fernando Tapia Corral y el doctor

5 Bonfil Batalla, Guillermo, «Teoría del control cultural para el estudio de procesos étnicos», en Papeles de la Casa chata, Año 2, Núm. 3, 1987, pp. 23- 43.

6 E. Marcus, George «Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal». *Alteridades,* vol. 11, núm. 22, julio-diciembre, 2001, pp. 111-127 Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa Distrito Federal, México

7 Marcus, G. E. (2018). «Etnografía Multisituada. Reacciones y potencialidades de un Ethos del método antropológico durante las primeras décadas de 2000». *Etnografías Contemporáneas,* 4(7). Recuperado a partir de http://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/etnocontemp/article/view/475

Nicolás Rey ven el proceso de cambio que en la cultura popular se expresa tomando como punto de partida la historieta mexicana y su transcurrir hasta la aparición del manga japonés; por su parte el maestro Francisco González Tostado y el doctor Manuel Coca Izaguirre se adentran en la memoria en torno al proceso de conocimientos culturales de la transformación del cuero en las artes populares jaliscienses y; por su parte la maestra Stefanía Ávalos Tovar así como los doctores Jorge Enrique Fregoso Torres y José Luis Rangel Muñoz abordan el concepto de intertextualidad y prefiguración de Paul Ricoeur para proponer su aplicación analítica a la tipología de vivienda de la «arquitectura Vallarta».

Baste señalar que los escritos contenidos en este libro forman parte del conocimiento generado por estudiantes y profesores del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura (DIAC) en relación con las Líneas de Generación y Aplicación del Conocimiento que dicho Programa de estudios considera como resultados de avances de investigación de las cuatro universidades que lo conforman.

José Luis Rangel Muñoz
Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura
Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades
Universidad de Guadalajara

| CAPÍTULO 1 |

La «cultura metalera» en el sur de Jalisco, México

Eduardo Plazola Meza
Universidad de Guadalajara, México
eduardo.plazola@academicos.udg.mx

Cultura

Williams (2000) afirma que en el siglo XIX se forjó en Alemania la acepción «moderna» del término cultura, al ser entendida como el progreso del salvajismo hacia la civilización. A decir del mismo autor, en las ciencias sociales se reconocen tres categorías generales para este concepto, que sirven para estudiar la producción material y los sistemas de significados:

> …(i) el sustantivo independiente y abstracto que designa un proceso general de desarrollo intelectual, espiritual y estético…; (ii) el sustantivo independiente… que indica un modo de vida determinado, de un pueblo, un periodo, un grupo o la humanidad en general [… y] (iii) el sustantivo independiente y abstracto que describe las obras y prácticas de la actividad intelectual y especialmente artística (p. 91).

Cuché (1996) comenta que la noción de cultura es indispensable para reflexionar la «unidad de la humanidad en la diversidad» (p. 5). Afirma que en la investiga-

ción científica hay tres enfoques: el normativo, el comprehensivo y el crítico, en el primero es entendida como recurso, en el segundo como objeto de (auto) conocimiento de las «culturas», y en el tercero como proceso y estructura de poder. Advierte que la cultura es paradójica, puesto que hay una relación incómoda, pero necesaria, entre los tres enfoques.

Giménez (2005) precisa que es necesario comprender las premisas y la tradición desde donde se define y usa el concepto. De esto se desprende que hay varias «posibilidades semánticas»: a) es un «término sustantivado», que significa la acción de cultivar a los seres humanos; b) es un «ideal de vida colectiva» que forma parte de un conjunto de rasgos histórico-sociales; c) es un mecanismo para civilizar (léase modernizar), es decir, para lograr el «desarrollo ético, estético e intelectual» con base en el occidente europeo; y d) es una «noción autotélica», con autonomía, que tiene «aura de gratuidad» y «pureza ideal».

Yúdice (2002) indica que la cultura debe ser concebida, en el marco de la globalización y de la «episteme posmoderna», como un «recurso». En ese sentido, puede ser considerada de dos maneras: como objeto-mercancía o como gestión cultural, en la primera, el objetivo es obtener dinero, civilizar y tener estatus social dominante, y en la segunda, es intervenir en los problemas culturales (e.g., discriminación, aculturación).

Grimson (2011) prefiere hablar de «configuraciones culturales». En ellas, la cultura es el resultado de la imbricación del «sentido común, los hábitos, las creencias y los rituales, pero que va más allá y nos permite pensar más adecuadamente las desigualdades, la historia y el poder dentro de cada cultura y entre las culturas» (p. 43). Para el autor, las configuraciones están constituidas por la heterogeneidad y la transformación permanente, por lo que son campos de posibilidad.

Todos los autores revisados podrían coincidir en que la cultura es un concepto y una categoría de investigación. La cultura sirve para comprender, criticar y/o explicar los significados, las prácticas culturales, los procesos socioculturales de identificación, el contexto histórico, y/o el cambio cultural. Es preciso considerar que el término implica relativismo, heterogeneidad y disputas, y que es un constructo. Con base en esto, la cultura se entiende aquí como categoría para describir y reflexionar la «cultura metalera», esto es, la cultura en el *heavy metal.*

«Cultura metalera»

El *heavy metal* es un género musical que, como cualquier otro, está ligado con las dimensiones cultural, social, económica y estética, además del contexto histórico en el que se produce y utiliza. Surgió en la década de los sesenta del siglo XX en Inglaterra y Estados Unidos de América (EUA), pero se popularizó hasta los ochenta, al tener mayor peso en la industria de la música.[1] A México parece haber llegado en los setenta, por el consumo de discos, conciertos y videoclips, la migración hacia EUA y la formación de grupos musicales. Para los habitantes de este país es común referirse a él simplemente como metal (pronunciado en castellano).

Taylor (2006) considera que la palabra *heavy metal* apareció por primera vez en el circuito de la industria cultural en la novela de Burroughs (1964), y en la letra de la canción *Born to be wild* (Steppenwolf, 1968); en ambas referencias se trata de dar a entender que es algo poderoso, surrealista, peligroso y científico.

Para Weinstein (2000), es un género musical en el que hay sonidos distorsionados, de alto volumen y «pesados», y se representa la rebeldía, la fantasía y lo repulsivo de los roqueros, en el marco de ciertas «transacciones» sociales de los metaleros. Para otros autores (Stornaiolo, 2016; Scott, 2011; Hjelm, Khan-Harris y LeVine, 2012), el metal es paradójico, puede ser contracultura[2] y a la vez mercancía de la industria de la música, lo que lo coloca en una postura apolítica, en la que el arte se expresa sólo como divertimento. No obstante, comentan esos autores, resulta imposible negar que tenga impacto cultural, puesto que se generan «nuevas» prácticas culturales en contextos inexplorados.

En el *heavy metal* la cuestión social se refiere a las interacciones, los agrupa-

1 Abitia (2012) considera que la industria de la música es fundamental en el marco de la economía creativa, puesto que: «una canción es un material intangible… que puede fijarse y duplicarse para su distribución y comercialización a través de… un disco o un track digital. Pero también esa misma canción puede interpretarse en vivo y en directo a través de un espectáculo comercializado» (p. 20). El autor sigue a Calvi (2006) para afirmar que la industria insiste en luchar por la posesión de los derechos exclusivos de reproducción y explotación comercial de la música. En general, la industria de la música y la industria cultural comparten estas mismas características.

2 En el Primer Congreso de Contracultura (2004), Martínez precisa que la contra-cultura «tiene que ver de forma natural con el caos, con el rechazo […aunque] siempre se corre el riesgo de «institucionalizarla»»; mientras que Castelán afirma: «la contracultura si no es libre y contestataria no es» (p. 17). La contracultura se centra en el poder en contra de la cultura dominante.

mientos sociales y el contexto moderno; la dimensión económica, a la industria de la música; la política, al poder; y la cultural, a las prácticas y los significados (incluyendo aquí a la estética).

Es el objeto de estudio de los *metal studies*. Estos son impulsados a nivel internacional por la *International Society for Metal Music Studies*, que produce la revista *Metal Music Studies*. En esta publicación y otras especializadas, no es usual el término «cultura metalera», ya que la cultura del *heavy metal* es considerada en los países occidentales como subcultura[3] y/o cultura popular.[4]

Sin embargo, en los *metal studies* que se hacen en México sí se utiliza,[5] independientemente del enfoque científico o la filiación política. Llama la atención que haya otros términos ligados o derivados, tales como identidad metalera, escena cultural metalera, cultura musical metalera e identidad sociomusical metalera. Aunque sean muy pocos los investigadores que lo retomen explícitamente, parecen ser aceptado u obviado que puede servir para investigar al *heavy metal* en México.

Muñoz (2010) la define en amplio sentido como un «ordenador de sentido», y, en ocasiones, utiliza el sinónimo «cultura musical metalera»:

El presente estudio planteó un punto de sutura entre *música* e *identificación*, la existencia de un diálogo entre la música y su marco de actuación, haciendo referencia al uso de imágenes y el comportamiento que acompañan a la música, y que en conjunto dan sentido al imaginario de «ser» *metalero*… Los sujetos se apropian de los llamados «estereotipos» y los *resignifican*, dándoles un sentido colectivo diferente en alguna medida de lo que los medios y el contexto social puede pensar de ellos (p. 158).

3 En The Subcultures Network (2014) afirman que la subcultura trata sobre el estilo, la poética de la subversión, la liminalidad y la vida cotidiana de los jóvenes, vistos como actores disidentes que configuran sus propios procesos y estructuras sociales, económicos y políticos, en el marco de un contexto histórico local y la globalización. Pareciera que en la subcultura lo importante no es el poder, sino la identidad.

4 Bonfil (1995, p. 15) define las culturas populares como «las que corresponden al mundo subalterno en una sociedad clasista y multiétnica de origen colonial». Para García (1997), lo popular se asocia a lo «excluido», lo «premoderno» y lo «subsidiario», es una «teatralización» de la tradición cultural promovida por las corrientes del folclor, las industrias culturales y el populismo político. En los países occidentales la cultura popular es vista como algo «pre o sub moderno», que es parte de la corriente de las industrias culturales.

5 Cabe resaltar que en este país hay un grupo de investigadores de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) que son parte activa en la International Society for Metal Music Studies.

Castillo (2015) prefiere hablar de «escena cultural metalera», como aquella constituida por sujetos que conforman una «tribu urbana» porque comparten el «canon metalero»:

> Los imaginarios construidos en torno al metal hablan de las incertezas de la modernidad, la violencia y lo contestatario; lo mismo sucede con los gestos rituales desplegados en diferentes conciertos… La escena cultural metalera […es] otra manifestación cultural del estar juntos urbano, una forma de sentir el apoyo de pares afines, de sentirse interpelado por otros congéneres para enfrentar, musicalmente, ideológicamente e imaginariamente los embates de una modernidad fracasada... El metal como estilo de vida, como una salida del mundo real, el metal como un sentimiento (p. 327).

Domínguez (2017) retoma de Ramírez (2006) el concepto «identidades sociomusicales», entendidas como:

> …la derivación de una identidad colectiva sobre la base de una preferencia musical… La música funda una identidad colectiva que se refleja en una imagen, un consumo de tiempo y dinero en la escucha de tal música, una expresión propia (el habla, el baile), una actitud ante las cosas, una forma de socializarse, una definición de sí, una construcción permanente de espacios de socialización, un grupo de afines, ciertos códigos comunes y un sentido de pertenencia (p. 251).

En el programa de radio Cultura Metalera (2021) solamente se dice a propósito del concepto que:

> […el] Metal puede comprenderse como una manifestación de una visión del mundo generacional… México ha sido receptor de esta cultura, ha desarrollado una propuesta local... Cultura Metalera analiza la cultura del Heavy Metal…, para lograr difundir una imagen más clara de lo que sucede […y] seguir expandiendo los estudios sobre el Heavy Metal.

Después de todo, aún no hay discusión científica para generar proposiciones teóricas, basadas en teorías más abstractas y supuestos paradigmáticos acerca del término «cultura metalera». Pareciera que prevalece más como categoría analítica que como concepto, en ese sentido, se utiliza para aprehender los fenómenos culturales en la música y en las escenas musicales del *heavy metal*.

La «cultura metalera» en México

La investigación sobre el *heavy metal* ha generado invaluables datos sobre cómo es la posible «cultura metalera» en el país. Se sistematizó la información sobre lo ocurrido en México, contenida en textos especializados (publicados en el siglo XXI), y en las opiniones de los expertos vertidas en Cultura Metalera (periodo 2020 a 2021). Las unidades de análisis fueron: condiciones de posibilidad, metaleros, lugares de reunión, prácticas culturales y sentido de la cultura. La metodología consistió en ordenar, sintetizar, reinterpretar y describir los datos, para luego relacionarlos con la teorización sobre la «cultura metalera».

Gatica (27 de septiembre de 2020) opina que la historia del *heavy metal* en México consiste en tres periodos: el primero es de 1971 a 1979, cuando aparecen las agrupaciones musicales (e.g., El Ritual, Enigma, Medusa, Ciruela y Nahuatl); el segundo de 1980 a 1985, momento en el que hubo un progreso técnico (distorsión diferente, incremento de velocidad en los ritmos, afinación en tono grave, mejor ejecución del instrumento); y el tercero iniciado en el año 1986, luego de que se insertó de lleno en la industria de la música, y, por otro lado, se modificó la mentalidad de los metaleros y la percepción acerca de las escenas musicales.

Las condiciones de posibilidad de la «cultura metalera» en México tienen que ver con cómo era el contexto nacional e internacional. Entre los años 1970 y 1990 las condiciones parecían ser ideales, porque había varios problemas sociales agudizados (e.g., desigualdad), una industria cultural global pujante, y rebeldía y orgullo por las culturas originales. Varios autores (Domínguez, 2016; Martínez, 2015; Muñoz, 2010) consideran que estas condiciones incidieron en el surgimiento de grupos y escenas musicales en diferentes partes de México, de los subgéneros *trash metal, gothic metal* y *death metal*.[6]

6 Una de las características del metal es que hay muchos subgéneros musicales (e.g., grindcore, black metal, hard rock, folk metal, etcétera), y, por lo tanto, hay diversidad cultural. La información acerca de

Los metaleros son jóvenes hombres y mujeres que son calificados como inteligentes y marginados. Juegan varios roles: músico, gestor o mediador cultural y público, y pueden llegar a posicionarse o ser estereotipados en la estructura social como *true* (auténtico) o *poser* (falso). Además, se piensa que conforman una tribu o comunidad.

A nivel macro, los principales lugares para el metal son las grandes ciudades: Tijuana, Ciudad Juárez y Monterrey, Zona Metropolitana del Valle de México, Ciudad de México, Guadalajara. A nivel micro, los lugares de reunión son las calles de los barrios y las casas particulares, los bares y los foros para conciertos, las plazas públicas y los reclusorios. Aunque poco, ya se habla también del espacio virtual.

Las prácticas culturales se pueden clasificar en jerga, apariencia corporal, baile agitado y *performance*. En cuanto a la jerga, Valverde (10 de octubre de 2020) expone que en el centro de México se utilizan palabras como «las carnitas» (para referirse al subgénero musical metalero *goregrind*), «matear» (hacer *headbanging*),[7] «pandita» (sinónimo de *corpse paint*[8]) y «puticracia» (para estereotipar a las mujeres como esclavas sexuales o prostitutas). La apariencia corporal se distingue por el uso de vestuario con «corte tradicional» y «vanguardia experimental» (Martínez, 2015); y por portar cabellos de colores, tatuajes, perforaciones y otros adornos para el cuerpo (Marcial, 2009). Nieves, Famelo y S7N (3 de octubre de 2020) identifican el «extraño» y «energético» baile *slam*[9] de los presos; el cual, según el propio Nieves (7 de septiembre de 2020), tiene sus orígenes en el «baile panchito» y el «pasito trisolero». Por lo que toca al *performance*, Torres (2013) registra que los metaleros hacen la señal de los «cuernos del diablo»[10] y simulan tocar la guitarra eléctrica sin tenerla; Medina

estos temas se puede consultar en la obra de Rubio (2011; 2016).

7 El headbanging es una forma de expresión corporal que consiste en mover la cabeza de arriba abajo o en círculos, siguiendo el ritmo de la música.

8 Corpse paint se refiere al maquillaje en tonalidades blanco y negro y diseños que figuran un cadáver, que utilizan los músicos del black metal principalmente en el rostro.

9 El slam es una forma de bailar en la que los participantes se empujan, golpean y chocan de forma errática.

10 La expresión «cuernos del diablo» se refiere a tener la mano alzada y empuñada, y levantar los dedos índice, meñique y pulgar. Se supone que el creador es Ronnie James Dio, quien la usó para deletrear las iniciales de su nombre con cada uno de los dedos.

(17 de octubre de 2020) narra que en México había congregaciones religiosas en las que el «metal cristiano» (subgéneros *white metal* y *unblack metal*) servía para realizar el ritual de evangelización y conversión; y, en contraparte, Carmona (12 de diciembre de 2020) señala que en el «metal prehispánico» el *performance* de rituales indígenas estaba usándose como espectáculo en la industria de la música, y como recurso en la política cultural del Estado.

La «cultura metalera» puede ser entendida como contracultura o cultura popular, como recurso, y como cultura elitista y paradójica. Acevedo (2014) piensa que para los metaleros góticos significa muerte, porque se enfocan en lo corporal y niegan la espiritualidad; González (19 de septiembre de 2020) opina que se entiende como algo feo, ruidoso, no cultural e irónico; y Mujica (24 de octubre de 2020) puntualiza que desde el año 2006 las representaciones viraron hacia los temas necropolítica y cambio cultural. Muñoz (2010), López (2005), y Murillo y Monárrez (13 de marzo de 2021) la entienden como algo que puede servir para «instaurar mundos alternos», hacer crítica del sistema cultural hegemónico y provocar la catarsis personal en la vida cotidiana; en tanto que García (14 de noviembre de 2020) juzga de «colonialistas internos» a algunos de los *blackmetaleros*, puesto que perciben al metal como racista y clasista en contra de los «vikindios» (mexicanos que gustan de la cultura vikinga).

Todas estas características describen genéricamente la producción material y los sistemas de significado de la «cultura metalera» en México. Siguiendo a Williams (2000), la dimensión cultural del *heavy metal* podría ser un modo de vida y también obra y práctica artística, pero no un mecanismo para civilizar. Están supuestos los tres enfoques a los que se refiere Cuché (1996), el normativo, el comprensivo y el crítico. Retomando a Yúdice (2002) y Giménez (2005), podría significar el cultivo de lo humano, un ideal de vida y patrimonio o recurso cultural. Aparentemente, no hay evidencia sobre la consideración de la «cultura metalera» como configuración cultural al modo de entenderla de Grimson (2011). Lo que queda claro es que hay heterogeneidad y relativismo, y que la cultura del metal es «legítima», y tiene presencia en diferentes partes del país desde hace varios años.

La «cultura metalera» en la Cuenca de Sayula, Jalisco

El estado de Jalisco se ubica en el occidente de México. La capital es la ciudad de Guadalajara. El gobierno estatal lo divide en 12 regiones. Una es la región Lagunas, conformada por 14 municipios que están en la zona sur-centro del Estado (ver la Figura 1). En general, todas las demarcaciones son consideradas territorios rurales, pero para la gente local son el «rancho» o el «pueblo».

De acuerdo con diferentes autores (Barragán, 1990; González, 1991; Pérez, 1994; Chávez, 1998), el «rancho» es un territorio en el que predominan la agricultura y la ganadería y viven los «rancheros», que se caracterizan por formar familias nucleares y fuertes lazos de parentesco; ser divertidos y autosuficientes, creyentes del catolicismo y separatistas del gobierno; y encarnan con sus valores y costumbres el estereotipo nacional mexicano del charro y el mariachi. ¿Esto es la «cultura ranchera»?

La Cuenca de Sayula es una microrregión que se localiza en los alrededores de la laguna de Sayula, en los municipios Techaluta de Montenegro, Amacueca, Atoyac y Sayula (ver la Figura 2). Excepto en Amacueca, en los demás hay grupos musicales de *heavy metal* aproximadamente desde el año 2008 (por esta razón, este municipio quedó fuera del estudio).

Figura 1. Región Lagunas. Municipios y ubicación en Jalisco
Fuente: Elaboración propia con base en el Plan de desarrollo de la región Lagunas 2015-2025

Figura 2. Microrregión Cuenca de Sayula
Fuente: Elaboración propia con base en https://www.google.com.mx/maps

Según los censos del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI, 2000; 2020), entre los años 2000 y 2020 había una media de 46,421 habitantes. Las viviendas eran 13,088 en promedio, aproximadamente el 85% disponían de televisor, el 75% de radio o grabadora, el 40% de acceso a internet, el 50% de televisión de paga, el 25% de computadora y el 65% de teléfono celular. Por otro lado, el Consejo Nacional de Evaluación de la Política Social (CONEVAL, 2000; 2015; 2020) especifica que entre el 35% y el 50% de los habitantes vivía en pobreza, y que había poca cohesión social, ya que entre un tercio y la mitad del ingreso total se concentraba en pocas manos. Más allá de estos problemas, en la microrregión hay patrimonio material e inmaterial, la Secretaría de Cultura Jalisco (2018) cataloga como patrimonio material a los edificios religiosos y gubernamentales y los monumentos de los personajes ilustres (e.g., Arcadio Zúñiga y Tejeda en Atoyac, Juan Rulfo en Sayula), y como patrimonio inmaterial las manifestaciones del arte y la artesanía (e.g., danza prehispánica, música de mariachi, cuchillería), las leyendas (e.g., El ermitaño que hablaba con Dios de Techaluta de Montenegro) y las fiestas religiosas (e.g., los carnavales en Atoyac y Sayula).

El contexto contemporáneo de la Cuenca de Sayula tiene las condiciones para que la «cultura metalera» tenga presencia, puesto que hay recursos de la cultura popular, una marcada desigualdad social contra la cual rebelarse,

y el acceso a los contenidos de la industria de la música, ya que disponían de aparatos para conseguirlo.

Luego de realizar entrevistas con músicos metaleros y de revisar los mensajes que publicaron en las plataformas de internet, es posible evidenciar que hay prácticas y significados de esa cultura en la microrregión ranchera,[11] porque existen las condiciones para ello. El método consistió en sistematizar los datos, siguiendo el mismo procedimiento y retomando casi todas las unidades de análisis usadas en el apartado anterior. Sumado a esto, se compararon las características de la «cultura metalera» a nivel nacional con las del sur de Jalisco.

a) Condiciones de posibilidad

Tienen que ver con la confluencia de tres elementos: la socialización de la familia y los amigos para acercarse a la música y el metal, el consumo cultural del contenido de la industria de la música, y la existencia de la escena musical roquera en la región Lagunas.

La gran mayoría de los metaleros tienen familiares que son músicos profesionales o aficionados (muchos adeptos al género musical del regional mexicano), algunos con herencia de tres generaciones. Otra de las influencias importantes llegó de los amigos de la escuela y del barrio. A propósito de todo esto comentaron lo siguiente:

> Por mis dos familias, tengo muchos tíos en bandas,[12] por las dos familias viene ese gusto musical, porque mi abuelo tocaba el acordeón y guitarra, y mis tíos de arriba tenían un grupo que se llamaba Playa Azul…, ellos tocaban en la época de los setenta, los ochenta aquí en Techaluta…, era

11 Hasta el momento, los metal studies de Jalisco no se han acercado a estudiar los contextos rancheros. No obstante, hay valiosos documentos, como el de Mendoza (2020), que describe brevemente a los grupos regionales Hombres Mota, Four Face of Disgrace, Chimera y Necroroots; sin embargo, no aborda el asunto cultural y no se contextualiza el rancho. Hay otros enfocados en la ciudad de Guadalajara que sí abordan la cultura en el metal, como el de Pérez (2021), quien asevera que el grupo tapatío Cemican propone con su «musicar» un acto de construcción de identidad mediante símbolos y costumbres asociados con el «metal prehispánico», que sirve para generar «comunitas».

12 En esta parte del texto, la palabra «banda» se refiere, en general, a las agrupaciones del género regional mexicano. Más adelante la usan los músicos entrevistados como sinónimo de grupo musical.

> como del género… «viejitas pero bonitas»[13] (Olimpo, comunicación personal, 29 de enero, 2022).
>
> Cuando estábamos en la secundaria… se puede decir que ya aquí nosotros, que empezó como una pequeña escena aquí en el pueblo…, empezamos a escuchar *rock* según eso nosotros…, me acuerdo que en aquel entonces, en el 2006, había un programa en MTV los viernes que era, era top 10 de metal…, y pues nos juntábamos a ver la música esa y decíamos, ¡ah!, esa sí está chida[14] (Josué, comunicación personal, 7 de mayo, 2021).

Precisamente el consumo del contenido del canal de televisión MTV (*Music Television*) y de los discos adquiridos en tianguis locales y comercios especializados en Guadalajara, fueron los factores para la emergencia de la «cultura metalera»:

> Yo empecé a escuchar metal en la primaria, por ahí como en cuarto [grado…,] el primo de un amigo venía de GDL y pues en aquel tiempo que no había internet ni nada…, pues era el que traía como la moda y eso…; total que mi compa[15] le encarga un disco…, para conocer qué era el metal…, estamos hablando del [año] 95 más o menos…, y pues este cuate le trae uno de *Iron Maiden*…; pues ya lo escuchamos entre con temor entre con expectativa y pues ya de ahí en delante… pues seguí por ese camino, ya no hubo corrección (Jesse, comunicación personal, 15 de mayo, 2021).

Los jóvenes de la «generación Y» (o *millennials* personas nacidas después de 1981) de los ranchos comenzaron a formar agrupaciones musicales que después se integraron en la escena del *rock* regional en el lapso del año 2002 al 2008. Uno de los entrevistados describe cómo era la escena musical regional:

> Yo tenía 13, 14 años y en Zacoalco [de Torres] ya había una escena, había una banda de *happy punk*, que se llamaba Contenido Neto, había un «ra-

13 En el subgénero musical «viejitas, pero bonitas» caben grupos como Los Ángeles Negros, Los Pasteles Verdes, Los Freddys, Los Terrícolas y Los Solitarios, entre otros.

14 Esto quiere decir que les gustaba mucho.

15 Compa es lo mismo que amigo.

> perillo»[16] que se llamaba Z de Torres y había una banda de *rock* en español, que toca desde 1999, esa banda se llama Juegos de Alicia…, y había otra banda después que salió en el 2004-2005 que se llamaba Cuarto Oscuro…, y otra banda de 2002 se llamaba Híbrido, entonces, en Zacoalco había una escena ya hecha…
>
> Yo creo que en Sayula empezó como en 2004, yo creo que, como que todo se empezó a formar y a consolidar bien como una escena interconectada como tal, yo creo que del 2005 al 2008-2009…
>
> Cuando hacíamos los eventos siempre tratábamos de incluir más metal…, sin embargo…, en los últimos eventos que hicimos nos funcionó mejor meter bandas de otros géneros, meter a *Icky Faces*, […a] *Pac Man* de Bellavista, este, había una banda de Catarina que se llamaba Los *Kooleros* que era de punk, […a] *Dream Catcher* que tocaba como *indie*…., yo creo que la escena no era metalera como tal…, yo creo que era una escena global de *rock*, de muchos géneros (Christian, comunicación personal, 30 de enero, 2022).

La escena musical roquera estaba ubicada desde Cocula hasta Sayula, y en el periodo 2008 a 2020 se sostenía mediante conciertos. La información contenida en los carteles de promoción de estos eventos, que se difundieron en las plataformas de internet de los músicos, ofrece un panorama general de las condiciones que posibilitaron la introducción de la «cultura metalera» en la microrregión. Se registraron 111 conciertos, 55 de *rock* y 56 especializados en *heavy metal*. El promedio de conciertos roqueros por año en el lapso del 2011 al 2020 es de cinco, siendo el periodo de mayor actividad entre los años 2014 y 2017 (con 29 conciertos). Cocula y Sayula fue donde hubo más, con 24 y 12 conciertos respectivamente. En los conciertos no metaleros participaron exponentes de las músicas rap*, reggae*, punk, *ska* y *rock*, muchos de ellos no originarios de la región.

b) Sujetos

En los carteles hay dos sujetos protagónicos, las agrupaciones musicales y los

16 Significa que era un músico del género rap.

organizadores de los conciertos. Se registraron 21 grupos de metal en toda la región (algunos ya mencionados por los entrevistados): *Furnace of Hate*, Katalepsia, *Loveless* y *Chaak Cemiac* de Acatlán de Juárez; *Atoyallica* y *Steel Force* de Atoyac; *Four Face of Disgrace*, Necrosectomía, *Across*, *Dark Ago*, *Cellula* y *The All* de Sayula; *Bloodknot* y *Necrorrots* de Techaluta de Montenegro; *Clit Amputation* de Villa Corona; y Purgatorio, *Dream Catcher*, Demoniaco, *Morbid*, *Slaugther Epicenter*, *Necroticosis* y *Magnetic* de Zacoalco de Torres.

Al igual como ocurre en los conciertos de *rock*, en los de metal los principales organizadores son los propios músicos, por ejemplo, la labor realizada por Purgatorio y Nisierto. También han participado los gobiernos municipales (e.g., Zacoalco de Torres, Sayula y Cocula), los microempresarios privados (propietarios de bares) y algunos individuos del público (especialmente cuando hay celebraciones especiales), tanto en los eventos metaleros como roqueros.

c) Lugares

Las sedes concretas de ambos tipos de concierto (los de *rock* y los de metal) han sido prácticamente las mismas, los espacios públicos (e.g., zócalo, unidad deportiva, casa de la cultura, casa ejidal), los bares, las terrazas o salones privados, y las viviendas particulares.

d) Prácticas

En la Cuenca de Sayula se utiliza la jerga que trata de enaltecer la «cultura ranchera», mezclándola con el caló internacional del metal, en el que se usan palabras como *headbanging*, *wall of death*,[17] *mosh pit*,[18] *power chorde*,[19] *blast beat*.[20] En los carteles de conciertos ocasionalmente apareció el término *ranch*

17 *Wall of death* es una forma de bailar en la que el público se divide en dos bandos, y, luego de una señal, ambos bandos corren para chocar el uno con el otro, para después hacer slam.

18 En México, el mosh pit consiste en correr en círculo mientras se hace slam.

19 Uno de los guitarristas de *Atoyallica* definió así power chorde: «una manera fácil de tocar acordes, ya que se puede tocar con 2 o 3 dedos usando la misma posición para todo el intervalo de notas. Se componen de una nota fundamental y la quinta relativa, aunque generalmente se le agrega la octava…; estos acordes se tocan en las cuerdas graves de la guitarra y cuando se le agrega distorsión suenan acordes muy potentes» (Luis, comunicación personal, 24 de septiembre del 2021).

20 Sin entrar en el detalle musicológico, el blast beat es un ritmo de la batería, caracterizado por la rapidez extrema y la técnica depurada para sonar «agresivo».

(traducido del inglés como «hacienda» o «granja», y adaptado por la gente como «rancho»), por ejemplo: «CHAOS IN THE RANCH»,[21] «2do. Rock in Ranch.[22] La escena no muere» y «Katarina Ranch Fest».[23]

Sumado a esto, en los mensajes de texto transmitidos vía redes sociales virtuales de algunos de los grupos musicales, hay alusiones al contexto cultural ranchero y a la propuesta musical propia que literalmente dicen lo siguiente:

> ¿Qué onda rurales, ustedes que hacen en cuarentena? Acá Jesse Iron se puso a desmontar un lote a pura casanga y hacha. #rural #life #nofeik[24] (*Atoyallica*, 2020).
>
> Nuestro más reciente artwork[25] defendiendo las leyendas locales ANIMA DE SAYULA.!!! (*Four Face of Disgrace*, 2016).
>
> La historia del nombre Sayula es de gran interés etnogeográfico, su nombre indígenas fue TZAULAN O ZAULAN, sayoli o sayolli, en lengua nahuatl, significa «lugar de moscas», por eso *Four Face of Disgrace* hace un tributo en una rola a este gran lugar y se llama ...!!!!!!!!!! (*Four Face of Disgrac*e, 2015).

Los músicos retoman la apariencia de los metaleros de México y otras partes del mundo, principalmente en lo referente al calzado, la ropa, el peinado y la decoración del cuerpo. Cuando han estado sobre el escenario o posando asumen diferentes figuras: los de *Necroroots* se personifican como Eiacos y Tertaro, por lo que portan el *corpse paint* y los accesorios de los *blackmetaleros* globales; en algunas ocasiones el guitarrista de *Four Faces* utilizaba un disfraz de médico (solamente la bata en color blanco), puesto que en el *grindcore* hay expresiones sobre ciencia y *gore*;[26] y el vocalista de *Atoyallica* se viste con pantalón de mezcli-

21 Traducible como «Caos en el rancho».
22 Traducible como «Rock en el rancho».
23 Traducible como «Festival del rancho Catarina». Catarina es el nombre «informal» de la localidad Andrés Figueroa, perteneciente al municipio Zacoalco de Torres.
24 «#rural #life #nofeik» se puede entender como «la vida original del ranchero, no falsedades».
25 Artwork se refiere a los productos que remarcan lo visual de la propuesta musical.
26 El gore es un estilo artístico que trata sobre sangre, miedo y muerte, expresados de diferentes maneras.

lla, fajo piteado,[27] chaleco de roquero y sombrero de campesino revolucionario, y porta un machete y un paliacate (observar las figuras 3, 4 y 5).

Figura 3. Imagen del blackmetalero
Fuente: https://www.facebook.com/Necro-rootsofficial/

Figura 4. Imagen del grinder
Fuente: https://www.facebook.com/four-faceofdisgrace/

Figura 5. Imagen del ranchero-metalero
Fuente: https://www.facebook.com/AtoyallicaRuralMetal/

27 El fajo piteado es una artesanía hecha en México con hilo de maguey y cuero curtido de animal, siguiendo ciertos diseños. En los ranchos es vista como una prenda con valor social.

Al respecto del baile y otras expresiones corporales en los conciertos, otro de los entrevistados citó lo siguiente:

> [… Los del público] sí respondían bien, sí hacían mucho *slam*…, si mirabas que alguien se caía, pues lo juntaban rápidamente… Había veces que le tocaba el solo [de guitarra] a una persona y entonces mujeres y hombres con la greña larga se ponían a mover la cabeza[28] y pues no sé, el guitarrista se creía el *rockstar*,[29] sí había esta comunidad…, pues a fin de cuentas todos éramos jóvenes (Olimpo, comunicación personal, 29 de enero, 2022).

El vocalista de *Atoyallica* considera que la propuesta musical de los grupos tiene que ser complementada con el *performance* de la «milpa satánica», para entretener e interactuar con el público:

> … en ese tiempo estaba escuchando mucho *black metal*… y pues dije, bueno si está chido, pero yo ya sabía que pues, ni soy Noruego ni nada…, pero tenía mi banda, entonces pues es como voltear a ver lo propio…, a los elementos que tenemos, y pues qué tenemos, una milpa, y si queremos meter fuego en el escenario pues qué vamos a quemar, pues una milpa, y la milpa satánica surge pues de esta parte metalera sí más tradicional…, mencionar palabras un tanto blasfemas… no porque seamos satanistas…, ahí viene la parodia pues…, es un sarcasmo no sé…, pero a la vez en el escenario lo tomamos tan propio (Jesse, comunicación personal, 15 de mayo, 2021).

e) Sentido

Es probable que para *Atoyallica* la «cultura metalera» esté asociada con lo que ellos denominan *rural metal*, es decir, las prácticas culturales de los jóvenes que enaltecen la «cultura ranchera» por medio del *heavy metal*. El significado del *rural metal* está denotado en la letra de las canciones Sur de Jalisco y Soy

28 Se refiere a que tenían el pelo largo y hacían headbanging.

29 El rockstar es la «estrella del rock», lo cual significa que es un ídolo o tiene mucha popularidad en la industria de la música.

bien ranchero. La primera habla de los grupos musicales de metal de la región, los productos típicos (cinturón y cajeta) o iconos (ardilla) que distinguen culturalmente a los municipios. La segunda sobre la identidad de los músicos, descrita esta como la vida dionisiaca del ranchero contemporáneo que radica entre Zacoalco de Torres y Sayula (ver la Tabla 1).

Tabla 1. Fragmento de la letra de las Canciones Sur de Jalisco y Soy bien ranchero

Sur de Jalisco	Soy bien ranchero
… Pasas Zacoalco, Purgatorio almas en pena soy un demonio Ardilla satánica Techaluta Lazos de Sangre marcan tu ruta Atoyallica perversiones piel de humano en cinturones Cajeta del ánima de Sayula con Hombres Mota vagina eyacula… (Coro) Sur de Jalisco sur de Jalisco sur de Jalisco sur de Jalisco	… Yo soy del sur de Jalisco ranchero y bien marihuano me gusta echar los corridos y roquear, con mis hermanos Yo tomo en jarro de barro mi cinto es cuero curtido de día ando sembrando y de noche, desmadre echando… (Coro) Soy de rancho soy de pueblo no se los voy a negar es mi orgullo ser ranchero y escuchar rural metal Yo desmonto los cerros también cuido becerros la milpa ya va espigando mientras yo, sigo pisteando Me gusta mirar nopales sentarme en equipajes salitre de la laguna yo visito, todo Sayula…

Fuente: Elaborado por Eduardo Plazola con base en datos de los músicos.

Sin abanderar explícitamente al *rural metal*, uno de los guitarristas de *Four Faces* señaló que esa propuesta:

> … culturalmente, sí podría hacerse más que nada por donde vivimos…, es como esta etiqueta de que somos de rancho, de pueblo, y de repente dice, sabes que, estoy tocando algo muy fuera de algo tradicional del pueblo, pero también lo mezclas…, más que nada como la técnica o el estilo de tocar metal, pero lo apropias con algo de tu cultura (Román, comunicación personal, 6 de mayo, 2021).

Las características de la supuesta «cultura metalera» en la Cuenca de Sayula son similares a las descritas para el caso del contexto nacional, excepto por la apuesta local por el «ordenador de sentido» (Muñoz, 2010) del *rural metal* impulsado especialmente por *Atoyallica*, quienes lo utilizan para resignificar el estereotipo del metalero y del ranchero. Por otro lado: ¿se puede decir que en la microrregión hay una escena cultural metalera tal como la entiende Castillo (2015)?; lo que sí es seguro es que hay tribus, pero no son «urbanas», se manifiesta el «canon metalero», y el metal se cocina con la «cultura ranchera». Los metaleros de los ranchos usan el baile, la jerga y la imagen para pertenecer y para socializar, ya que comparten el gusto musical y conforman una colectividad, ¿se puede hablar entonces de identidades sociomusicales (Domínguez, 2017) de los metaleros del rancho? Falta mucho por explicar y reflexionar de la «cultura metalera» en el rancho, quizás esta misma categoría sirva para hacer algo al respecto.

Referencias Bibliográficas

ABITIA, A. (2012). *La nueva era de la industria musical*. *Una mirada desde Latinoamérica*. Guadalajara: Editorial Universitaria.

ACEVEDO, J. (2014). Elementos estéticos e históricos en canciones del rock gótico mexicano. (Tesis de pregrado). Universidad Autónoma del Estado de México, Amecameca.

ATOYALLICA. (2021). Fotos y mensajes. Atoyac: Facebook. Recuperado de https://www.facebook.com/AtoyallicaRuralMetal/

BARRAGÁN, E. (1990). Identidad ranchera. Apreciaciones desde la sierra sur «jalmichiana» en el occidente de México. *Relaciones*. *Revista de Historia y Sociedad*, 43 (75-106).

BONFIL, G; *et. al*. (1995). *Culturas populares y política cultural*. México, D.F.: CONACULTA.

CASTILLO, S. (2015). *Música del diablo*. *Imaginario, dramas sociales y ritualidades de la escena metalera de la Ciudad de México*. Ciudad de México: INAH.

CARMONA, K. B. (investigadora entrevistada). (12 de diciembre de 2020). Aproximación etnográfica al «metal prehispánico» en la Ciudad de México. [Programa de radio]. Seminario de Estudios Sobre Heavy Metal (Productor). *Cultura Metalera*. Iztapalapa: Radio Faro.

CONSEJO NACIONAL DE EVALUACIÓN DE LA POLÍTICA SOCIAL (2021). Evolución de la pobreza por ingresos estatal y municipal 1990-2010. México. Recuperado de: https://www.coneval.org.mx/Medicion/Paginas/Evolucion-de-las-dimensiones-de-pobreza-.aspx

CONSEJO NACIONAL DE EVALUACIÓN DE LA POLÍTICA SOCIAL. (2021). Grado de cohesión social. Coheficiente de Gini. 1990-2010. Recuperado de https://www.coneval.org.mx/Medicion/Paginas/Evolucion-de-las-dimensiones-de-pobreza-.aspx

CUCHÉ, D. (1996). *La noción de cultura en las ciencias sociales*. Buenos Aires: Nueva Visión.

CULTURA METALERA. (2021). Acerca de Radio Faro. Recuperado de https://www.radiofarodeoriente.com/programas/cultura-metalera

CHÁVEZ, M. (1998). *Mujeres de rancho*, *de metate y de corral*. México: El Colegio de Michoacán.

DOMÍNGUEZ, O. (2017). *Transhumancias musicales y globalización*. *El metal no tiene fronteras*. Ciudad de México: Plaza y Valdés, Instituto Politécnico Nacional.

DOMÍNGUEZ, O. (2016). Destrucción mutuamente asegurada. Apuntes sobre la relación entre el *trash metal* y la guerra fría durante la década de los ochenta. *Revista Digital Universitaria*, (17) 6 (pp. 1-14). Recuperado de http://www.revista.unam.mx/vol.17/num6/art43/art43.pdf

FAMELO, L. NIEVES, A. Y S7N (investigadores y músicos entrevistados). (3 de octubre de 2020). Sin Barreras. Metal en los reclusorios [Programa de radio]. Seminario de Estudios Sobre Heavy Metal (Productor). *Cultura Metalera*. Iztapalapa: Radio Faro.

FOUR FACE OF DISGRACE. (2021). Fotos y mensajes. Sayula: Facebook. Recuperado de https://www.facebook.com/fourfaceofdisgrace/

GARCÍA, N. (1997). *Culturas híbridas*. *Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F.: Grijalbo.

GARCÍA, M. (investigador entrevistado). (14 de noviembre de 2020). Black metal mexicano: procesos de aculturación, racismo y blanquitud. [Programa de radio]. Seminario de Estudios Sobre Heavy Metal (Productor). *Cultura Metalera*. Iztapalapa: Radio Faro.

GATICA, F. (investigador entrevistado). (27 de septiembre de 2020). Precursores del metal en México [Programa de radio]. Seminario de Estudios Sobre Heavy Metal (Productor). *Cultura Metalera*. Iztapalapa: Radio Faro.

GRIMSON, A. (2011). *Los límites de la cultura*: *crítica de las teorías de la identidad*. México: Siglo XXI.

GIMÉNEZ, G. (2005). *Teorías y análisis de la cultura*. *Volumen uno*. México: CONACULTA.

GONZÁLEZ, J. O. (investigador entrevistado). (19 de septiembre de 2020). Diálogos de lo grotesco: el estudio del *goregrind* en México [Programa de radio]. Seminario de Estudios Sobre Heavy Metal (Productor). *Cultura Metalera*. Iztapalapa: Radio Faro.

GONZÁLEZ, L. (1991). Del hombre a caballo y la cultura ranchera. *Tierra Adentro*, 52 (pp. 3-7).

HEJLM, T.; KHAN-HARRIS, K.; Y LEVINE, M. (2012). Heavy metal as controversy and counterculture. *Popular Music History.* 6.1/6.2 (pp. 5-18).

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y GEOGRAFÍA (2000). *XII Censo General de Población y Vivienda 2000*. México, Recuperado de https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/2000/#Tabulados

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y GEOGRAFÍA (2020). Censo de Población y Vivienda 2020. México. Recuperado de: https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/2020/default.html#Tabulados

LÓPEZ, S. A. (2005). Estética de la finitus. Expresiones de identidad de la comunidad gótica de Guadalajara, (Tesis de pregrado). Universidad de Guadalajara, Guadalajara. Torres, V. A. (2013). Metal, subcultura con identidad social. *Alofonía*, 0, 5-12.

MARCIAL, R. (2009). Cuerpo significante: Emblemas identitarios a flor de piel. El movimiento fetichista en Guadalajara. *Relaciones*, 117 (159-179).

MARTÍNEZ, C.; CASTELÁN, R.; AGUSTÍN, J; *et al*. (2004). *Memorias del Primer Congreso de Contracultura*. Ciudad de México: Universidad de Guadalajara, Generación Publicaciones Periodísticas S.C.

MARTÍNEZ, U. (2015). La escena gótica en la Ciudad de México. *Ponto-e-virgula*, 17 (pp. 310-335). Recuperado de https://revistas.pucsp.br/index.php/pontoevirgula/article/viewFile/25424/18136

MEDINA, A. (investigadora entrevistada). (17 de octubre de 2020). El metal como expresión religiosa *underground*. [Programa de radio]. Seminario de Estudios Sobre Heavy Metal (Productor). *Cultura Metalera*. Iztapalapa: Radio Faro.

MENDOZA, F. (15 de septiembre de 2020). «El verdadero llano en llamas: la escena metalera en tierras de Juan Rulfo». Metropoli. El corazón de la noticia en Jalisco. Recuperado de https://metropolimxjalisco/el-verdadero-llano-en-llamas-la-escena-metalera-en tierras-de-juan-rulfo/

MUJICA, I. (investigadora entrevistada). (24 de octubre de 2020). Necropolítica y las presencias de la muerte: ficciones de lo real. [Programa de radio]. Seminario de Estudios Sobre Heavy Metal (Productor). *Cultura Metalera*. Iztapalapa: Radio Faro.

MUÑOZ, J. R. (2010). En el más allá: un estudio de la música y la cultura metalera en Tijuana. (Tesis de maestría). El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana.

MURILLO, C. Y MONÁRREZ, L. (investigadores entrevistados). (13 de marzo de 2021). Ciudad Juárez, contexto y metal en la frontera [Programa de radio]. Seminario de Estudios Sobre Heavy Metal (Productor). *Cultura Metalera*. Iztapalapa: Radio Faro.

NECROROOTS. (2021). Fotos y mensajes. Techaluta de Montenegro: Facebook. Recuperado de https://www.facebook.com/Necrorootsofficial

NIEVES, A. (investigador y locutor). (7 de noviembre de 2020). La danza del slam en el Área Metropolitana del Valle de México. [Programa de radio]. Seminario de Estudios Sobre Heavy Metal (Productor). *Cultura Metalera*. Iztapalapa: Radio Faro.

PÉREZ, H. (1994). El vocablo rancho y sus derivados: génesis, evolución y usos. En Rancheros y sociedades rancheras. En Barragán, E.; Hoffmann, O.; *et al*. (coords.). México: El Colegio de Michoacán.

PÉREZ, M. (2021). Building communities through symbolic performances: Mexican metal and the case of Cemican. *Metal Music Studies*, (7)1 (pp.139-148).

RUBIO, S. (2011). *Metal extremo*. *30 años de oscuridad* (*1981-2011*). España: Milenio.

RUBIO, S. (2016). *Metal extremo 2*. *Cónicas del abismo* (*2011-2016*). España: Milenio.

SECRETARÍA DE CULTURA JALISCO (20 de enero de 2018.). Actualizaciones al patrimonio cultural inmaterial inscrito en el inventario estatal del patrimonio cultural de Jalisco. *El Estado de Jalisco Periódico Oficial*. pp. 3-30. Recuperado de: https://periodicooficial.jalisco.gob.mx/sites/periodicooficial.jalisco.gob.mx/files/01-20-18-xi.pdf

SEMINARIO DE ESTUDIOS SOBRE HEAVY METAL (2020). Información. Ciudad de México: Facebook. Recuperado de https://www.facebook.com/AtoyallicaRuralMetal/

SUBSECRETARÍA DE PLANEACIÓN Y EVALUACIÓN DEL GOBIERNO DEL ESTADO DE JALISCO (2015). *Plan de desarrollo de la región Lagunas 2015-2025*. Guadalajara. Recuperado de https://iieg.gob.mx/contenido/Municipios/11_plan_regional_de_desarrollo_region_lagunas.pdf

SCOTT, N. (2011). Heavy metal and the deafening threat of the apolitical. *Popular Music History,* 6.1/6.2 (pp. 224-239).

STORNAIOLO, A. (2016). El rock: de la rebelde autenticidad a la forma-mercancía. *Revista latinoamericana de políticas y acción pública*, (3)2 (pp. 51-74).

TAYLOR, L. (2006). *Metal music as critical dystopia*: *Humans*, *technology and the future in 1990s fiction metal*. Tesis de maestría no publicada. Ontario: Brock University.

THE SUBCULTURES NETWORK. (Ed.) (2014). *Subcultures*, *popular music and social change*. Reino Unido: Cambridge Scholars Publishing.

VALVERDE, E. I. (investigadora entrevistada). (10 de octubre de 2020). Estudio del vocabulario del heavy metal en la Ciudad de México. [Programa de radio]. Seminario de Estudios Sobre Heavy Metal (Productor). *Cultura Metalera*. Iztapalapa: Radio Faro.

WEINSTEIN, D. (2000). *Heavy Metal*. *The music and its culture*. Revised Edition. Cambridge: Da Capo Press.

WILLIAMS, R. (2000). *Palabras clave*. *Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

YÚDICE, G. (2002). *El recurso de la cultura*. *Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

| CAPÍTULO 2 |

Música sonorista: definición de un meta-género desde una perspectiva antropológica

Juan Pablo Correa
Universidad Autónoma de Aguascalientes, México
pablo.correa@edu.uaa.mx

Jorge Arturo Chamorro Escalante
Universidad de Guadalajara, México
jorge.chamorro@academicos.udg.mx

Introducción

Los estilos musicales de los últimos cien años han evolucionado de manera vertiginosa. Unas veces continúan corrientes previas y otras se oponen a estas, conformando un espacio heterogéneo que permite su evolución sincrónica (Meyer, 1967).

La heterogeneidad dificulta asir la realidad y crear conceptos que nos ayuden a entenderla. A inicios del siglo xx, la influencia de las vanguardias y de la modernidad tecnológica influyeron en el surgimiento de músicas asociadas a movimientos como el expresionismo, el arte abstracto, el futurismo, nacionalismos y neoclasicismos. Un mismo compositor podía encarnar diferentes tendencias. Ej.: Stravinsky y sus etapas nacionalista y neoclásica; y las facetas post-romántica, expresionista y dodecafónica neoclásica de Arnold Schönberg. Después de la Segunda Guerra Mundial, esta heterogeneidad permitió la convi-

vencia de vanguardias seriales radicales, música concreta, música electrónica, nuevas generaciones de neoclásicos y neonacionalismos. Incluso los límites entre música popular y música académica se han diluido, entre otras, por la desmitificación de la orquesta como institución del viejo arte culto y su necesidad de sobrevivir, protegida, en la nueva cultura de la eficiencia administrativa y la rendición de cuentas.

Este panorama plural reta a musicólogos y etnomusicólogos a ofrecer explicaciones clarificadoras. El presente ensayo intenta definir un género musical tratando de esclarecer la confluencia de estilos diversos cuyo punto de confluencia es la experimentación tímbrica. Basándonos en este supuesto, construimos el concepto de meta-género sonorista a partir de una visión que integra el análisis de los rasgos de la estructura musical, los elementos medioambientales-tecnológicos y los procesos bio-sociales que conforman lo que aquí se denominará cultura sonorista.

La música es un producto cultural. Necesita ser explicada de manera holística. Explicaciones del fenómeno denominado música sonorista nos ayudarán a tomar decisiones sobre la manera en que la percibimos, hablamos sobre esta, la enseñamos y la difundimos. La música sonorista, al igual que otros géneros académicos de vanguardia del siglo xx, se encuentra en una posición marginada con respecto a la música popularmente conocida como clásica. Su distribución y programación en las salas de concierto es reducida en comparación con otros géneros de música académica, aunque hay estudios que señalan mejorías en ciertos países (Gotham, 2014). Explicar el fenómeno de la música sonorista en su contexto cultural podría ayudar a su conservación y distribución más amplia como patrimonio musical universal. En tanto música experimental, realizada por profesionales competentes y creativos, la música sonorista plantea nuevos retos de los que la sociedad en general podría nutrirse.

El objetivo principal de este trabajo es analizar las relaciones entre las características históricas, bio-sociales, medioambientales y estructurales del género sonorista. Se explicará la manera en la cual la cultura occidental de los siglos xx y xxi ha dado origen a diversos estilos musicales fundados en el tratamiento del sonido—entendido como un elemento compuesto por el timbre, la intensidad

dinámica y la textura—en contraposición a la música tradicional regida por la sintaxis tonal melódica, armónica y métrica. Con este propósito, a lo largo del escrito responderemos la siguiente secuencia preguntas: ¿Qué implica la definición de música como producto cultural? ¿De qué manera la cultura da lugar a la aparición de géneros musicales? ¿Qué características estructurales—sonoras—singularizan los estilos sonoristas como integrantes de un meta-género de la música de los siglos xx y xxi? ¿Qué características conectan los grupos culturales que han dado origen a los diferentes subgéneros y estilos de la música sonorista? ¿Qué retos nos plantea este nuevo constructo de música sonorista? Cada sección de este artículo dará respuesta a una pregunta a la vez.

La música como producto cultural

Al igual que cualquier otro producto cultural, la música nace de un proceso bio-social complejo. El componente biológico pone límites de primer orden a nuestra percepción y cognición de la música. Por ejemplo, reaccionamos emocionalmente ante fuertes contrastes sonoros que generan reflejos en nuestro tallo encefálico sin necesidad de que el estímulo sea procesado en centros cerebrales superiores (Juslin & Västfjäll, 2008), y respondemos automáticamente a la ruptura de tendencias formales que activan esquemas almacenados en sistemas de memoria de largo plazo, a través del mecanismo de expectativa musical (Huron, 2006). Por otro lado, el componente social influye en los significados, funciones, valor, modos de producción y usos que damos a la música a través de intrincadas relaciones de órdenes superiores. Estos procesos sociales necesitan de la enculturación y conducen por necesidad a la formación de esquemas, a través de los cuales alcanzamos diferentes niveles de conocimiento y autoconsciencia (Figueiredo, 2018; Lau & Rosenthal, 2011).

Parte de la complejidad del proceso bio-social radica en que los límites entre estos dos componentes no siempre son claros. Por ejemplo, no podemos estar seguros si la causa principal de una respuesta emocional a un pasaje musical es una reacción empática que trasciende límites culturales (Juslin, 2013), o si, por el contrario, es una reacción mediada principalmente por los esquemas construidos a través de la interacción social (DeNora, 2003). En este trabajo se

asume que en la mayoría de los casos se tratará de una relación compleja de interdependencia entre los dos componentes.

La interdependencia entre los componentes biológico y cultural constituye una red dinámica sobre la cual se edifica el fenómeno musical. La psicología de la música ha explicado cómo reaccionamos a estructuras sonoras (Sloboda, 2005), pero estas no están aisladas de un contexto social (DeNora, 2000). Las estructuras musicales «son producidas por mentes humanas cuyos hábitos de trabajo son … una síntesis de sistemas operativos universales y patrones culturales de expresión adquiridos» (Blacking, 1974, p. 73). Si trasladamos este razonamiento de la producción a la recepción, podría decirse que la escucha es producto tanto de sus limitantes biológicas como de los patrones culturales de comunicación e inferencia de significados (Koza, 2008; Morrison & Demorest, 2009).

Interiorizamos los patrones culturales a través de nuestra acción/interacción cotidianas en el grupo social y sus diversas manifestaciones o artefactos (Blumer, 1969). El aprendizaje estadístico (Santolin & Saffran, 2018) juega un papel central en la extracción de regularidades y el establecimiento de asociaciones simbólicas que constituyen dichos patrones o esquemas (Brandt, 2004). La producción y consumo musicales son una manifestación de esos esquemas. De esta manera, las estructuras musicales, o patrones sonoros como escalas, sintaxis armónica y moldes formales, se pueden concebir como representaciones de diversos aspectos de la cultura: la organización social, el medio ambiente, la cosmovisión, los sistemas de valores y las creencias (Rice, 2014). En suma, «la música es una síntesis de procesos cognitivos que están presentes en la cultura y en el cuerpo humano: las formas que toma y los efectos que tiene en las personas son generados por las experiencias sociales de los cuerpos humanos en diferentes ambientes culturales» (Blacking, 1974, p. 89).

No obstante, explicar las causas de las formas que toma la estructura musical es una tarea difícil. La observación de comportamientos musicales físicos, verbales, sociales, de transmisión del conocimiento y de composición, son evidencias que pueden ser para la explicación de asociaciones causales entre cultura y música. Alan P. Merriam (1964) definió este grupo de comportamientos como las acciones en las cuales se traducen los conceptos que las culturas construyen en torno a la música.

Un referente de la asociación entre práctica musical y entorno sonoro es el trabajo de Steven Feld sobre las sociedades *kaluli* de Papúa Nueva Guinea. Feld (2012) presentó evidencia sobre cómo la estructura de la música *kaluli* se deriva conscientemente del canto de los pájaros y de la mitología emanada de la relación con estos animales. Así mismo, interpretó las preferencias de la gente *kaluli* por las texturas complejas de planos superpuestos, como una consecuencia de la aguda consciencia del medio ambiente sonoro del bosque tropical de montaña papú neoguineano (Feld, 1984). Por otro lado, analizó la manera en que la estructura social igualitaria *kaluli* se reflejaba en la estructura, las prácticas de producción y el consumo musicales. La estructura de la música *kaluli* durante el período en que Feld realizó su investigación se caracterizaba por una textura compleja de planos superpuestos que nacía de una interacción colaborativa entre ejecutantes. Esta interacción se realizaba sin pretensiones jerárquicas y reflejaba una organización social igualitaria. «Aun cuando la situación involucra sólo una voz, el [canto] es coordinado con los rasgos acústicos del medioambiente» (Feld, 1984, p. 393).

Estos ejemplos nos permiten entender cómo la cultura moldea algunos de los conceptos fundamentales sobre la música propuestos por Merriam (1964); por ejemplo: la diferencia entre los sonidos musicales y los que no lo son, las teorías de origen de la música y la creación musical. Dichos conceptos se reflejan en diversos comportamientos como los ilustrados anteriormente y constituyen la cultura musical de un grupo.

La música es un producto cultural debido a que está determinada por una relación dinámica entre el medio ambiente natural, tecnológico, los sistemas de organización social, las creencias, los valores y las características biológicas de nuestra especie. El dinamismo y la complejidad de esta relación dificulta las explicaciones científicas sobre el fenómeno musical. No obstante, la etnomusicología, como campo multidisciplinar nutrido principalmente por la musicología tradicional, la musicología sistemática y la antropología de la cultura, ofrece nuevas oportunidades de construcción de modelos que den de acceso a este conocimiento (Bader *et al*., 2010; Nanda & Warms, 2019; Rice, 2017). Dando una respuesta a la pregunta de esta sección, la definición de música como produc-

to cultural implica una postura ecléctica que concilie métodos y hallazgos de diversos campos del conocimiento científico y filosófico como la antropología de la cultura, la psicología, la arqueología, la etología, la teoría musical, la estética y la neurociencia. Sólo este conocimiento múltiple permitirá avanzar en la comprensión de la compleja relación entre lo biológico y lo social.

En el presente texto se justifica la definición de un meta-género musical denominado sonorista, como una expresión que ha tenido lugar en un grupo específico de la cultura occidental, a lo largo de un período histórico caracterizado por el pensamiento de vanguardia y el consecuente incremento de la cultura de élite en torno al arte. La definición de música como producto de la cultura será necesaria para comprender la música sonorista como un género que nace en una comunidad de productores y consumidores que comparten una serie de creencias y valores a pesar de no compartir localidades espaciales y temporales específicas. Este carácter multi-local y atemporal es uno de los principales supuestos del presente trabajo y uno de los principales retos para el estudio de la cultura musical. Pero, antes de someterlo a prueba, es necesario definir el concepto de género musical desde una perspectiva antropológica.

Cultura y géneros musicales

La función y el uso de la música son dos de los conceptos de Merriam que exploraremos en esta sección. Estos también reflejan los valores culturales y las limitaciones biológicas y medioambientales. Por ejemplo, el valor y el significado que damos a la música en occidente depende de su función dentro de la subcultura que la crea y la consume (Bennett, 1999). La música bailable en la región del Caribe puede definirse como un meta-género que comprende múltiples estilos y géneros musicales como la salsa, la cumbia, la champeta, el merengue, el vallenato, y más recientemente el reggaetón (Chiriboga, 2001; Garrido-Pérez, 2014; Santamaría, 2007; Ulloa, 1988). El género sonata ha definido como un grupo de composiciones para diversos medios instrumentales—orquesta, grupos de cámara e instrumentos solos—creados y consumidos dentro de la tradición de música académica. A pesar de su antigüedad, el género sonata no ha parado su producción y consumo. Por supuesto, no se puede comparar la limitada

producción de sonatas en el siglo xx, con la producción del siglo xviii, cuando la mayoría de las obras, con excepción de las vocales, pertenecía a este género. No obstante, gracias al valor que las sociedades occidentales le han otorgado, el consumo de este tipo de música sigue vigente.

La función y uso determinan el valor que damos a la música. El género sonata está asociado a la música académica e implica un valor verbalizado como música de arte o docta, en contraposición a la música popular y comercial. En otras culturas no hay un equivalente a música de arte. En la definición igualitaria e integradora de música del pueblo *kaluli*, sería difícil imaginar una separación entre música de mayor o menor valor; después de todo el sonido es organizado, indistintamente, por humanos, animales y medio ambiente. Sin embargo, en culturas como los *venda*, de África austral, aunque no haya una discriminación entre música de élite y música popular, existe una diferencia de valor entre tipos de música. Blacking (1974, pp. 49-52) describió el *Tshikona* de los *venda* como una práctica donde se funden música y danza, y en la que importa más el proceso de creación que el resultado final. Blacking advirtió que, para oídos occidentales, el nivel de refinamiento del producto sonoro del *Tshikona* sería de menor sofisticación que otras músicas no tan valoradas por los *venda*; sin embargo, este es el género de mayor trascendencia para su cultura. Su estilo musical, en términos de la estructura sonora, aunque esencial para su ejecución, no es suficiente para entender su valor.

El *Tshikona*, la sonata y la música bailable, son géneros debido a su valor, función y uso dentro grupos culturales específicos. Aunque los patrones sonoros del estilo sirven para diferenciar géneros musicales, las otras dimensiones de la cultura musical son criterios necesarios para definir un género de manera completa. David Huron (2006) definió género musical en términos de los esquemas o representaciones mentales de patrones formales. Su interés era primordialmente la estructura musical, ya que su trabajo consistió en la fundamentación de un modelo psicológico de expectativas musicales circunscrito a la percepción de patrones sonoros. Con el fin de definir el género sonorista se puede partir de la definición de Huron, pero es necesario extenderla a la dimensión de las prácticas, usos y creencias en torno a esta música. Estos son elementos que

constituyen los esquemas mentales de los grupos culturales que la producen y la consumen. En otras palabras, la cultura da lugar a géneros musicales, no sólo a través de la construcción de esquemas sonoros, sino a través de una red de esquemas más compleja que incorpora valores y conductas atribuidos a las prácticas musicales características de un grupo cultural.

El género sonorista y sus rasgos estructurales

El constructo de música sonorista definido en el presente artículo está inspirado en el trabajo del musicólogo polaco Józef Chomiński. Desafortunadamente, el acceso directo a sus fuentes está restringido por el idioma. Su legado sólo ha sido difundido indirectamente, en inglés, por musicólogos polacos. No obstante, es posible conocer la esencia de sus teorías.

Granat describió cómo al observar los cambios más significativos de las técnicas de composición desde inicios del siglo xx hasta Darmstadt, Chomiński descubrió que

> el aspecto medular de toda la música del siglo xx [fue] la búsqueda de nuevas cualidades sonoras, las cuales, después de los cambios radicales en el sistema tonal y su eventual colapso, se [convirtieron] en el interés prioritario de los compositores del siglo xx … Las viejas categorías analíticas, especialmente la melodía y la armonía, ya no [eran] suficientes para describir la nueva música. Las cualidades específicas del sonido generadas por esta música, esencialmente independientes de factores como una línea melódica o un acorde, [eran] de origen puramente sonoro. Esto fue a lo que [Chomiński] llamó valores sonorísticos (Granat, 2009, p. 822).

Los primeros ejemplos de música sonorista coinciden con el desmoronamiento de la tonalidad. El expresionismo musical, encabezado por Arnold Schönberg y su deseo de dejar atrás la 'estética caduca' (Stratford, 2018) y expresar lo inconsciente (Ijzerman, 1997), 'aquello que es innato, instintivo' (Hahl-Koch, 1997, p. 69) facilitaron una postura experimental que lo llevaron, junto con su alumno Anton Webern, a revolucionar la concepción de la organización tímbrica en la

música. Hay dos obras que transgreden de manera particular las convenciones de la época: *Farben*, la tercera de las Cinco piezas para orquesta Op. 16, de Arnold Schönberg; y *Sehr mässig*, la cuarta de las Seis Piezas para orquesta Op. 6, de Anton Webern. La evolución formal de las dos piezas consiste en cambios de timbre, dinámicas y texturas. Los elementos armónicos y melódicos son tratados como estructuras que aportan más al color que al desarrollo motívico y de progresiones de acordes. Los dos compositores se encontraban en una fase de transición y, tal vez sin darse cuenta, su espíritu creador fue movido por una fuerte actitud experimental individualista que, como veremos más adelante, ha formado parte de la cultura sonorista en la que estas obras están insertas.

Farben y *Sehr mässig* pueden considerarse los inicios de la música sonorista. Otros compositores como Herry Cowell y Edgard Varèse se encargarían de continuar la búsqueda experimental de nuevas paletas sonoras que revolucionarían los procesos de creación musical. La obra sonorista de Cowell es más evidente en sus piezas para piano. En estas utiliza conglomerados—*clusters*—cromáticos y técnicas no ortodoxas como frotar las cuerdas del arpa y pulsarlas directamente con los dedos, sin usar el mecanismo de martillos. Varèse, en su lucha por la 'liberación del sonido' (Varèse & Wen-Chung, 1966) y su técnica de escritura de 'masas de sonido' (Wen-Chung, 1966) compuso obras con características tímbricas innovadoras.

Más adelante, la tradición experimental sonora iniciada en la primera década del siglo XX encontró un nuevo medio fértil en la música concreta y electrónica de los años 40 y 50. La tecnología permitió manipular directamente la esencia misma del timbre: el espectro armónico. A partir de entonces, las obras sonoristas se han caracterizado por ser atonales, amétricas, otorgar la mayor jerarquía en la estructuración del discurso a los sub-elementos del sonido y aceptar cualquier tipo de sonido en la paleta tímbrica de la composición.

Estos son, de manera general, los rasgos estructurales o sonoros de diversos estilos que integran el meta-género sonorista de la música de los siglos XX y XXI. Sin embargo, se debe advertir que, por ser un meta-género, compuesto por estilos y géneros diversos, no todos los estilos sonoristas presentan simultáneamente estas características, pero sí que se puede observar en estos un principio generador del discurso que se fundamenta en el sonido y sus subcomponentes.

En los años posteriores a las vanguardias concreta y electrónica, diversos compositores de música acústica y electroacústica usaron el elemento sonido como una fuente esencial en la generación de la forma y el crecimiento en la música. Algunos ejemplos notables son Gyorgy Ligeti, Iannis Xenakis, la escuela sonorista polaca, Giacinto Scelsi, la escuela espectral francesa, Salvatore Sciarrino y Helmut Lachenmann. Lejos de ser exhaustiva, esta lista permite reconocer la variedad de estilos, ideologías y técnicas que propongo englobar dentro del meta-género sonorista.

Ejemplificados los rasgos sonoros generales que singularizan algunos de los estilos que componen el meta-género, enseguida se explicará cuáles son las características comunes que nos permiten definirlo desde una perspectiva teórico-antropológica. Las siguientes interrogantes por resolver darán cuenta de los factores culturales que llevaron al declive de la hegemonía centenaria melódica-armónica, y a la emergencia del timbre como elemento axial del lenguaje musical académico occidental.

La cultura sonorista

Nketia (Merriam, 1964) describió cómo en la cultura *Akan*, si alguien raspa el barro de una botella con la tapa de una lata de cigarrillos, produciría un ruido parásito. Si la persona ejecutara este acto de raspar dentro de la interpretación de música *ahyewa*, el sonido, aunque similar, tendría un significado diferente. Tendría un propósito musical (p. 67).

La idea de un ruido que deja de serlo para convertirse en música no es inusual en la sociedad occidental contemporánea. Por ejemplo, la cultura del cuidado del medio ambiente y el reciclaje nos ha permitido atestiguar proyectos musicales sorprendentes realizados con orquestas de objetos reciclados[1]. De manera similar al caso de la gente *Akan*, usar estos objetos con un sentido musical tradicional, en un contexto métrico que obedece a esquemas bien establecidos, hace que los concibamos de inmediato como instrumentos musicales. Por el contrario, comprender cómo una fracción de la cultura occidental, a lo largo del último siglo, ha aceptado como música una serie de piezas sonoristas, es una

1 Ver, por ejemplo, a Trashbeatz, en https://www.youtube.com/watch?v=zPz4nG_2bkY

interrogante más compleja. ¿Qué tipo de grupo cultural aceptaría la acusmática de Schaeffer, el sonorismo de Penderecki y *Artikulation* de Ligeti como música?

Intentaré responder a esta pregunta a través de una caracterización de la cultura sonorista. Con este propósito describiré nueve rasgos: el ideal de progreso, la experimentación, el individualismo, la búsqueda de originalidad e innovación, la institucionalización de la música, las redes de trabajo, el elitismo, el desarrollo tecnológico y la globalización. Estos, junto con el rasgo principal que ya ha sido definido como el cambio de enfoque del parámetro de altura—melodía, armonía—y métrica, al parámetro sonido, han sido decisivos para la creación del meta-género sonorista.

Uno de los rasgos más prominentes de la cultura occidental del siglo xx es el ideal de progreso; entendido como un «proceso acumulativo en el cual la etapa más reciente es la mejor» (De Benoist, 2008, p. 7). Es muy probable que la idea de progreso haya alcanzado su culmen en la sociedad decimonónica, tras la revolución francesa. Después de este suceso, la historia se manifestó de una forma irreversible, y de repente, con un futuro incierto… La palabra revolución adquirió un nuevo significado, convirtiéndose en un… término ideológico. Desde entonces, el concepto encierra una paradoja explosiva: acentuó … una ruptura absoluta (y violenta) con la tradición al tiempo que la realización de ideales que fueron una continuación de lo que había sido considerado valioso antes de la ruptura (Doorman & Marx, 2003, p. 46).

En este contexto nace la música sonorista y el ideal de progreso constituye su primer rasgo. Las vanguardias artísticas de siglo xx, de las que Schönberg, Webern, Varèse y Cowell fueron actores determinantes, encarnaron la idea de progreso al tiempo que conservaron conductas y valores esenciales del arte occidental. Los artistas ultramodernistas se encontraban a la caza de las últimas innovaciones en la estética y en la técnica, aunque continuaron las mismas prácticas de concierto, usaron los mismos instrumentos y preservaron la esencia de los principios compositivos. Aun en la actualidad, cuando la fe en la idea de progreso se ha tambaleado con las guerras, el corporativismo rapaz y la destrucción del medio ambiente, el ideal del progreso se mantiene vivo como símbolo de lucha contra los errores del pasado y como esperanza de que las

cosas deben mejorar (De Benoist, 2008). Los compositores jóvenes continúan el camino de la experimentación sonora, inspirados por el uso de nuevas tecnologías y motivados por la necesidad de encontrar una solución creativa. En síntesis, el cambio sonorista más radical ha consistido en reenfocar el proceso creativo de la melodía, la armonía y las formas cíclicas, a la construcción del timbre y lo que implica en términos de texturas, duraciones flexibles y, con el nacimiento de la electroacústica, el movimiento en el espacio.

El segundo rasgo de la cultura sonorista es la experimentación que está asociado ideal de progreso. Tomo la definición del concepto de arte experimental de Joana Demmers (2010): «todo aquello que se ha desviado significativamente de las normas de su tiempo» (2010, p. 9). En este sentido, Webern realizó una gran hazaña de experimentación cuando completó sus Cinco Piezas para Orquesta Op. 10 (1911-13), logrando una producción que le valdría la etiqueta de compositor puntillista ultramodernista que ha inspirado a múltiples generaciones venideras.

En el mismo sentido, la experimentación sonorista se entiende como el fenómeno liminoide planteado por Víctor Turner (1992), en el cual individuos o grupos de élite practican sus ritos de manera idiosincrática, proponiendo estructuras alternativas, o antiestructuras, en espacios neutrales como laboratorios y universidades, ejerciendo su libre albedrío, creatividad y conductas experimentales, y sometiéndose a la resistencia y crítica culturales. Comparado con la ejecución de una sonata de Beethoven al piano, tocar una de las obras de Cowell—ej.: *The Aeolian Harp* o *The Banshee*—es una experiencia liminoide que transgrede las normas del canon del recital de piano tradicional, convierte el piano en un nuevo instrumento que el propio Cowell llamó *stringepiano*, transforma al ejecutante profesional en un principiante que se aventura a aprender a tocar el arpa del piano (Cizmic, 2010) bajo riesgo de sembrar el escándalo en su próximo recital, y somete al público a una experiencia liminoide que perdurará aún después de terminada la obra.

Rosenfeld (1936) describió una de las primeras ejecuciones públicas de Cowell—seguro a mediados de los años 20—interpretando *The Banshee*, en Nueva York:

> El compositor se levantó de su banco, y trasladándose decididamente detrás del piano, proyectó su mano dentro de la cola y comenzó a tañer las cuerdas. El momento fue tenso. Pocos miembros de la audiencia se pudieron resistir al sentimiento de que, si ellos fueran el piano, ciertamente se levantarían y le darían una bofetada al camarada. Y todos, con los ojos pegados al venerable instrumento, a la expectativa de verlo pararse sobre sus patas traseras y acertar un puñetazo en su quijada con una de sus patas delanteras. Pero fuera porque se encontraba indefenso o porque había depositado una confianza mayor que la de la audiencia en la integridad de las intenciones del compositor, el piano cedió (pp. 274, 275).

Este es un ejemplo de la actitud experimental e individualista de un compositor que somete al público a una situación liminoide, en este caso relatada a través de la visión de Rosenfeld, un miembro del público de élite de los inicios de la cultura sonorista. Esta actitud experimental e individual ha sido protegida por los miembros de la comunidad multi-local sonorista; y seguramente fue heredada de la sociedad moderna pre-sonorista.

El individualismo es el tercer rasgo importante de la cultura sonorista, que tiene una historia tan larga como la idea de progreso. Tras siglos de lucha contra monarquías, yugos religiosos y monopolios económicos, el individualismo ha sido considerado como una expresión de la libertad del ciudadano (Zha et al., 2006). Es probable que desde el renacimiento se haya pronunciado de manera particular como síntoma de esa liberación, no sólo en los nuevos sistemas de intercambio económico que dieron lugar a la burguesía, sino en las formas de producción y comercio del arte occidental (Martin, 2016). En este contexto, es razonable pensar que la revolución francesa y la fortalecida idea del progreso, fundada en el positivismo decimonónico, haya exacerbado el individualismo en las culturas occidentales del siglo xx. Así es como aceptamos y promovemos la producción artística de una élite que crea en pro del progreso del arte, de la ciencia y por convicciones individuales, validando su método y producto creativos en las ideas de progreso, originalidad, novedad y descubrimiento.

Por otro lado, el progreso, el individualismo y la originalidad/innovación—el cuarto rasgo de la cultura sonorista—se pueden plantear como facetas interdependientes que han encontrado un sustrato fértil en el bienestar socioeconómico. Los estados de bienestar y riqueza permiten el desarrollo de las capacidades creativas del individuo sin estar supeditado a las necesidades de la colectividad. Los recursos de las grandes sociedades permiten las libertades creativas individualistas y generan espacios para su reconocimiento y apreciación.

El florecimiento de nuevas ideas en Atenas en el siglo V a.c., o en la Florencia del siglo xv, París del siglo xix o Viena y Nueva York del siglo xx, fue debido en gran parte a que estos centros en esas épocas estaban en posición de poner atención a un inusual gran número de nuevas ideas… La disponibilidad de riqueza es una de las condiciones que hace posible la selección de la novedad. Adicionalmente, [esta selección] necesita de atención disponible—personas quienes adicionalmente a ser ricas tienen el tiempo de tomar interés (Csikszentmihalyi, 2014, p. 53)**.**

El bienestar económico de la *Belle Époque* y el de la segunda posguerra pudieron ser factores decisivos para el desarrollo de vanguardias artísticas, entre las que floreció la música sonorista.

La quinta característica de la sociedad sonorista tiene que ver con ese sistema de riqueza que sostiene a los creadores. Científicos, pensadores y artistas tendemos a concentrarnos en torno a esas fuentes de riqueza que nos permiten realizar nuestra actividad creativa. Una de las características de la música sonorista, al igual que el arte culto occidental, es que ha sido auspiciada por instituciones públicas y privadas. Este tipo de música ha tendido a ser producida en universidades y centros de investigación, usualmente subsidiados por el Estado y relacionados con la informática musical (Demers, 2010, p. 24). La música concreta nació bajo el auspicio de la Radio y Televisión Francesa en 1943; la música electrónica inició en los estudios de Radiodifusión del Noroeste Alemán (*Nordwestdeucher Rundfunk*), en Colonia, en 1951; y luego, nuevos centros de investigación y creación abrieron sus puertas en un contexto dominado por los ideales de progreso, experimentación e innovación de la posguerra: el *Studio di Fonologia Musicale* de Milán (1955), el *Groupe de Recherces Musicales* de París

(1958), el *Columbia-Princeton Electronic Music Center*—actualmente *Computing Music Center*—(1958) y *L'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique* (1970). Este es el contexto institucional que ha sostenido la cultura sonorista en las últimas siete décadas. Son estas instituciones las que proveen los medios para que los productores y sus audiencias establezcan redes de colaboración internacional para la subsistencia de su cultura.

La necesidad de redes de trabajo es la sexta característica de la cultura sonorista. Los compositores de música experimental contemporánea, en particular aquellos que no cuentan con una filiación laboral con instituciones, necesitan difundir sus trabajos entre audiencias interesadas y tener acceso a becas, premios y comisiones. Esto ha sido posible gracias a la acción cooperativa por parte de miembros directivos de una comunidad internacional: 'casas editoriales, agentes, comisiones para orquestas y casas de ópera, festivales musicales, directores, músicos y periodistas, forman un sistema de redes que, en el mejor de los casos, hace posible el trabajo de composición' (Moisala, 2011, p. 447).

A su vez, estas redes reflejan el séptimo rasgo de la cultura sonorista: el elitismo. La producción y difusión de la música sonorista, como la de otras manifestaciones de las vanguardias artísticas, está fundamentada en el ideal de un arte de élite que promueve su separación de la cultura de masas debido a su afán por el progreso y la originalidad.

Esta fe en el progreso implica una octava característica que podemos denominar fe en el avance tecnológico.

Ningún otro factor ha influenciado el surgimiento de la vanguardia [de la posguerra] tanto como la tecnología, la cual no sólo ha motivado la imaginación del artista (el dinamismo, el culto a la máquina, la belleza de la técnica, actitudes constructivistas y productivistas) sino que penetró la esencia de la obra misma… De hecho, pudo haber sido una nueva experiencia con la tecnología la que despertó la vanguardia, más que sólo el desarrollo inmanente de las fuerzas artísticas de producción (Huyssen, 1988, p. 9)**.**

Las afirmaciones de Huyssen son particularmente ciertas para las vanguardias de la segunda posguerra. Estas contaban con tecnologías que, sin haber sido diseñadas originalmente para la música, gozaría de avances vertiginosos y

modificaría los métodos de producción musical. Primero la grabación en discos, luego el magnetófono, los osciladores eléctricos y, al final, la informática, permitieron penetrar la esencia del sonorismo: el espectro de la onda sonora. Aunque las vanguardias de inicios del siglo xx también demostraron su confianza en la máquina y su utilidad para expandir la paleta sonora del compositor, fueron las vanguardias de la posguerra las que hicieron la diferencia, principalmente a través de las tecnologías de la información digital.

A pesar su importancia en el proceso creativo, existe otro aspecto revolucionario de las tecnologías de la información: el de la distribución de la obra en una cultura de la globalización. La globalización es el último rasgo de la cultura sonorista que trataremos. Este fenómeno le ha permitido convertirse en una cultura multi-local y, hasta cierto grado, atemporal. Una consecuencia de los media ha sido el acortamiento de las distancias geográficas y culturales. Por un lado, desde la década de los 90 el espacio virtual de la red se ha convertido en el lugar de confluencia de culturas multi-locales, y por otro, la era de la reproducción ha facilitado el registro histórico detallado, evitando pérdida de información transgeneracional y acercando a la actualidad los valores del pasado.

La globalización ha catapultado la comunicación entre grupos sociales de espacios geográficos e históricos lejanos, creando «significados, objetos e identidades culturales en un tiempo-espacio difuso» (Marcus, 2001). La reproducción mecánica de la música no sólo ha representado una tecnología para la producción de la música electroacústica. Las tecnologías del registro sonoro cambiaron radicalmente la distribución de las obras musicales. Si no fuera por los CDs y los servicios actuales de distribución de música a través de la internet, nuestra generación no tendría acceso a tanta música sonorista.

Las grabaciones de esta música han tenido una doble función. Por un lado, han hecho accesibles las obras registradas originalmente en partituras y han configurado una memoria cultural que conecta grupos distantes en tiempo y espacio. Por otro, la internet se ha convertido en una herramienta esencial para volver la música «fluida y sin bordes… sin dueño, pero compartida por todos, un servicio más que un producto… accesible sin costo»[2]. Servicios de difusión

2 Esta fue una predicción acertada de David Bowie sobre la música en la era digital, citada en (Ashby, 2010).

audiovisual como YouTube se han adaptado a los intereses académicos e intelectuales de la cultura multi-local sonorista.

Finalmente, el potencial de la internet para formar identidades multi-locales ha servido como plataforma de múltiples redes de trabajo de la comunidad internacional sonorista. Ya no podemos hablar de una comunidad localizada de músicos y escuchas, sino de una red mundial de productores y audiencias (Demers, 2010). Las interrogantes que surgen son: ¿Cómo se ha creado la cultura multi-local sonorista? ¿Cómo son sus lazos de comunicación? ¿Qué similitudes y divergencias existen en su interior sobre los conceptos de música? Abordar de manera profunda estas preguntas excede los alcances del presente trabajo, pero nos ayuda a visualizar retos para la etnografía: ¿cómo se puede realizar el trabajo de campo en una comunidad multi-local? Estos retos y el planteamiento de más interrogantes serán comentados en la última sección.

Implicaciones de la definición del meta-género sonorista

Definir música sonorista desde un punto de vista antropológico tiene dos tipos de implicaciones. Por un lado, comprender los cambios en el concepto de música que genera la cultura sonorista y que delimitan el constructo del meta-género. Y por otro, prever los retos que las características de esta cultura imponen sobre la investigación antropológica.

Concebir la música sonorista como producto de los procesos bio-sociales de una cultura tiene implicaciones afectivas, cognitivas y conductuales. La música sonorista necesariamente cambia el concepto fundamental de lo que la cultura occidental ha aceptado como música. Sabemos que este cambio no ha sucedido en todas las conciencias. Es probable que sólo una fracción de la ya limitada cultura musical no-comercial ha aceptado el cambio (Fineberg, 2013). Esto enfatiza el valor elitista de la cultura sonorista y nos hace preguntarnos ¿cuáles son las causas de que sólo una fracción tan pequeña de la cultura occidental se convierta en sub-cultura sonorista? y ¿cuál es la naturaleza de los obstáculos que impiden una distribución más amplia?

Es probable que nuestra biología juegue un papel fundamental en la respuesta a estas preguntas. Sabemos que las respuestas hedónicas a la música se han

explicado a partir de la familiaridad y la predictibilidad (Brattico *et al*., 2009; Salimpoor *et al*., 2015); ambas ausentes en el fenómeno cultural sonorista. Así mismo, de los estudios sobre respuestas emocionales a estructuras musicales (Gabrielsson & Lindström, 2010) es difícil inferir que las estructuras típicas de esta música—ruido, disonancias, contrastes sorpresivos—induzcan emociones positivas relacionadas con el placer de la escucha. Esto nos conduce a nuevas preguntas: ¿a través de qué mecanismos psicológicos los miembros de la cultura sonorista responden afectiva y cognitivamente a esta música? ¿Por qué están motivados a escucharla? Responderlas está fuera del alcance de este trabajo, pero podemos partir del supuesto de que los miembros de la cultura sonorista han tenido que encarnar los cambios que han conllevado a la aparición de este meta-género y responder con eficacia a sus retos perceptivos.

Un primer cambio que la comunidad sonorista ha tenido que encarnar es el concepto de ejecutante e instrumento musical. Tal vez la confrontación más fuerte consiste en sentarse en un auditorio construido para ejecutantes y observar unas bocinas por las que se reproduce música electroacústica acusmática. Damos por sentado que la composición la realizó un humano, pero sentarse frente a unas bocinas en el contexto de un concierto de música rompe con los esquemas de las artes escénicas, donde los ejecutantes tienen la función de representar un papel a través de un conjunto de destrezas altamente especializadas.

Esta ruptura también puede darse en un concierto de música sonorista acústica, cuando nuestro esquema de la fuente sonora deja de coincidir con el sonido escuchado. Un piano no es un instrumento natural e inmutable. Los instrumentos son tecnologías que han sufrido transformaciones de acuerdo con las necesidades y el ingenio de músicos y constructores. ¿Serán las transformaciones sonoristas demasiado extremas? Henry Cowell vio en el piano un instrumento diferente: el *stringpiano*. En sus obras, nuestros esquemas son burlados y sometidos a la tensión de resignificar el sonido. Si no lo hiciéramos, seguramente perderíamos el sentido total de la obra y nuestra motivación para continuar la escucha. Por ejemplo, la obra de cámara de Salvatore Sciarrino presenta a menudo este tipo de retos. *Introduzione all'oscuro* para 12 instrumentos, confronta nuestros esquemas sobre el sonido de instrumentos acústicos contra

una gama de colores que unas veces parecen extraídos del cuerpo humano o de algún paraje entre urbano y campestre. Los instrumentos de Sciarrino, y de otros compositores como Helmut Lachenmann o Panayiotis Kokoras, nos obligan a replantearnos nuestras concepciones de instrumento musical, ejecutante, técnica instrumental y sonido musical.

Desde otra perspectiva, los mismos retos de escucha que la música sonorista plantea a la audiencia, los ha impuesto sobre los compositores. La influencia de la experimentación electroacústica ha sido fuente de desarrollo técnico-expresivo en la composición para medios acústicos. Citando un ejemplo, Gyorgy Ligeti declaró haber utilizado su experiencia como compositor y asistente de Stockhausen, en el laboratorio de Colonia, para diseñar las texturas de sus «nubes de sonido» en *Apparitions* (1957-59) y *Atmosphères* (1961) (Rourke, 1989).

La percepción cambia con el concepto de los límites de lo que es y no es música. Los compositores adaptan su entrenamiento auditivo y sus técnicas de escritura. Cada descubrimiento de esta larga fase de experimentación los ha llevado a nuevas exploraciones. Lo mismo ha sucedido con la audiencia. ¿Qué significado toma tal o cual ruido conocido en el nuevo contexto de la obra? ¿Cómo la asociación de un sonido electrónico o acústico, con otro de la cotidianidad, influye en la experiencia musical? ¿Qué papel juega la percepción del espacio en la significación de la música con las nuevas posibilidades de manipular espacios virtuales a través de efectos digitales? Nuestros esquemas se ajustan en la medida en que entramos en contacto con el resultado de la experimentación sonorista porque son estructuras cognitivas flexibles. Sin embargo, esta flexibilidad tiene límites determinados por la cultura, las experiencias subjetivas y la bilogía. Nuestro supuesto es que la exploración de estos procesos bio-sociales nos ayudarán a entender las respuestas afectivas y motivaciones de los oyentes de música sonorista.

El otro tipo de reto al que nos enfrenta la música sonorista concierne directamente a la antropología y sus métodos. La definición propuesta supone la existencia de una cultura sonorista que no ocupa un lugar geográfico específico. La cultura sonorista es una fracción de la cultura occidental que se encuentra diseminada en el planeta. A su vez, cada sección esta imbuida en

otro grupo cultural perteneciente a la región o al país. ¿Cómo podría estudiarse este grupo multi-local a través de los métodos de la etnomusicología y la antropología cultural?

George E. Marcus propuso dos estrategias pertinentes para el objeto de estudio planteado: seguir a las personas y seguir a las ideas (Marcus, 2001). Se seguiría a los miembros de la comunidad sonorista como se sigue a grupos de desplazados de la violencia o a grupos de trabajadores de multinacionales. Pero, en el caso de la comunidad sonorista ¿cómo se observaría a la población? ¿A través de qué medios se recogerían los datos? Al parecer, el etnólogo no tiene otra opción que sumergirse en las redes digitales que han ayudado a la comunidad sonorista a estrechar sus lazos de identidad. Adicionalmente, tendrá que crear diseños eclécticos donde intervengan el análisis musical, la psicología de la música, la exploración estadística de datos extraídos de la red, y el análisis cualitativo de entrevistas y de otras fuentes documentales.

De manera similar a como se sigue a las personas, se pueden seguir los conceptos en torno a la música sonorista. Estas ideas dejan registros de diferente índole y los diferentes actores e instituciones de la cultura sonorista podrían presentar diferentes facetas de estos conceptos. ¿Variarán los conceptos dentro de la cultura sonorista debido a los límites geográficos? ¿Cómo se observa esta variación en relación con el tipo de actor—compositor, promotor, audiencia—o institución? Como propone Marcus, el trabajo de Emily Martin *Flexible Bodies: Tracking Inmmunity in AmericanCulture from the Days of Polio to the Age of AIDS* es un magnífico ejemplo de cómo el etnógrafo puede rastrear los conceptos en los diferentes actores de la cultura. En el caso del sistema inmune fueron los media, los científicos, los médicos alternativos y la población no especializada. En el caso de la música sonorista tendremos que remitirnos a las diversas instituciones, compositores, ejecutantes y melómanos.

Conclusión

En este artículo se propuso una caracterización original de un meta-género musical denominado sonorista. Pese a no estar definido como tal en la literatura musicológica, se encontró suficiente evidencia para su planteamiento.

La característica básica del meta-género es que en su música no se percibe el desarrollo de estructuras basadas en alturas—temas melódicos, contrapunto y conducción de voces—ni sintaxis métrica; o si están presentes, estos no son los procesos primordiales de la composición. En lugar de estos, las obras sonoristas muestran desarrollos basados en el constructo de sonido.

Aunque esta caracterización podría ser suficiente para iniciar la comprensión de un fenómeno musical desde una perspectiva estrictamente musicológica, no tendría el potencial para comprender las funciones y los usos que esta música ha tenido en nuestra sociedad. Ej.: ¿por qué se distribuye de manera limitada? o ¿por qué su producción se circunscribe a instituciones educativas y de investigación? Estas interrogantes sólo se pueden resolver si concebimos la música como un producto de la cultura y definimos el meta-género sonorista como un fenómeno bio-social.

En el presente trabajo no se responden a profundidad estas interrogantes, pero sí se inicia una exploración que permita justificar su planteamiento. Estudios más profundos y diseños metodológicos de otra índole serán necesarios para entender hasta qué punto nuestra biología condiciona la aceptación y distribución del meta-género sonorista como música, y el papel que juegan los esquemas culturales en su apreciación.

Por el momento se dejan algunos indicios sobre cómo los esquemas mentales de la cultura sonorista pueden estar determinados por los conceptos y conductas que se sintetizaron en los 10 rasgos—incluyendo el enfoque en el sonido. Se mostró cómo estos rasgos guardan relación con los valores de la cultura occidental y cómo fundamentan una creación experimental. Este meta-género hereda el elitismo de las artes cultas occidentales, exacerbado por el concepto de revolución y vanguardias, y auspiciado por los entornos económicos favorables de la *Belle Époque* y de la segunda posguerra. La libertad extrema de creación en estas situaciones puede llevar al punto de la ausencia, la no acción, o el hastío, como pudo haber sucedido en el Blanco sobre Blanco (1918) de Kazimir Malevich, *White Painting* (1951) de Robert Rauschenberg, y la versión «musical» de esta última obra: el 4’33’’ (1952) del colega cercano de Rauschenberg, John Cage. No obstante, los compositores que han producido

obras sonoristas no han cesado de experimentar en el terreno que la tradición dejó virgen: el sonido desprovisto de sintaxis melódica, rítmica y armónica.

El período de experimentación ha sido considerablemente largo. La electrónica y las nuevas tecnologías de la información han alimentado el impulso exploratorio y prolongado su historia. Sin embargo, valdría la pena preguntarse hasta qué punto la experimentación electroacústica sigue influyendo las producciones acústicas innovadoras de jóvenes compositores sonoristas. Panayiotis Kokoras (1974) es un ejemplo de compositor joven experimental, cuya preocupación por el sonido ha jugado un rol central tanto en sus procesos creativos como en sus reflexiones teóricas (Kokoras, 2005, 2014). Sus obras de cámara, *Susurrus* (2010) para trio clásico y *Holophony* (2003) para cuarteto de cuerdas, demuestran el potencial sonorista que aún se sigue descubriendo en las agrupaciones tradicionalmente aceptadas como musicales.

Tal vez las nuevas tecnologías han influido en la conformación de nuevos esquemas. Por supuesto, estos esquemas, al ser de naturaleza neurológica, tendrán que ser compartidos entre el creador y el escucha. Sin embargo, la música sonorista sigue presentando el mismo problema de distribución de sus comienzos en el siglo xx. ¿Alcanzará a más público con la distribución digital en la «nube» o la distribución digital sólo servirá para fortalecer los lazos culturales de la comunidad sonorista multi-local? ¿La música sonorista estará condenada a la autoexclusión elitista? Tal vez lo único cierto es que, si no se distribuye y no se acepta como música, de una manera más generalizada, no habrá muchos cerebros con esquemas compartidos, lo que causará que su etapa experimental intensa y su desarrollo se prolongue, al menos, hasta que las condiciones favorables de bienestar económico, institucionalización y globalización lo permitan.

Referencias bibliográficas

ASHBY, A. M. (2010). *Absolute music, mechanical reproduction*. University of California Press.

BADER, R., NEUHAUS, C., & MORGENSTERN, U. (2010). *Concepts, Experiments, and Fieldwork: Studies in Systematic Musicology and Ethnomusicology*. P. Lang.

BENNETT, A. (1999). Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste. *Sociology*, *33*(3), 599-617.

BLACKING, J. (1974). *How musical is man?* University of Washington Press.

BLUMER, H. (1969). *Symbolic Interactionism: Perspective and Method*. University of California Press.

BRANDT, P. A. (2004). *Spaces, Domains, and Meanings: Essays in Cognitive Semiotics*. Peter Lang.

BRATTICO, E., BRATTICO, P., & JACOBSEN, T. (2009). The origins of the aesthetic enjoyment of music—A review of the literature. *Musicae Scientiae*, *13*(2 suppl), 15-39. https://doi.org/10.1177/1029864909013002031

CHIRIBOGA, C. (2001). La música en la constitución de las culturas juveniles. *CULTURAS JUVENILES*, 1935.

CIZMIC, M. (2010). Embodied Experimentalism and Henry Cowell's The Banshee. *American Music*, *28*(4), 436-458. https://doi.org/10.5406/americanmusic.28.4.0436

CSIKSZENTMIHALYI, M. (2014). Society, Culture, and Person: A Systems View of Creativity. En M. Csikszentmihalyi (Ed.), *The Systems Model of Creativity: The Collected Works of Mihaly Csikszentmihalyi* (pp. 47-61). Springer Netherlands.

DE BENOIST, A. (2008). A brief history of the idea of progress (G. Johnson, Trad.). *The Occidental Quarterly*, *8*(1), 7-16.

DEMERS, J. (2010). *Listening through the noise: The aesthetics of experimental electronic music*. Oxford University Press.

DENORA, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge University Press.

DENORA, T. (2003). How does music 'channel' emotion? En T. DeNora, *After Adorno. Rethinking Music Sociology* (pp. 83-117). Cambridge University Press.

DOORMAN, M., & MARX, S. (2003). From Romanticism to the Avant-Garde. En *Art in Progress* (pp. 45-60). Amsterdam University Press.

FELD, S. (1984). Sound Structure as Social Structure. *Ethnomusicology*, *28*(3), 383-409. https://doi.org/10.2307/851232

FELD, S. (2012). *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression, with a new introduction by the author* (3.a ed.). Duke University Press.

FIGUEIREDO, T. (2018). Linguagem e teoria da mente de segunda ordem: Investigando estados mentais e cognição social. *Revista Linguística*, *14*(3), 178-216.

FINEBERG, J. (2013). *Classical music, why bother? Hearing the world of contemporary culture through a composer's ears*. Routledge.

GABRIELSSON, A., & LINDSTRÖM, E. (2010). The role of structure in the musical expression of emotions. En J. Sloboda & P. Juslin, *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications* (pp. 367-400).

GARRIDO-PÉREZ, E. (2014). La música bailable del caribe: Una forma de acercamiento entre el campo y la ciudad. *Perspectivas Rurales Nueva Época*, *24*, 117-131.

GOTHAM, M. (2014). FIRST IMPRESSIONS: ON THE PROGRAMMING AND CONCERT PRESENTATION OF NEW MUSIC TODAY. *Tempo*, *68*(267), 42-50. https://doi.org/10.1017/S0040298213001320

GRANAT, Z. (2009). Rediscovering''Sonoristics'': A Groundbreaking theory from the Margins of Musicology. En Z. Blažeković & B. D. Mackenzie (Eds.), *Music's Intellectual History* (pp. 821-833).

HAHL-KOCH, J. (1997). Kandinsky, Schönberg and their Parallel Experiments. En *Schönberg and Kandinsky: An Historic Encounter* (pp. 67-88). Routledge.

HURON, D. (2006). *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. MIT Press.

HUYSSEN, A. (1988). *After the great divide: Modernism, mass culture, postmodernism* (Vol. 399). MacMillan.

IJZERMAN, J. (1997). Schönberg's Pursuit of Musical Truth: Truth as a Central Category in Expressionism. En *Schönberg and Kandinksy: An Historic Encounter* (pp. 183-197). Routledge.

JUSLIN, P. N. (2013). From everyday emotions to aesthetic emotions: Towards a unified theory of musical emotions. *Physics of Life Reviews*, *10*(3), 235-266. https://doi.org/10.1016/j.plrev.2013.05.008

JUSLIN, P. N., & VÄSTFJÄLL, D. (2008). Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms. *Behavioral and Brain Sciences*, *31*(5), 559-575. https://doi.org/10.1017/S0140525X08005293

KOKORAS, P. (2005). Towards a Holophonic Musical Texture. *ICMC*.

KOKORAS, P. (2014). Auditory Fusion and Holophonic Musical Texture in Xenakis's Pithoprakta. *ICMC*.

KOZA, J. E. (2008). Listening for whiteness: Hearing racial politics in undergraduate school music. *Philosophy of Music Education Review*, *16*(2), 145-155.

LAU, H., & ROSENTHAL, D. (2011). Empirical support for higher-order theories of conscious awareness. *Trends in Cognitive Sciences*, *15*(8), 365-373. https://doi.org/10.1016/j.tics.2011.05.009

MARCUS, G. E. (2001). Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal. *Alteridades*, *22*, 111-127.

MARTIN, J. (2016). *Myths of Renaissance individualism*. Springer.

MERRIAM, A. P. (1964). *The anthropology of music* (Northwestern University Press). Northwestern University Press.

MEYER, L. B. (1967). *Music, the arts, and ideas: Patterns and predictions in twentieth-century culture*. University of Chicago Press.

MOISALA, P. (2011). Reflections on an ethnomusicological study of a contemporary western art music composer. En *Ethnomusicology Forum* (Vol. 20, pp. 443-451). Taylor & Francis.

MORRISON, S. J., & DEMOREST, S. M. (2009). Cultural constraints on music perception and cognition. En J. Y. Chiao (Ed.), *Cultural Neuroscience: Cultural Influences on Brain Function* (Vol. 178, pp. 67-77). Elsevier. https://doi.org/10.1016/S0079-6123(09)17805-6

NANDA, S., & WARMS, R. L. (2019). *Cultural Anthropology*. SAGE Publications.

RICE, T. (2014). *Ethnomusicology: A very short introduction*. Oxford University Press.

RICE, T. (2017). *Modeling ethnomusicology*. Oxford University Press.

ROSENFELD, P. (1936). *Discoveries of a music critic*. Harcourt, Brace.

ROURKE, S. (1989). Ligeti's Early Years in the West. *The Musical Times*, *130*(1759), 532-535. https://doi.org/10.2307/1193518

SALIMPOOR, V. N., ZALD, D. H., ZATORRE, R. J., DAGHER, A., & MCINTOSH, A. R. (2015). Predictions and the brain: How musical sounds become rewarding. *Trends in cognitive sciences*, *19*(2), 86-91.

SANTAMARÍA, C. (2007). La" Nueva Música Colombiana": La redefinición de lo nacional en épocas de la world music. *El artista*, *4*, 6-24.

SANTOLIN, C., & SAFFRAN, J. R. (2018). Constraints on Statistical Learning Across Species. *Trends in Cognitive Sciences*, *22*(1), 52-63. https://doi.org/10.1016/j.tics.2017.10.003

SLOBODA, J. (2005). *Exploring the musical mind: Cognition, emotion, ability, function / John Sloboda.* Oxford University Press.

STRATFORD, C. (2018). *The book of the hanging gardens op. 15*. Arnold Schönberg Center. https://schoenberg.at/index.php/en/joomla-license-3/15-gedichte-aus-rdas-buch-der-haengenden-gaertenl-op-15-1908-1909

TURNER, V. W. (1992). *From ritual to theatre: The human seriousness of play.* Paj Publications.

ULLOA, A. (1988). La salsa en Cali: Cultura Urbana, Música y Medios de Comunicación'. *Colombia: Ciencia y Tecnología*, *6*(3).

VARÈSE, E., & WEN-CHUNG, C. (1966). The Liberation of Sound. *Perspectives of New Music*, *5*(1), 11-19. https://doi.org/10.2307/832385

WEN-CHUNG, C. (1966). Varèse: A Sketch of the Man and His Music. *The Musical Quarterly*, *52*(2), 151-170.

ZHA, P., WALCZYK, J. J., GRIFFITH-ROSS, D. A., TOBACYK, J. J., & WALCZYK, D. F. (2006). The impact of culture and individualism–collectivism on the creative potential and achievement of American and Chinese adults. *Creativity Research Journal*, *18*(3), 355-366.

| CAPÍTULO 3 |

Apropiación musical entre los pueblos indígenas de México. Recientes formas de expresión en lengua indígena

Mariana Cruz Zuleta
Universidad de Guanajuato, México
m.cruzzuleta@ugto.mx

Alejandro Martínez de la Rosa
Universidad de Guanajuato, México
amdelarosa@ugto.mx

Introducción

En el presente artículo expondremos el proceso de cambio y apropiación de nuevos repertorios por parte de diversos grupos de jóvenes quienes hablan lengua indígena. Primero se expondrán algunas opiniones provenientes de intelectuales e investigadores de la primera mitad del siglo xx, valorando con una perspectiva purista la música indígena. Una vez planteados estos postulados, se reconocerán los procesos sociales e institucionales en el Estado mexicano por los cuales dicho discurso esencialista cambió a finales de ese siglo, teniendo en cuenta las nuevas posturas teóricas de la antropología mexicana finisecular.

Para hacer fructífera esta revisión histórica, se toma en cuenta la teoría de control social, con el objetivo de analizar tales expresiones emergentes en los contextos culturales indígenas del nuevo milenio, tomando como estudio de caso la composición e interpretación de nuevos repertorios en lengua náhuat

por parte de grupos nahuas de Pajapan, Veracruz. Con ello, se busca plantear estos procesos de apropiación cultural dentro del contexto de la reivindicación y revitalización lingüística.

El nacionalismo populista

Después de la revolución de inicios del siglo xx, el Estado mexicano pugnó por construir una identidad nacional mestiza, sobresaliendo los argumentos de aquel mítico José Vasconcelos y su epopeya, la Secretaría de Educación Pública. Su concepto de arte define los primeros programas de la institución:

El arte es religión pura que solamente consagra las expresiones sinceras: la afectación y la copia jamás alcanzan su sentido eterno. Hay emoción de arte cuando sentimos que la esencia profunda del yo, súbitamente inundada de simpatía, penetra y comprende el sentido infinito de las cosas. La intuición artística aprehende el dato exterior, el objeto o la emoción, les invierte su ley propia y saturada de ellos, se ensancha con libre fantasía (como se citó en Fell, 1989, p. 380).

El arte es emoción, sinceridad e intuición jamás imitados. Para consolidar este concepto en la realidad, se dividió el recién creado Departamento de Bellas Artes en dos ramas; una de ellas catalogaría «la producción artística nacional, incluyendo en tal catálogo, antaño exclusivamente destinado a las obras de prestigio, las artes populares, por las que comenzó a haber un interés sistemático durante el periodo de Carranza y que conocían una verdadera renovación entre 1920 y 1924» (Fell, 1989, p. 395). Gabriela Mistral opinará en una carta de octubre de 1922:

La reforma de la educación hecha por el licenciado Vasconcelos, tomó en cuenta la música como elemento de nacionalización, como creadora y removedora del alma patria… La música no está en México aristocratizada en academias de canto, no se ha hecho de ella un lujo más de ricos, como los automóviles; es el arte popular por excelencia, pero un arte cultivado en el pueblo con intención de refinamiento, sin el descuido y la inferioridad en que suelen caer las artes populares (como se citó en Fell, 1989, p. 414).

En este orden de ideas surge la paradoja respecto a las artes populares, pues se les ve como el futuro cimiento del nacionalismo, pero deben ser refinadas, ya que suelen caer en el descuido y la inferioridad. Precisamente, producto de tales lineamientos, el Departamento de Bellas Artes promovió las primeras investigaciones folklórico-musicales más allá de las anécdotas y cuadros de costumbres escritos por la intelectualidad del siglo XIX. Francisco Domínguez, Roberto Téllez Girón, Luis Sandi, entre otros, legaron los primeros estudios acerca de la música tradicional en diversas regiones del país (Samper, 1962-1964); no obstante, conservando los puntos de vista puristas de su entorno intelectual.

Tal purismo alrededor de las artes populares iba en dos sentidos: contra el academicismo y contra la música comercial. En el primer caso, Gerardo Murillo, el Dr. Atl, es elocuente:

Algunos músicos de México, uno de ellos muy culto, el maestro Ponce, han pretendido vestir de gala la música nacional, para presentarla ante el público, arbitrariamente ataviada. La música popular no necesita vestiduras […]. Gustemos de las obras del pueblo tal como son. No pretendamos transformarlas alegando un espíritu de progreso. El progreso es otra cosa (como se citó en Fell, 1989, p. 454).

En contraparte, el purismo ante las músicas comerciales se observa en los propios recopiladores de folklore musical. Francisco Domínguez se lamentó «de que la 'mala música' hubiera invadido esa región [Misión de Chachoapan, Oaxaca], oyéndose cantar en todas partes a los indios *Cabellera Rubia*, de [Agustín] Lara, y composiciones de otros autores de 'mal gusto'». Otra recopiladora también quedó defraudada en la Misión de Juchitán, Oaxaca, en 1926: «estaba yo muy pendiente de oír algunas buenas canciones en el idioma regional, pero la que oí fue una versión de 'Oh Julián' [al parecer un tango] en Zapoteco» (como se citó en Alonso, 2008, pp. 43-44).

Décadas más tarde esta visión continuó ya en la época de las primeras grabaciones. José Raúl Hellmer, el gran recopilador, contrapuso en un programa radiofónico una versión de la Cucaracha tocada en ritmo de rock and roll al son jarocho llamado Pájaro Carpintero, opinando:

> Hoy en la mañana al sintonizar mi radio a una estación disquera, tuve la desgracia de encontrar entre la demás estática, una de esas monstruosidades que actualmente se proliferan en los rincones nocturnos del morbo de algunos compositores jóvenes, como los tlaconetes en las letrinas rústicas. No contentos con hacer pésimas imitaciones de bailables modernos norteamericanos, cantados con voz asquerosamente afeminada, tienen que alcanzar la puntada de mal gusto de hacer burla de nuestras canciones, como si los recursos musicales y emocionales de nuestra música se hubiesen agotados [se escucha el rock and roll].
> No creo que la preciosidad que acabamos de escuchar necesite comentario. La juventud tiene música para bailar, música que exige toda la habilidad que pueden tener. Aquí la tienen [se escucha el son jarocho] (Hellmer, 2001).

Es clara la postura ante las músicas urbanas juveniles, tampoco es necesario hacer algún comentario.

El indigenismo romántico

Dentro de las políticas culturales del estado posrevolucionario, en su versión institucional, se creó el Instituto Nacional Indigenista (INI) en 1948, por decreto del presidente Miguel Alemán Valdés. A partir de 1979 se comenzaron a instalar radiodifusoras en diversas zonas indígenas del país. Sus características a más de cuarenta años de servicio son su homogeneidad, independencia de intereses comerciales, transmisión en lenguas indígenas y en castellano, aspiración a fungir como medios comunitarios y ser populares en las comunidades, a decir de Castells (2011, pp. 124-125). Más allá de intentar evaluar su desempeño en una amplia diversidad de contextos y situaciones en cada una de ellas, nos parece pertinente mostrar el seguimiento a puntos de vista puristas y esencialistas referentes a los pueblos indígenas y sus manifestaciones musicales. Marina Alonso, quien fungió como Coordinadora de Producción de Fonogramas para el INI durante la última década del siglo XX, consigna:

> Inicialmente, el proyecto no aceptaba que las radios difundieran música comercial, porque se creía que «alterarían» el gusto de los escuchas y que contribuirían a la desaparición o modificación de la música tradicional. Por otro lado, se insistió en que la música indígena debía ser aquella que tuviera rasgos prehispánicos y que estuviera asociada a la dimensión ritual. (Alonso, 2008, p. 65).

Aquí el problema es la noción de lo que «debería ser» la música indígena según la óptica de instituciones, programadores, recopiladores y académicos. A este respecto, Alonso refiere un Taller de Programación Musical llevado a cabo en 1986, donde se trabajó en las características de la música indígena:

- Equipo 1. Su contenido es de carácter social, ritual y ceremonial; utiliza sus propios instrumentos; la música puede ser una imitación de la naturaleza; se representan a sí mismos a través de la música; modificación de instrumentos ajenos.
- Equipo 2. Se reconoce por el ritmo que utilizan para tocar su música, es propia de la región donde habita el grupo étnico y mantiene un género específico de interpretación.
- Equipo 3. Se caracteriza por géneros bien definidos, dependiendo del lugar; cabe señalar que no sólo por el hecho de que cualquier música sea interpretada por personas pertenecientes a una etnia, esta sea considerada como música indígena, sino que debe cumplir con las características de sus antepasados (como se citó en Alonso, 2008, p. 66).

La ambigüedad resulta tremenda en el caso de clasificar ritmos y géneros «bien definidos», de «imitación de la naturaleza» –un evolucionismo detrás del mito del buen salvaje–, los músicos se autorepresentan con la música, pero lo más importante, la música indígena «debe cumplir» con los cánones impuestos de un pasado imaginado, «inventado» diría Alonso. Pero estas apreciaciones no aparecen únicamente en el INI. Irene Vázquez Valle, directora de la Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) define:

En efecto, la música registrada en esta serie [Testimonio musical de México] no tiene valor comercial, pues no es interpretada ni compuesta ni arreglada por personas cotizadas en el mercado de la música; en cambio, tiene el valor de ser una expresión genuina y creativa salida de las entrañas del pueblo (como se citó en Alonso, 2008, p. 61).

Así, estamos ante una visión reduccionista del deber ser indígena, la cual pondera los productos culturales indígenas a partir del proyecto de nación que surgió en la posrevolución. Tal prejuicio hereda y evalúa la identidad del otro como piezas de museo en el cual abrevará la identidad nacional, el cual persiste hasta hace pocas décadas. El musicólogo Aurelio Tello, ofreciendo un panorama general del patrimonio musical de México, caracteriza a la música indígena con los siguientes rasgos generales:

Su función es predominantemente ceremonial y cumple con la función social y religiosa de acompañar las ceremonias y mantener unida a la comunidad a través del mito, la leyenda, la historia y la relación con las fuerzas naturales, las deidades y los santos. Pocos son los músicos que consideran su actividad como una profesión. […]

La música no se considera un «arte» en el sentido occidental, es decir como un objeto suntuario, sino que cumple una función social y va dirigida a los santos, las fuerzas naturales y la flora y la fauna de la región donde habita el grupo.

Gran parte de la música está ligada a la danza. Por ello tiene estructuras rítmicas muy marcadas y se usan de modo preeminente los instrumentos de percusión.

Predomina la música instrumental sobre la cantada, aunque se considera que cada instrumento es como una voz. Cuando existe el canto, este se produce en tesitura aguda y en su propia lengua, aunque se suele mezclar palabras españolas.

Generalmente las melodías son monódicas y en el caso de las bandas, los instrumentos graves tocan las notas fundamentales de los acordes o duplican la melodía en el registro grave.

Usan una amplia gama de instrumentos, unos de procedencia prehispánica, como las flautas de carrizo, la chirimía, el teponaztli y el huéhuetl, y otros de

procedencia europea entre los cuales sobresalen el violín, el arpa y la guitarra en una inmensa variedad de formas y tamaños. En algunos lugares es muy usual la banda que incluye instrumentos como flautas, clarinetes, trompetas, cornetas, bugles, tubas, saxofones, tambores, tarolas, platillos, bombo y triángulo (Tello, 2004, p. 84-85).

Suponemos a que tipos y géneros de música tradicional se refiere en la mayoría de los casos, sin embargo, saltan inmediatamente numerosas excepciones a lo largo y ancho del país. Tal generalización es producto de la idealización y del estereotipo tantas veces heredado de la intelectualidad urbana.

Apuntes teóricos para analizar la música popular indígena

Desde el punto de vista académico, en los conservatorios se plantearon sitios comunes acerca de si estas músicas debían investigarse y enseñarse en una escuela de música –aun hoy–, pues no llegan a ser arte por las mismas características que les son impuestas falsamente. El crítico musical y sociólogo norteamericano Simón Frith lo planteó de la siguiente manera:

En la base de cualquier distinción crítica entre la música «seria» y la música «popular» subyace una presunción sobre el origen del valor de la música. La música seria es importante porque trasciende las fuerzas sociales; la música popular carece de valor estético porque está condicionada por ellas (porque es «útil» o «utilitaria») (Frith, 2004, p. 413).

Afín a las diferencias entre arte y artesanía, la música popular es vista con menor valor estético, por ello se estudia desde la sociología o la antropología, no desde la música o, al menos, no desde la estética musical convencional y hegemónica. Por su parte, la antropóloga australiana Margareth Kartomi considera las dos aristas acerca de los repertorios de «procedencia mixta»: no son asumidos como dignos de atención desde los «prejuicios musicales etnocéntricos» de Occidente y, por el otro lado, «el vocabulario usado por los escritores para describirlas solía adjudicarles de manera implícita cierta ausencia de autenticidad o algún grado de degeneración o sentimentalismo por haber sido influidas sólo por las formas 'inferiores' de la música occidental» (Kartomi, 2004, p. 357). Es decir, el deber ser de la música académica no aceptó durante siglos algún

alejamiento del canon europeo urbano, y a su vez, tampoco acepta las músicas urbanas que no siguen el canon elitista de la música clásica o de concierto.

Entonces, el papel del folklore musical –como lo hemos revisado someramente al inicio del presente texto–, fue usado para los fines culturales –y también políticos– del Estado-Nación, sin dejar de lado los esencialismos del arte de Occidente, como lo deja bien claro la primera cita que hicimos de Vasconcelos.

Con los referentes anteriores es posible aplicar uno de los tipos básicos de desplazamiento de significados según la dinámica cultural, propuestos por Gilberto Giménez: «la extraversión cultural consiste en apropiarse de elementos culturales ajenos para someterlos a objetivos o intereses propios». Esto puede presentarse en fenómenos dispares: 1) «construir frases propias con una sintaxis y un vocabulario ajenos» y 2) como operación estratégica «dentro de un proyecto global frente a un adversario claramente identificado» (Giménez, 2007, p. 101). El primer caso lo ejemplifica con la evangelización de los misioneros cristianos, quienes aprenden «el vocabulario y las categorías nativas como simple táctica de penetración, y no como reconocimiento de la identidad y de los derechos culturales de los grupos dominados»; para el segundo caso cita a Bayart respecto a la adhesión al cristianismo de los indígenas de América Central, pues «se convirtieron 'para seguir siendo indígenas'. El indigenismo de las órdenes mendicantes les permitía eludir la hispanización deseada por los conquistadores y les proporcionaba en cierto modo un abrigo para practicar su antigua religión bajo la cobertura del culto de los santos» (Giménez, 2007, pp. 101-102). Así, estamos ante dos procesos de apropiación cultural vistos desde cada agente: los misioneros se apropiaron del lenguaje nativo para evangelizar, y los nativos se apropiaron del culto católico –resignificado– para mantener veladamente cierta cosmovisión propia.

Claro, es cierto que quienes detonaron el proceso de cambio fueron los invasores como agente hegemónico –nos parece que esa es la lectura común–, pero desde el punto de vista del «otro» también hubo un aprovechamiento cultural de la situación, a pesar de haber sido derrotados militarmente. Como ejemplo podemos tomar en cuenta la historia de yoemem y mayao'ob, quienes fueron obligados a adoptar un culto ajeno –los constantes levantamientos armados en

contra durante la Colonia son la prueba–, pero a largo plazo adoptaron como estrategia de permanencia algunos elementos del culto católico, extravirtiendo su significado -como se puede comprobar en los rituales contemporáneos–.

Guillermo Bonfil Batalla, uno de los artífices del cambio de paradigma antropológico en México, asumió que la identidad étnica «no puede ser definida en términos absolutos, sino únicamente en relación con un sistema de identidades étnicas, valoradas en forma diferente en contextos específicos o en sistemas particulares», por ello la identidad no sólo se construye y mantiene internamente, sino que puede entenderse «en su relación con otros grupos, sus identidades y sus culturas». A raíz de lo anterior, el control cultural queda definido como un «sistema según el cual se ejerce la capacidad social de decisión sobre los elementos culturales», asumiendo que estos pueden ser propios o ajenos. Así, entre elementos culturales propios y ajenos, y las decisiones propias y ajenas sobre ellos mismos, establece si existe una cultura autónoma, apropiada, enajenada o impuesta (Bonfil, 1991, pp. 167-169; pp. 171-173).

Música indígena apropiada

Marina Alonso determina el año de 1994, y el levantamiento zapatista en Chiapas, como un parteaguas cultural en la relación institución indigenista – música indígena. Alonso asegura que, a diferencia de otras instituciones, a partir de 1994 se evitan las decisiones verticales y el parternalismo presente en la «búsqueda por lo auténtico que excluye una gran cantidad de piezas y ensambles musicales, producto de la incorporación de instrumentación moderna. Las radiodifusoras decidieron incluir una serie de géneros musicales híbridos, como cumbias, salsas, rancheras, entre otras» (2008, p. 68).

Otro cambio de timón se da en la presidencia de Vicente Fox (2000-2006), quien postula un discurso ambiguo entre integración y multiculturalidad, el cual supuestamente supera el indigenismo del régimen anterior. El antiguo INI ahora es denominado –que no sustituido por– Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), a partir de 2003. Antoni Castells opina:

> Esta modernización implicaba tratar a los indígenas como sujetos libres en un sentido integracionista y de reestructuración económica, es decir, libres para vender sus tierras o su mano de obra. La paradoja surgía porque, al mismo tiempo que intentaba integrar, el Estado usaba un discurso multiculturalista descentralizador para fragmentar los centros de poder regional y apaciguar las demandas de autonomía indígena (Castells, 2011, p. 128).

He aquí los intereses gubernamentales ante el contexto de reivindicación indígena. Pero la reapropiación de las radiodifusoras por parte de los oyentes indígenas implica un escenario, por lo menos, alternativo. Castells, cita el caso maya, en específico, de la XENKA:

> Los mayas usan la radio para comunicarse mediante avisos y a través de la radio se dedican canciones, poemas e historias. Esta radio es el principal medio de comunicación para los mayas en esa zona de Quintana Roo y sus prácticas cotidianas de operación son mayas. En el día a día, sobre todo para las personas que la escuchan, la radio es maya (Castells, 2011, p. 133).

En este sentido, los discursos de multiculturalidad y de interculturalidad, si bien novedosos, no implican un cambio demasiado profundo en la relación radio indigenista – comunidad indígena. Es en tal contexto cuando surge un fonograma fundacional para el INI: *De El Costumbre» al rock. Encuentro de música indígena. Las nuevas creaciones* (2000), donde se publican piezas musicales interpretadas por indígenas tocando géneros comerciales. Dos son las agrupaciones pioneras grabadas dentro del género rock: Hamac Casiim, de Punta Chueca, Sonora y Sac Tzevul, de Zinacantán, Chiapas, no por haber grabado este disco, sino por representar durante un cuarto de siglo la nueva oleada de apropiaciones musicales por parte de los pueblos originarios en el contexto actual. Así, desde mediados de la década del noventa tocan variantes de rock; pero –a poco más de veinticinco años de tales propuestas– se han sumado docenas de músicos indígenas, tanto a las iniciativas institucionales de la CDI en la serie de fonogramas *De tradición y nuevas rolas*, como a la edición y promoción independiente de producciones musicales.

La documentación de tal proceso ha sido numerosa en la última década, por ejemplo, el libro *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México* (López, Ascencio, Zebadúa, 2014) donde abordan casos de rock y metal en los Altos de Chiapas y rock, rap y ska en La Montaña de Guerrero; o el apartado Música y cambios socioculturales donde se habla del rock indígena y su vínculo con las políticas culturales (Cruz, Urteaga, López, 2020). A manera de síntesis, también la CDI publicó el libro *Nuevas expresiones artísticas entre los jóvenes indígenas (música, grafiti y arte callejero, literatura, danza, etc.)* (Domínguez, 2018), en el cual se apuntan géneros como el metal, el punk, el rap, el ska y el rock en general, interpretado por indígenas totonacos, yoremem, mazatecos, mixes, nahuas, zapotecos, seris, mixtecos, mayas, zoques y otomíes.

Otro libro –que no sólo habla de intérpretes de músicas «juveniles» emparentadas con el rock o el rap– es *Música indígena y contemporaneidad. Nuevas facetas de la música en las sociedades tradicionales* (Olmos, 2017), donde se tratan casos de cumbia, pasito duranguense, bolero y corrido en la Huasteca; cumbia en la Mixteca; polka, cumbia, ranchero y corrido en la Sierra del Nayar; sones de mariachi, cumbia, tropical, ranchero, bolero en el Noroeste de México. Otros grupos indígenas retoman el reggae y las músicas caribeñas, en la Península yucateca; o el éxito de bandas de aliento cantando en purépecha con repertorios comerciales; en fin, un proceso netamente afincado en la actualidad.

Las agrupaciones nahuas de Pajapan, Veracruz. Estudio de caso

En el año 2000, en los albores de esta apropiación cultural orientada hacia la expresión musical, surgen en Pajapan, Veracruz, las agrupaciones nahuahablantes *Lamar Ejegat*, *Xicacal* y *Palma Real* dedicados a componer y crear nuevas músicas en lengua náhuat utilizando diferentes repertorios: cumbia mexicana, chunchaca[1], corrido y baladas románticas. Seis años más tarde, se crea la agrupación *Tatzotzona* quienes a través de la música del son jarocho componen nueva *versada*[2].

1 El término chunchaca se refiere a un subgénero musical de la cumbia mexicana, característica del sureste mexicano con una rítmica simplificada, representada por: Chico Ché; Mike Laure, El Pulpo y sus Teclados; Los Flamers; Los Junior Klan; Los Súper Lamas; entre muchos otros.

2 Versada: término local empleado para nombrar a los diferentes tipos de estrofas (décimas, cuartetas,

La población de Pajapan está enclavada en una región intercultural, es un municipio indígena de lengua nahua; comparte territorio con otros pueblos (nahuas, popolucas, mixes y mestizos). El caso de Pajapan, llama nuestra atención porque ahí se ha estado gestando y mantenido un movimiento cultural encabezado por músicos locales que de manera genuina y casi militante buscan frenar el embate del castellano y revertir el desplazamiento de su lengua materna.

Esta variante de náhuat con *t* posee una identidad lingüística caracterizada por la incorporación a su repertorio del uso de la *b* y el intercambio de la pronunciación de consonantes sordas por sonoras, por ejemplo: la *k* por *g*. Fomentando una filiación lingüística expresada a través de la oralidad, testigo de su memoria histórica y de múltiples contactos con otras lenguas.

Estas agrupaciones musicales han incrementado el repertorio pajapeño al menos en 40 nuevas composiciones recopiladas en los discos *Apischogo* (2010); *Negilis yan Pajapan* (2016); *A bailar y Cantar en Nahua y Popoluca* (s/a) y *Tatzotzona* (2020). Estos álbumes han sido apoyados por el Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) a través de diversos proyectos con el fin de detonar sinergias que permitan la aprehensión de este testimonio musical en un documento que pueda en principio ser disfrutado, escuchado y reproducido en el mismo territorio, y en un segundo momento para que pueda ser difundido por las agrupaciones y quede un registro de la música que se ha creado y compuesto en Pajapan.

El trabajo del equipo de investigación del CIESAS involucra no sólo a los músicos como agentes, productores y ejecutantes de la música, sino a un equipo creativo interdisciplinario y activista que lleva trabajando en la región al menos una década.

Hoy en día, en Pajapan, se siguen componiendo repertorio y letras nuevas que permitirán en un futuro cercano incrementar el acervo musical que refleja la memoria histórica local, el mundo mágico religioso, la cosmovisión, sus circunstancias, anhelos, esperanzas, amores y desamores, en fin, una epistemología nahua local.

sextetas, redondillas, redondillas compuestas, etcétera) que se cantan en el son de la región.

Durante estos más de veinte años, los integrantes de estas agrupaciones se han empeñado en componer música y lírica en náhuat con el objetivo de promover y fomentar, entre las generaciones más jóvenes, la permanencia y el uso de su lengua ante la lengua hegemónica que predomina en la región.

Cada agrupación pertenece a diferentes comunidades de Pajapan. Los integrantes de *Lamar Ejegat* son de la comunidad de Batajapan, que se encuentra muy cerca de la cabecera municipal de Pajapan. Todos los integrantes pertenecen a la familia Sánchez Hernández, los fundadores son dos hermanos Leonardo, Gregorio, ambos músicos y compositores.

Además de ser músicos, se dedican a diversas actividades, principalmente al campo y a la pesca. Aunque Leonardo tiene una tienda de abarrotes y Gregorio trabaja como guardia en la ciudad de Coatzacoalcos, casi todos los músicos de estas agrupaciones nahuas siembran y crían animales de granja para el consumo familiar.

Gregorio, refiere que aprendieron a tocar desde niños enseñándose unos a otros a través de la tradición oral

> Me acuerdo que yo era muy pequeñito, tenía unos 7, 8 años. Iba con ellos a escucharlos y me decían:
> -Toca esto- y me daban unos palitos para llevar el ritmo y me decían:
> - ¡Aquí vas a aprender! - yo veía e intentaba hacer el ritmo.
> Entonces ya posteriormente me decían:
> -Tú vas a tocar el güiro y tu sobrino Florentino va a tocar las maracas-.
> Y así, de güiro a pandero [risas] de pandero a guitarra. Así fuimos aprendiendo, de hecho, yo le digo que desde el principio yo empecé más o menos a agarrar la guitarra. Leonardo igual el acordeón. Leonardo le decía a Florentino:
> -Escuchamos que el bajo es así- y fuimos aprendiendo poco a poco.

Enseñando uno al otro y viendo y escuchando. Ya de ahí, posteriormente, ya más tarde, tuvimos talleres con otros músicos y fuimos aprendiendo un poquito más. (Sánchez, comunicación personal, 14 de diciembre, 2020)

Según refiere Gregorio, aprendieron a tocar la guitarra, el acordeón y el guitarrón, pero tocaban únicamente *covers*. Más tarde, durante el 2000, obtuvieron el estímulo estatal Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMyC) con el proyecto de la creación de *Lamar Ejegat* y con la intención de dejar los *covers* de lado para dedicarse únicamente a componer música y tocar piezas de su autoría en náhuat. Así, fue como adquirieron una dotación instrumental más extensa compuesta por: acordeón, teclados, congas, guitarra eléctrica, bajo eléctrico y batería, amplificadores, bocinas y «toda la parafernalia».

La comunidad de Xicacal se ubica en la costa de Pajapan, en el litoral del Golfo de México. De ahí retoman el nombre los integrantes de esta agrupación, Jesús, Cristóforo y Esteban. La agrupación, según refiere Gregorio, se formó más o menos hace veinte años, sin embargo, después de la grabación del disco *A bailar y Cantar en Nahua y Popoluca* (s/a), que se realizó en 2012, la agrupación se disolvió debido al fallecimiento de uno de los integrantes y la migración de otro de ellos.

La migración en Pajapan, así como en otras comunidades del país, representa un gran número de pobladores que abandonan su vida cotidiana en búsqueda de mejores oportunidades para obtener el sustento de sus familias. Vázquez (2013), refiere que esta movilidad ha sido tanto interna dentro del país como externa, principalmente hacia el país vecino del norte:

> La migración interna ha facilitado que pobladores indígenas del Istmo veracruzano, dedicados principalmente al cultivo de granos básicos y a una ganadería ejidal de pequeña escala, hayan pasado a formar parte de lógicas e intereses trasnacionales que están presentes en la reconfiguración misma de la localidad, donde ahora la migración es un referente obligado en la planeación de las actividades familiares, pero también en el imaginario colectivo, en el que Sinaloa o la frontera norte son concebidos e imaginados de diferentes maneras dependiendo de la posición económica y sociocultural que se ocupe en cada poblado (p.148).

Aunque ya no sigue tocando la agrupación, sus canciones perviven en la memoria de los pajapeños e incluso son interpretadas y arregladas por otras agrupaciones como *Lamar Ejegat*. La labor de *Xicacal* es importante porque es una de las agrupaciones que se ha dirigido en específico al público infantil y su canción *Tiawe yan kaltamachliani* retoma los numerales en náhuat y es utilizado en la región como herramienta didáctica. Gregorio, recuerda esta canción y refiere:

> Ayer estaba escuchando y le dije a mi nieto:
> – Te voy a poner esta música que me gusta del grupo Xicacal.
> Porque tienen una canción precisamente donde como que les enseñan a los niños cómo se dice dos, y así, entonces le digo:
> – Aquí va a aprender la numeración del uno al diez (Sánchez, comunicación personal, 14 de diciembre, 2020).

Otra de las piezas que suenan y se cantan en Pajapan hoy en día es *Chiks*, donde se narra una anécdota local donde intervienen personajes representativos del imaginario colectivo como los pescadores y el mar, pues la anécdota se suscita en las playas de Xicacal.

Palma Real es otra agrupación que participó en la grabación y recopilación del fonograma *A bailar y Cantar en Nahua y Popoluca* (s.a) pero que se desintegró después de la grabación del disco por tensiones dentro de la agrupación. Como en el caso de *Xicacal*, sus canciones subsisten en la memoria de los músicos y pobladores pajapeños. En particular la canción en ritmo de *chunchaca*, *Tepetl ono pelao*, donde se narra la problemática de la deforestación y la pérdida de recursos naturales (flora, fauna, fuentes de agua como manantiales, riachuelos y lagunas).[3]

Tatzoztona es la agrupación más reciente formada en Pajapan, sus fundadores son Celestino y Fortino; ambos asistieron a la Universidad Intercultural Veracruzana (UVI), su labor ha sido importante porque retoman «música ya hecha» -así expresado por ellos mismos- para componer nueva *versada* para el

3 Véase el artículo «El municipio de Pajapan en la Sierra de Santa Marta (Veracruz, México): un caso de resistencia indígena en la defensa del territorio y los recursos naturales para la sustentabilidad de los pueblos originarios del Gran Caribe» (Moreno, 2015).

son jarocho en náhuat. Además, tienen una preocupación particular por promover entre las infancias prácticas culturales heredadas por sus abuelos y que muchas de ellas ya no se transmiten desde el hogar, por ejemplo, la siembra de hortalizas y «siembra de traspatio»; léxico en náhuat; composición de versada, la práctica del fandango y la transmisión de cuentos y leyendas locales a través de talleres vespertinos con niñas y niños de la comunidad.

La nueva música nahua pajapeña

Estas agrupaciones han seleccionado repertorio que no es considerado indígena y compuesto música que se aleja de la definición propuesta por Tello (2004). *Lamar Ejegat*, *Xicacal* y Palma Real comparten repertorios de cumbia mexicana, chunchacas y baladas románticas. Las dos primeras agrupaciones ejecutan un espectro más amplio de repertorio e incluyen polkas, corridos y rancheras, como se detalla en la siguiente tabla.

Agrupaciones	Dotación instrumental	Tipos de repertorio
Lamar Ejegat	Batería, bajo eléctrico, guitarra eléctrica, acordeón, teclados y congas.	Chunchacas, polkas, baladas románticas, corridos
Xicacal	Guitarra, acordeón, guitarrón.	Corridos, baladas, rancheras.
Palma Real	Guitarra eléctrica, bajo eléctrico, batería electrónica, teclados.	Chunchacas, baladas románticas.
Tatzotzona	Propia del son jarocho: jarunas, leona o guitarrón jarocho y guitarra de son.	Sones jarochos.

Tabla 2. Grupos, repertorios y dotaciones instrumentales

La selección del repertorio pareciera una cuestión meramente estética, pero en esta dialéctica de la música y el fomento de la lengua materna, más bien sugiere un acto de resistencia cultural ante el embate de música comercial en

castellano que es considerada como agresiva, falsa y que no comunica los valores y normas culturales de la comunidad. La selección de géneros musicales más extendida se debe en primer lugar a la presencia de la radio en Pajapan, que en la década de los años 70 difundía cumbias mexicanas, música grupera y baladas románticas «nosotros pertenecemos a la generación de la balada romántica» refiere Celestino.

> Escuchábamos el radio, teníamos para escuchar música, a lo mejor por mi edad, muy poco le ponía atención. Pero en ese tiempo la música que escuchábamos eran corridos que hablaban de la revolución. Pero también comenzó el auge de las músicas de cumbia, muy famosa acá. Comenzó a sonar los Siete Latinos[4], pa' ese tiempo ya había radio, se escuchaba radio en la cantina, en la casa, en la feria, luego llegaban a vender *cassets* y se compraban muchos de esos grupos (Hernández, comunicación personal, 14 de noviembre de 2019).

Por su parte, Gregorio nos comenta «no tocamos son jarocho porque todo mundo toca son. A lo mejor a los chavos les gusta algo más movido, más *guapachoso*»[5]. Al respecto de la música actual, refieren «la música que escuchan los chavos es muy agresiva, no les enseña nada bueno, mejor que escuchen nuestras historias».

Conclusiones

Así, los músicos pajapeños han desarrollado una serie de repertorio que retrata la vida de su comunidad, canciones que hablan sobre ellos y retratan los acontecimientos cotidianos, temas que no consideran frívolos o banales, como mucha de la música comercial que se escucha en la radio, por ejemplo, *Yo quiero chupar* del grupo Los Súper Lamas: «yo quiero chupar hasta que me explote la cabeza», afianzando y reafirmando su lengua a través de la música. Aunque están cons-

4 Agrupación musical dedicada a la chunchaca (o cumbia del sureste mexicano) oriundos de Catemaco, Veracruz, su público los apoda Los Brujitos, se conformaron como grupo en 1968.
5 Término local que se refiere a música alegre que motiva al baile como la cumbia y la salsa.

cientes de la existencia de otros caminos para fomentar, fortalecer y revertir el desplazamiento de su lengua, han elegido la música como medio de expresión.

En el caso de los músicos de *Tatzotzona* al retomar el son jarocho, una expresión de carácter mestizo que generalmente se canta en castellano, nos habla no sólo de un acto de reafirmación lingüística, sino de una imposición, de su parte, al mundo de *son jarocho*, ya que le otorgan al náhuat un lugar preponderante en la cultura jarocha hispanohablante. Es posible que esta búsqueda creativa no se restrinja únicamente a la versada y en un futuro cercano se vea reflejado en la música y se formulen nuevos sones que incrementen el repertorio jarocho como lo han sido las propuestas, por ejemplo, de Patricio Hidalgo con *La caña* y *La Gallina*, por mencionar algunos sones de nueva creación.

Los músicos pajapeños, han desarrollado estrategias de enseñanza aprendizaje a través de la música como canal lúdico, creativo y de desarrollo comunitario que permite trasmitir el conocimiento de su lengua a otras generaciones de pajapeños a través de la composición de música y letras. Merriam (1992), refiere: «la música es un canal social, político, económico, lingüístico, religioso, entre otros tipos de comportamiento. Los textos de las canciones revelan muchas cosas sobre una sociedad» (p. 15); para los músicos pajapeños, sus letras conforman un medio de rebeldía y reafirmación lingüística, adentrándolos en procesos de apropiación cultural dentro de su contexto. Además, les permite el ejercicio de sus derechos lingüísticos y los reafirma como cultura nahua. De manera, que el patrimonio cultural inmaterial veracruzano se incrementa a partir del repertorio pajapeño, además se realiza desde la variante pajapeña como lo reconoce el lingüista Antonio García de León (1976).

Si bien podría definirse a este proceso como una imposición cultural, dado el repertorio musical escuchado a través de las radiodifusoras comerciales en castellano, la composición de versada con nuevos contenidos locales y en lengua materna demuestran la apropiación cultural efectuada por los músicos nahuas. Por ello, consideramos a estas propuestas musicales como un nuevo rostro de la música indígena que se ha transformado al igual que sus sociedades. La definimos como indígena porque es música creada y compuesta por nahuas pajapeños, superando el discurso del indigenismo mexicano del siglo

xx y documentando estos procesos de apropiación y transculturación en los pueblos indígenas mexicanos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO, M. (2008). *La «invención» de la música indígena de México. Antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX*. Buenos Aires: Editorial SB.

BONFIL, G. (1991). La teoría del control cultural en el estudio de los procesos étnicos. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, IV (12), 165-204. Recuperado de https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31641209

CASTELLS, A. (2011). ¿Ni indígena ni comunitaria? La radio indigenista en tiempos neoindigenistas. *Comunicación y sociedad*, (15), pp. 123-142.

CRUZ-SALAZAR, T, URTEAGA, M., LÓPEZ-MOYA, M. (coords.). (2020). *Juventudes indígenas en México. Estudios y escenarios socioculturales*. Tuxtla Gutiérrez/ Chetumal: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas/El Colegio de la Frontera Sur.

DOMÍNGUEZ, O. (2018). *Nuevas expresiones artísticas entre los jóvenes indígenas (música, grafiti y arte callejero, literatura, danza, etc.)*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

FELL, C. (1989). *José Vasconcelos. Los años del águila (1920-1925). Educación, cultura e iberoamericanismo en el México posrevolucionario*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

FRITH, S. (2004). Hacia una estética de la música popular. En F. Cruces (Ed.) *Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología*. Madrid: Trotta. pp. 413-435.

GARCÍA DE LEÓN, A. (1976). *Pajapan un dialecto mexicano*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

GIMÉNEZ, G. (2007). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Coahuilense de Cultura.

HELLMER, R. (2001). *Homenaje a Raúl Hellmer: 30 aniversario luctuoso* [CD]. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Dirección General de Culturas Populares/Radio UNAM/Fundación Hellmer.

KARTOMI, M. (2004). Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminologías y conceptos. En F. Cruces (Ed.) *Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología*. Madrid: Trotta. pp. 357-382

LÓPEZ, M., ASCENCIO, E. Y ZEBADÚA, J. (coords). (2014). *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México*. México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas/Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica/ Juan Pablos editor.

MERRIAM, A. P. (1992). *The anthropology of music*. Illinois: Northwestern University Press.

MORENO, J. (2015). El municipio de Pajapan en la Sierra de Santa Marta (Veracruz, México): un caso de resistencia indígena en la defensa del territorio y los recursos naturales para la sustentabilidad1de los pueblos originarios del Gran Caribe. *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, (26), pp. 65-119 doi.org/10.14482/memor.26.7423

OLMOS, M. (coord.). (2017). *Música indígena y contemporaneidad. Nuevas facetas de la música en las sociedades tradicionales*. Tijuana/México: El Colegio de la Frontera Norte/Instituto Nacional de Antropología e Historia.

SAMPER, B. (ed.). (1962-1964). *Investigación Folklórica en México. Materiales.* Volumen I y II. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

TELLO, A. (2004). El patrimonio musical de México. Una síntesis aproximativa. En E. Florescano (coord.). *El patrimonio nacional de México*, II. México: Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. pp. 76-110.

| CAPÍTULO 4 |

Coreografía, recursos y saberes de un creador escénico

Cristina Iriarte Sauyer
Universidad de Guadalajara, México
vertice.360.morelia@gmail.com

Introducción

Para escudriñar en la creación coreográfica es necesario abrir sus tópicos sobresalientes y analizarlos, ya que en este artículo se presenta la disyuntiva del uso correcto del término coreógrafo para el nombramiento adecuado de la práctica creativa de un autor de obra dancística en la corriente contemporánea. Aquí se problematiza, si el término es correcto o si es necesario abrir la posibilidad de habilitar nuevas nomenclaturas; se redactan una suerte de recursos y contenidos, como saberes que han implementado Jorge Cerecero, Eli Solís, Adriana Delgado, Rocío Luna y Cardiela Amezcua, como muestra representativa de coreógrafos en Morelia, para así disertar sobre la aplicación del concepto coreografía en la danza contemporánea.

Es importante explicar que la metodología empleada es a base de un trabajo de campo minucioso, ya que se realizó el análisis etnográfico basado en el uso de la entrevista dirigida y estructurada para obtener datos importantes sobre el tópico de la creación dancística de la ciudad y la manera que cada coreógrafo utiliza su propio nombre como creador de danza contemporánea, terminología que refiriere al tipo de rol que ejerce durante un proceso de creación o auto-

nombramiento que se da según el tipo de práctica creativa que asume para sus obras. Simultánea a la investigación etnográfica, se consideró buscar fuentes bibliográficas para apoyar la argumentación de los discursos empleados por los coreógrafos mencionados.

Este apoyo fue de carácter documental y permitió dar soporte teórico al trabajo reciente y no documentado anteriormente por otros investigadores en cuanto refiere a materia de danza contemporánea en Morelia, Michoacán, México. Las prácticas creativas y problemáticas en torno al renombramiento de sus propios procesos y organigramas creativos han sido puntos de atención en este artículo, ya que la importancia del rol del coreógrafo si determina las estéticas de creación coreográfica, el ámbito incluyente o no de la figura del bailarín, las innovaciones y provocaciones creativas y por supuesto las tendencias novedosas de hacer danza que han impactado y mutado hasta la actualidad en el estado de Michoacán.

Las preocupaciones gremiales de danza contemporánea en la ciudad de Morelia, se debe a que el uso de diferentes nombres empleados para los coreógrafos a través de la historia dancística en Morelia y otros estados del país, ha oscilado en constantes reajustes que derivan de una incansable búsqueda identitaria de la figura del coreógrafo a lo largo de su propio devenir, esta afecta directamente a todos los roles que puedan ceñir el fenómeno de crear danza. Por tal motivo, es importante dar un primer paso para advertir que la terminología para nombrar la danza está en movimiento y que cada cambio es un reajuste identitario, tanto para cada artista como para los mismos gremios.

Para argumentar como ha sido a través de la historia, esta problemática se iniciará exponiendo un breve recorrido histórico del cómo la danza ha tomado la forma escénica, conllevando a la necesidad de la aparición de la figura del coreógrafo, así como establecer criterios académicos para reconocer ciertas cualidades y modalidades sobre la danza contemporánea. A través de la historia de la danza, las formas de abordar los códigos se han modificado, visiblemente se ha enfocado en el traslado del baile del campo a los recintos específicos. Este traslado de escenarios exige un tratamiento de las obras dancísticas diferente, por ejemplo, la danza escénica en primera instancia era acompañada de la pa-

labra y el canto, posteriormente, en el siglo XVIII, se independizó de la voz con el surgimiento del *ballet* pantomímico, escenas que a un principio ilustraban la naturaleza ya con el uso de elementos que conforman una práctica con creación de vestuario, música y vestiduras (Baizabal, 2016, p. 9).

Ya arribando la danza contemporánea en Morelia, en un periodo corto se usa en las obras la palabra, con versos declamados, cantados, gritados o simplemente como guion de escenas para la misma creación. Con ello podemos observar que desde la Antigüedad las propuestas dancísticas van cambiando paulatinamente, dan nuevos giros al quitar el peso discursivo y escénico al cuerpo, ya que en diferentes momentos de dicha evolución histórica el peso escénico se ha depositado exclusivamente en él. Posteriormente, como se ha mencionado, se integra la poesía y lo digital hasta llegar a la multimedia e interdisciplina. Para esta etapa los bailarines en Morelia retoman la forma de moverse de sus maestros (Suárez, comunicación personal, 11 de mayo, 2020).

Para la creación coreográfica existen diversos recursos que otorgan posibilidades discursivas. Sin duda alguna, definir el concepto coreografía para los creadores de la ciudad de Morelia ha sido divergente y problematizado. Este término, como se verá en las siguientes líneas, ha transitado y se ha matizado al trascurrir el tiempo, afectando los modos de construcción, a sus bailarines, habilitando nuevas estrategias creadoras. Sus usuarios anteponen el uso del cuerpo; sus bailarines e ideologías como límites de acción advierten una nueva nomenclatura para suplantar terminologías obsoletas. Sin embargo, aun lejanos de proponer un criterio más afín a las prácticas llevadas por el mismo gremio, se puede hacer un desglose de recursos a utilizar para la creación coreográfica como eslabones prioritarios que dan luz a una aproximación de definición sobre el término coreografía para la actualidad.

Cada técnica desarrolla sus propios principios que desencadenan una suerte de habilidades como el rolar, deslizar, compartir peso, saltar, invertir el eje, conciencia de sí mismo y de otros cuerpos, experimentación de movimientos orgánicos, respiración, alineación ósea, uso de voz y trabajo de peso, entre otros (Suárez, comunicación personal, 11 de mayo, 2020). Las técnicas son mutables, el cuerpo se moldea según lo que practica y las destrezas que desarrolla con el

juego en el espacio, así como al ofrecer nuevas reglas y formas de movimiento. Desde el siglo xvii existen tratados que expresan metodologías para la danza, por lo que profundizar en ellos y actualizarlos según las experiencias de sus usuarios es de primera necesidad y más aun los que hablan sobre procesos creativos (Suárez, comunicación personal, 11 de mayo, 2020).

Definir qué es la coreografía en el terreno de la danza contemporánea implica pensar diferente la creación, sus impulsores y mecanismos. La vida cotidiana, los mitos clásicos, la naturaleza, los problemas, los conflictos sociales y las afectaciones de las políticas culturales de un artista afectan su discurso, su creatividad y su identidad como artista; permiten llevarlos a un sustrato básico relacionado con su contexto actual, que al mismo tiempo se articula con su cultura (Velasco, 2007, p. 61). Ante la creación la imagen se construye por un observador frontal, al cual se le pone una serie de imágenes corporizadas en un plano sugerido, la primera tarea ante la creación es indudablemente la observación que abre canales a otros halos de la percepción y la corporalidad (Velasco, 2007, p. 63).

En una obra coreográfica, la danza y el diseño son protagonistas, donde se reconstituye la valoración artísticamente humana. La creación no solo es movimiento, también es cúmulo de instantes en silencio que dan fe a la vivacidad con que se trasmite el lenguaje corporal. El movimiento en el espacio grafica líneas que hacen una cartografía de un presente visible y sugestivo. Así, el cuerpo se trasforma en una escritura gráfica espacial, donde el medio cuerpo y medio espacio se entreveran para compartir la experiencia de la creación del diseño a danzar. En el diseño está vertido el movimiento, mientras que el movimiento permite propiciar la coreografía. (Quijano, 2011, pp. 4 y 104-106).

A través de estos movimientos se llega a plasmar la metáfora. Cuñarro y Finol citan a Gubern para reafirmar que «la metáfora visual son metonimias procedentes del lenguaje verbal». Para la danza será un acto introspectivo, tanto para el creador, sus bailarines y por supuesto su público. Esta reconfiguración de los códigos deambula en el ámbito de la percepción y la imaginación provocada por la asociación o disociación de ideas que se aplican semánticamente. Es decir, es la suma o resta de campos semánticos, experimentales y particulares de

quienes la provocan (Cuñarro y Finol, 2013, p. 274). La metáfora se reorganiza según el tiempo y el espacio, ya que como dicen Cuñarro y Finol (2013), esta va a variar según la diversidad cultural de quienes la emplean, la reciben o la reproducen (p. 274).

La problemática de estudiar prácticas coreográficas está en la dificultada de analizar cuerpos humanos, que se pueden ver como objetos y a su vez sujetos, problematizados desde afuera o desde su interior, ante una perspectiva fenomenológica: mundo y tiempo, conjunción entre colegas y personalizando las urdimbres poéticas (Masiá, 2020, p. 5). Tuner, apoyado por Douglas (s/f), establecen criterios sistémicos que clasifican a los cuerpos en respuestas humanas al desorden y la organización de este. Toda obra es parte de este acomodo que incluirá el riesgo, la incertidumbre y la contradicción. Así aparecen categorías que puede apoyar al estudio del establecimiento organizativo al crear danza que irá de la mano con la intención de un coreógrafo (p. 14).

Las herramientas a las cuales acude un creador o coreógrafo, según las ideologías y la estructura de roles de los artistas (como se verá más adelante), son importantes a destacar; en ellas se puede ver una ruta de actividades que se ejecutan para fines generales ante la construcción de una obra dancística. Desde una definición muy antigua, los siguientes aspectos han prevalecido y se ha definido a la coreografía como el arte de componer o diseñar con los siguientes elementos: el ritmo, la motivación, diseño simétrico o asimétrico de formas corporales que se emiten a través del espacio (el corporal y el escénico), todo en los diferentes niveles que puede habitar un cuerpo danzante (bajo, medio, alto y aéreo) y diseñar a través del espacio y el movimiento, así como el ritmo motor y respiratorio emocional (Suárez, comunicación personal, 11 de mayo, 2020).

Un punto de arranque será el tema sustento de la motivación y proyectado a la poesía, música, emoción, sentimientos, visiones, sueños, apreciaciones de cierto aspecto de la vida. La motivación es el punto de partida; los elementos deben tener un propósito, es decir, a dónde te llevan. Hay muchos elementos que pueden participar de manera armonizada, como los escenográficos y afores (Suárez, comunicación personal, 11 de mayo, 2020). Las fuentes de inspiración pueden estar enmarcadas en símbolos, tradiciones de otras culturas ajenas al

lugar de producción, periodos históricos, otras disciplinas y momentos específicos del devenir del arte en todas sus disciplinas (Cerny, s/f, p. 9).

La escena de una obra de danza cuenta con varias capas lectoras; sus imágenes conforman una suma de signos que se articulan dentro de un marco de referencias preexistentes que la explican. Estas pueden estar en la estructura como células articuladas por campos semánticos que hablan de un todo. El título de la obra conforma las pautas para descubrir el campo discursivo que está desarrollando un autor y obedece al tema elegido (Velasco, 2007, pp. 57-58). La estratificación coreográfica siempre está en movimiento, conmociones y surgimiento, como una lava que al ser solidificada se modela de una manera insospechada en diversas formas; así la coreografía adquiere su propia naturaleza llena de novedad.

> Magma en el que se funden sentimientos, actitudes, habilidades y capacidades en una sinfonía que reconoce las justas dimensiones de lo motriz, el cuerpo/motricidad para el bailarín es extensión de sí mismo, no como instrumento, sino como proyección de la naturaleza sensible del ser, lo corpóreo, lo psicológico y lo social.

De esta manera, el coreógrafo a través de sus bailarines exterioriza lo que está conjuntado en un interior; es el anverso de un cuerpo que se desdobla en varios cuerpos (Barbosa y Murcia, 2012, p. 189).

Para la creación coreográfica aparentemente se observa un desorden cuando las partes de este sistema están desarticuladas y al unirse se clarifican las unidades dando sentido a la totalidad. Mary Douglas dice que el tema principal de toda la obra es la respuesta humana al desorden (Tuner, s/f, p. 14). Profundizando en la elección del tema y desde otro enfoque, Foucault quería demostrar que «era también posible escribir la historia de los sentimientos, el comportamiento y el cuerpo» y quizá su postulado podría servir en futuros estudios de análisis de obras de danza, ya que una de las cosas que los involucrados muestran es un cúmulo de emociones y sentimientos posesionados sobre situaciones sociales que atañen específicamente a sus contextos geográficos (Tuner, s/f, p. 25).

La obra dancística, así como el cine y la literatura, juega con los roles de discontinuo y continuidad como un recurso para tejer la trama. En el caso de la danza, son herramientas que permiten cambiar el juego y la dirección de la obra para así tejer estados de reposo o tensiones dramatúrgicas (Reggiani, 2009, p. 6). El vocabulario interno de una obra está establecido por el creador y su correlación con la realidad que instaura la dinámica social del arte en contexto (Mallarino, 2008, p. 121). Así, los signos corporales de sus bailarines están construidos bajo el dominio de las técnicas que nutren tanto al coreógrafo como a sus bailarines. Estas cualidades particulares activan la sintaxis (gestos corporales) y semántica (significados); ambos dan sentido a la obra coreográfica (Mallarino, 2008, p. 122).

La geometría espacial de la danza puede suscitarse en tres etapas: 1) composición coreográfica, que sucede en una o varias mentes, su naturaleza es fantasiosa o teórica; 2) en la suma de etapas (proceso de creación) se monta y se realiza ante los espectadores; 3) los bailarines desatan la experiencia de la danza y hacen emerger la coreografía. Según Dallal, la pieza coreográfica está delimitada en tres momentos: 1) la duración de la obra, 2) el «tiempo» o fecha en la que se estrena o se baila y 3) el «tiempo», fecha o época en el que la acción o trama de la pieza acaece (Dallal, 1999, pp. 237-239).

Otro elemento importante es el tipo de escenario que el coreógrafo elige para su obra, los tipos de encuadre para apreciar su trabajo y la lejanía o cercanía con el público, ya que de esto también dependerá el tratamiento que le dé a su obra. El uso o desuso de la cuarta pared en las artes escénicas puntualizan el tipo de escenario, escena y corriente teatral que asumen sus usuarios. Recordemos que este brillante artificio fue promovido por Denis Diderot con el advenimiento del realismo teatral y utilizado por primera vez por el actor John Byrne en la serie de Marvel She-Hulk en 1989. Hoy en día su uso no da muchos matices en los códigos que desea expresar un coreógrafo. Existen muchas obras que la usan como un recurso para compactar los símbolos, pero también hay las creaciones que se apoyan totalmente de su ruptura para generar tensiones discursivas entre los bailarines y el público. Cuando pasa esto, se rompen muchos cartabones de estereotipos de lo que es un artista y la ficción de lo imaginario

se encrudece llevada a un ámbito real. Denis Diderot, Henri Beyle, Konstatín Satanislavki y Bertolt Brecht han trabajado el rompimiento de esta cuarta pared en la disciplina del teatro, por lo que se puede decir que así se abrazan y ocultan las tendencias artísticas que hacen referencia a lo más cercano a la humanidad, mientras que su uso funge como un artificio de lo onírico e imaginario. Romper la cuarta pared, o la cuarta pantalla, es un término del teatro que se ha adaptado al cine, televisión, videojuegos, cómics, manga y danza. Adré Antonie refiere en su teoría de la cuarta pared el uso del telón de boca que al abrirse y cerrarse alude al omitir la pared de una habitación develando o cerrando un espacio íntimo. (Cuñarro y Finol, 2013, p. 286).

El tipo de escenario elegido por el coreógrafo para dar soporte a su danza propondrá el encuadre visual a emplear, que será determinado por el autor de la obra, el cual oscila en el tipo de escenario que use (como lo son a la italiana, arena, herradura, etc.). Su campo visual como el enfoque de encuadres escénicos y proxemia atacará la tensión que desee provocar al espectador; cada una de las acciones físicas de sus bailarines tendrá un tratamiento específico determinado según la orientación óptica de la secuencialidad de movimientos y escenas presentados (Reggiani, 2009, p. 10): «En cada caso, la situación de comunicación que el relato construye, o su pertenencia genérica o estilística, pueden variar, pero es posible saber que en los modos de construcción de cada secuencia pueden hallarse marcas que guíen esas lecturas» (Reggiani, 2009, p. 11).

En un plano aparentemente alejado a la creación, está la elección de los bailarines. Los pasos más usuales para arribar una creación son las audiciones (parámetros de elección de los creativos), organización interna con el equipo de trabajo, ensayos, mesas de trabajo, laboratorios, elaboración de plano lumínico, diseño de vestuario, entre otros (Cerny, s/f, p. 7). Para la acción dramática, contamos con lo conocido como cuerpo de baile, en la suma o unidad de bailarines, donde se descarga gran porcentaje de la estructura de una obra, así como sus nudos, tensiones y descansos dramáticos (Cuñarro y Finol, 2013, p. 284). Se han mencionado las herramientas que se priorizan de manera general para la coreografía, pero aún no se ha mencionado el rol de los receptores, que es donde se cierra el círculo de comunicación, ya que las artes exponen

un proceso comunicativo del artista con los espectadores. La relación afectiva está edificada en la trasmisión de uno o varios mensajes sígnicos (Cuñarro y Finol, 2013, p. 269).

Los procesos de construcción coreográfica no son lineales, van en una relación de mutación perpetua; así, la inteligencia y la imaginación creadora de sus actuantes ya no están en el servicio de la ejecución o reiteración de prácticas a manera de fórmulas o rutinas, sino más bien estas sirven de soportes para indagar en nuevas ideas de creación (Mallarino, 2008, p. 125). Cada autor emplea diferentes herramientas, técnicas y ejercicios que le permiten encontrar solución a su problema creativo. De esta manera, la improvisación ha sido utilizada como herramienta clave para un proceso creativo, ya que se desarrolla la capacidad de explorar corporalmente, imaginativamente, lo que ofrece concebir nuevos movimientos para la danza a inventar (Cerny, s/f, p. 6). Se nota que el cuerpo responde más a actividades no rígidas y que la técnica no es para frustrar, sino que permite que amplíe sus horizontes y perfeccionamiento desde sus cuerpos e ideologías (Suárez, comunicación personal, 11 de mayo, 2020).

Por tales razones, la danza contemporánea se observa como una revolución de relaciones y significados dentro del vocabulario cinético (Mallarino, 2008, p. 120). Parte de los componentes es apropiarse de los laboratorios de investigación con actividades lúdicas, así como la integración empática y conexión entre bailarines que permiten evoluciones favorables para la composición coreográfica. El reconocimiento de lo individual es parte de este trabajo. El trabajo creativo neutraliza la frialdad que da la técnica y florecen procesos creativos novedosos; es así como las prácticas representan ideologías específicas con autonomía (Suárez, comunicación personal, 11 de mayo, 2020).

La lectura de la obra aislada de sus contextos o principales fuentes de creación modifica la lectura, o semiosis original. En la danza se vuelve esto una verdadera dificultad, ya que los escenarios (italiano, herradura y cajas negras), los registros videográficos y gráficos, como la fotografía, no arrojan un testimonio fidedigno. Cada alteración de las condiciones escénicas modifica su interpretación, limitando la veracidad de los resultados de algún análisis. Sin embargo, los autores pueden apoyar en dar testimonio de sus experiencias sobre el suceso

y así enriquecer las rúbricas analíticas particularizando el análisis por evento o presentación pública, por lo que el espectador podrá hacer en cada presentación diferentes lecturas de una misma obra, ya que la creación dancística, como se ha mencionado, se actualiza en cada presentación (Velasco, 2007, p. 60).

Por otra parte, y siguiendo la ruta del espectador, al destacar que la danza contemporánea es la expresión que sin justificación utiliza el cuerpo para poder expresarse, toda su significación radica en la evidente lectura ideológica de los cuerpos en escena y permite dar una libre lectura al receptor (Velasco, 2007, p. 57). Es ineludible que las obras que están enmarcadas por el cuerpo pueden tener una carga sensual y erótica que el espectador puede activar o no en sus posibles interpretaciones. En el caso de la danza, aunque el tema no tenga relación erótica o sexual, el cuerpo despliega las posibilidades de abrir estas significaciones; por ello es importante precisar cuál es el lenguaje dominante para disertar posibles implicaciones eróticas y poder analizar más asertivamente los signos planteados por el autor (Velasco, 2007, p. 58).

Velasco dice que para nuestra cultura un bailarín siempre está desnudo a pesar de tener cierta ropa. Mostrar partes del cuerpo poco usuales a la vista genera morbo, ya que esta disciplina devela ciertos puntos concretos del cuerpo que concentran la significación del desnudo, como la pelvis, los glúteos y los torsos (2007, p. 64). La enunciación de ideas en la obra dancística, como en la historieta y otras corrientes que se apoyan del entramado de ideas, puede anclar al lector en lugares variables que se materializan más allá de su contenido, caso que aplica para la danza (Reggiani, 2009, p. 2).

La obra de hace una década, de Pierre Bourdieu, manifiesta que la oferta cultural está dirigida a una clase social específica; esta marca diferencias de clase y jerarquías sociales. Los contextos sociales estimulan y explican las reglas y los matices de creatividad en los artistas que la hacen posible (Bauman, 2013, p. 11). Hacer coreografía dentro de la danza contemporánea lleva a otro aspecto, que es la introspección del individuo, de tal suerte y gran fortuna que permite al autor navegar por diferentes temáticas, ya que el coreógrafo se asemeja en obligaciones y derechos a los que tiene un director de orquesta: tiene que conocer, reconocer y apropiarse de los diferentes instrumentos y sus

partituras, para así conducir de alguna manera el tono que se le quiere dar a la estructura coreográfica. Esto es una parte importante donde la coreografía descarga el género dramático que va a adquirir en la danza contemporánea, lo que conlleva a la reflexión de los diversos temas del ser humano. Finalmente, el trabajo coreográfico conduce a la propuesta de una idea unitaria (Cerecero, comunicación personal, 17 de junio, 2020).

El primer acercamiento a la creación dancística aparenta ser con posibles recetas, en la profundidad de la práctica se atestigua que no hay fórmulas para crear, solo se puede decir que existen fases de creación que arrojan ciertos resultados (Cerny, s/f, p. 6). La construcción es un proceso temporal que opera y se rige a través de las normas establecidas por el colectivo actuante (Muñiz, s/f, p. 30). Dentro de los grandes complejos para la creación está el montaje coreográfico, que advierte el modo de abordar los procesos creativos. Este es una invitación a la enunciación semántica. Sus enunciados vistos como bloques se entreverarán entre movimientos, secuencias, hasta llegar a las escenas que, yuxtapuestas entre elementos concordantes, hacen una suerte de cuadros rítmicos con grados de repetición o de elipsis. La selección intencionada del autor y sus procesos de montaje o prácticas creativas, como veremos más adelante, busca causar momentos significativos en los que apuesta a transparentar y exhibir los recursos que ha seleccionado para sus montajes, de manera visible o invisible, en la obra (Reggiani, 2009, p. 1).

Los lenguajes y las técnicas brotan de la originalidad de los orígenes corporales y su evolución biológica, como un códice de reconfiguraciones corpóreas exclusivamente humanas. Estas huellas dan sentido a las evoluciones que logran puntos álgidos, ondulaciones y matices según la madurez alcanzada (Masiá, 2020, p. 4). Por su parte, Jorge Cerecero (comunicación personal, 17 de junio, 2020) asevera que la creación en la danza, reconocida coloquialmente como coreografía en la inmediatez, se puede valorar desde aspectos técnicos, como decir que es el orden de las ideas del bagaje cultural del coreógrafo o cada individuo involucrado, de cómo exponen su cotidianidad o su perspectiva de vida en un trabajo, que de alguna manera es conllevada con una estructura regida bajo una temática, con trazo en el espacio, musicalidad, tiempo y ritmo.

Es la reconstrucción de algo preestablecido en un contexto. Cardiela Amezcua (Comunicación personal, 13 de julio, 2020) precisa que es la construcción filosófica, conceptual, ontológica y semiótica del movimiento y el no movimiento en el tiempo y el espacio.

El coreógrafo Jorge Cerecero (comunicación personal, 17 de junio, 2020) define la coreografía de la siguiente manera:

> La coreografía en la danza contemporánea será el replanteamiento y la reconstrucción de ideas, un juego caleidoscópico, verdades que han sido mentiras y mentiras que se han transformado en verdades en nuestra sociedad, es la exposición de una mirada ante este mundo, de la utopía del individuo. La obra son los ojos, siempre los ojos.

En otras palabras, la coreografía será vista como la define Brummer (citado en Giménez, 2016, p. 40), como un texto cultural, ya que tiene un conjunto limitado de signos y símbolos cohesionados y entreverados donde sus partes producen un mismo efecto y se cohesionan para desplegar las funciones correlacionadas. Cada uno de los textos contribuye a un cierto estado de ánimo del espectador, como es la exaltación, el relajamiento, el entusiasmo o la identificación pasional. Las coreografías hablan de mundos y prácticas concretas (Giménez, 2016, p. 63). Una puesta en escena además de lo expresivo está ligada con una sensación interna, que provoca una reacción externa y detona en algo que, si es sentido y proyectado, invade las entrañas (Próspero, comunicación personal, marzo, 2017).

No obstante, Rocío Luna sostiene que la coreografía sí tiene que ver con una organización muy estructurada, con una partitura bastante construida para el movimiento y otras que se suman, como la musical, donde el movimiento está predeterminado, y que el bailarín actualiza a cada momento que se realiza la puesta coreográfica. Cada representación con sus circunstancias escénicas determina las características de la obra, como son las cualidades y formas del movimiento y/o las escenas, entre otros aspectos (Luna, comunicación personal, 18 de noviembre, 2020).

La misma etimología nos lleva a dar cuenta de que el término no obedece al tipo de trabajo que se está realizando; análogamente el concepto de danza contemporánea cae al mismo vicio y problema: es tan amplio y a su vez tan impreciso, ya que en este nombrar caben tantas variantes expresivas. Quizá al pasar esta época surjan nuevas categorías para definir y analizar, ya que desde la cercanía de nuestros ojos no se alcanza a ver una arista para enfocar desde otro lente (Luna, comunicación personal, 18 de noviembre, 2020).

En el mismo tenor Adriana Delgado (comunicación personal, 16 de mayo, 2020) suma, opinando que la coreografía ya no es vista como el acomodo o el diseño de movimientos y formas en el espacio; recientemente es más un sentido poético lírico de estar jugando con las improvisaciones, con los temas que preocupan, usando otros elementos y herramientas. Tiene un dinamismo mucho más libre, sin diseños cerrados, ya no es el juego del coreo, sino el conjunto de elementos que está diseñado por la comunidad de gente que está danzando, es algo que ya no es jerárquico y lineal, sino mucho más libre y abierto.

Al darles papel a las palabras de nuestros informantes, causantes del devenir de la creación dancística en Morelia, caemos en cuenta de que la expresión creativa de los actuantes en la danza ha modelado estructuras metodológicas para la misma enseñanza. Pensar en la creación es el pretexto de este artículo. Sin embargo, estas configuraciones conceptuales alumbran ideas claras de pensar el cuerpo, enseñar la danza, ampliar las posibilidades creativas y problematizar las trincheras sociales en sus diferentes épocas. Reorientar la definición del concepto coreografía conlleva a pensar desde varias aristas los términos coreógrafo, creativo, creador, autor, en las que su nombrar será determinado por cómo resuelve sus prácticas escénicas (funciones que desempeña con sus bailarines, tipo de montaje que realiza, mentor de ideas escénicas y propuestas temáticas) y qué tareas desarrolla ante una puesta en escena. Es así como el rol de desempeño dominante en su actuar frente a sus equipos de trabajo bautizará su perfil.

La importancia de establecer un nombre a la figura de quien genera danza contemporánea en nuestros días perfila los nuevos horizontes humanísticos de este arte, el cual está en la constante mutación por las exigencias de la utiliza-

ción del cuerpo humano que implica retos al ser algo aparentemente estable pero innegablemente mutable en una manera vertiginosa. Las técnicas, las metodologías, los tecnicismos surgen a una velocidad ralentizada, mientras que las exigencias corporales, temáticas y expresivas están en revoluciones muy aceleradas, por lo que la problemática de establecer conceptos que permitan aclarar o fomentar la investigación en la danza contemporánea lo hace muy compleja y quizá tardía, ya que están en exigencias anacrónicas, sin embargo, una es consecuencia de otra como un encadenamiento evolutivo constante.

La danza contemporánea en Morelia ha tenido una gran aceptación, impregnación exponencial y proyección. Los coreógrafos y profesores de danza contemporánea, en los cuales se ha apoyado para la redacción de este documento, son testimonio de una evolución fuerte en materia de creación y metodologías de enseñanza dancística. Los modelos con los que aprendieron y recrearon sus primeros pasos como coreógrafos o profesores dan piso a su propio rompimiento de paradigmas que los ha llevado a forjar críticamente nuevas ideas para crear, nombrar, divulgar y ensañar la danza que se gesta en la ciudad de Morelia, Michoacán.

Aun así, es importante apelar a la continua investigación etnográfica, que de alguna manera precisa los fenómenos artísticos a los que se enfrenta una sociedad y reconocer la ramificación de problemas y aciertos que fijan en la historia los sucesos importantes en el devenir artístico provincial con impacto nacional como lo es la creación dancística.

Referencias bibliográficas

BAIZABAL, A. (2016). Umbral escénico de la Danza Contemporánea: Disposición contra adaptación. En *Babel, Revista de la Universidad de Morelia*, (8), pp. 8-11.

BARBOSA, P. T. Y MURCIA, N. (2012). Danza: escenario de construcción y proyección humana. *Educación y Educadores*, 15 (2), 185-200. Recuperado de https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=83424870003

BAUMAN, Z. (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica.

CERNY, S. (s.f.). *Coreografía, Método básico de creación de movimiento*. University of Northern Colorado, Greeley, Emeritus Faculty: Editorial Paidotribo.

CUÑARRO, L. Y FINOL, J. E. (2013). Semiótica del cómic: códigos y convenciones. *Revista Signa*, (22). https://doi.org/10.5944/signa.vol22.2013.6353.

DALLAL, A. (1999). Exploraciones sobre la construcción y la reconstrucción coreográficas. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 21 (75). https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1999.74-75.1873

GIMÉNEZ, G. (2016). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. México: Editorial Intersecciones.

MALLARINO, C. (enero-junio de 2008). La danza contemporánea en el transmilenio: Tendencia y técnica. *Revista Científica Guillermo Ockham*, vol. 6, núm. 1. Universidad de San Buenaventura Cali, Colombia, pp. 122-123.

MASIÁ, CLAVEL, J. (2010). *Cinco charlas de antropología. Cuerpo, cultura, lenguaje, muerte y esperanza*. Recuperado de http://biblio3.url.edu.gt/Libros/cinco_charlas.pdf

MUÑIZ, E. (s.f.). *Prácticas corporales: performatividad y género.* México: La Cifra.

QUIJANO, C. (2011). Reflexión sobre el intermedio entre danza y diseño. *DEARQ-Revista de Arquitectura/Journal of Architecture*, (8), 102-117. Recuperado de https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=341630317012

REGGIANI, F. (2009). Análisis, síntesis y velocidad: la construcción de la secuencia en historieta como lugar de emergencia de la instancia de enunciación. *Revista académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social. Diálogos de la comunicación*. (78). Recuperado de https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3718814

TUNER, B. S. (1994). Avances recientes en la teoría del cuerpo. *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas.* (68), 11-40. Recuperado de https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=768110

VELASCO, A. E. (2007). La funcionalidad de la corporalidad en la obra de Juan Soriano. En González Vidal, J. C. y Vidaurre, C.V. (Coord). *Análisis de arte. Investigaciones sobre arquitectura, cinematografía, danza, gráfica, literatura, música y plástica.* (pp. 56-66). México: Universidad de Guadalajara.

| CAPÍTULO 5 |

Inserción laboral de los grupos indígenas en la ciudad de León Guanajuato ¿Rasgos de colonialismo o interculturalidad?

Eduardo Toledo Muñoz
Universidad de Guanajuato, México
stretto2010@gmail.com

Introducción

El estado de Guanajuato no se ha distinguido por tener una población indígena numerosa. Sin embargo, se pueden encontrar varios asentamientos de población indígena en distintos municipios como son San Luis de la Paz, Victoria, Xichú, y Tierra Blanca (De León, 2016, p. 231). No obstante, a partir de los años 80 el flujo de inmigrantes indígenas a este Estado se incrementó, de modo que para la última década del siglo pasado se registró un mayor número principalmente en las áreas del corredor industrial pertenecientes a las ciudades de León, Celaya e Irapuato (Herrera, 2019, p. 10; De León, 2016, p. 231; Schnuchel, 2017, p. 76). Por lo que, en la ciudad de León durante los últimos 30 años se han podido apreciar movimientos de pueblos indígenas inmigrantes. Los primeros registros nos remiten a mediados de los noventa, donde se detectó la presencia de población mixteca y otomí que llegaron a ocupar los patios de la antigua estación de ferrocarril (Schnuchel, 2017, p. 76).

Asimismo, según datos del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) se ha registrado un aumento de personas hablantes de lenguas indígenas en los últimos años, ya que en 1995 había en la ciudad 1,011 hablantes de lenguas

indígenas, pero para el año 2020 se ubican alrededor de 3,521 (INEGI, 2020). Algunos de estos grupos de personas pueden encontrarse en las inmediaciones de la estación de ferrocarril, entre lo que se conoce como el boulevard Venustiano Carranza y Timoteo Lozano. En este sitio se han asentado personas pertenecientes a los nahuas, mixtecos, purépechas y otomíes. También podemos encontrar en otras zonas de León grupos de personas pertenecientes a la cultura tzotzil (en su mayoría jornaleros) de Chiapas que se han establecido en zonas comerciales, como es la colonia Oriental, que se encuentra frente al centro de convenciones en el área de poliforum. En cuanto a las actividades económicas que realizan estos grupos de personas, podemos apoyarnos en lo que la exdirectora del Centro de Desarrollo Indígena Loyola, Giovanna Battaglia (Comunicación personal, 7 de diciembre, 2020), y el director del Archivo Histórico Municipal de León (AHML), Rodolfo Herrera (Comunicación personal, 17 de noviembre, 2020) han señalado que la mayoría de los miembros de pueblos indígenas inmigrantes que arriban a la ciudad trabajan en sus periferias dedicándose a recoger cosechas en la pizca. Otros se introducen a la ciudad y se dedican a pedir limosna, vender artesanías, semillas, nopales, ropa, artículos de fantasía, entre otros. Incluso, algunos de ellos llegan a asentarse ya sea temporal o de manera permanente, por lo que buscan apoyarse en programas sociales, económicos y de educación con la intención de mejorar su calidad de vida.

Sin embargo, y a pesar de que se encuentran registros de presencia indígena en la ciudad de León, estos son escasos en cuanto a la situación laboral de indígenas inmigrantes (Jasso, 2018, p. 32). Es por esta razón que muchas de las situaciones y dinámicas que se suscitan, no llegan a ser registradas, descritas, resueltas, analizadas e interpretadas. Tal es el caso que nos expuso en una entrevista Graciela Nieto Urroz exdirectora del Instituto Municipal de la Mujer, donde expresó su preocupación acerca de que en León se han presentado muchas situaciones de maltrato hacia las mujeres jóvenes inmigrantes indígenas, sobre todo en casos de atención médica donde en muchas ocasiones se vulneran sus derechos (Comunicación personal, 18 de noviembre, 2020). Por otro lado, el exdirector del Instituto Cultural de León, José Luis García Galiano, nos señaló lo siguiente en una entrevista particular:

En León hace falta revisar que las políticas públicas, sobre todo en caso de los indígenas migrantes, deben de ser revisadas y aplicadas correctamente, puesto que se sabe que por parte del gobierno no sólo municipal sino estatal y federal están a favor de la inclusión, pero al parecer tan sólo se toman en cuenta grupos inmigrantes extranjeros por lo que ese tipo de acciones denotan ya cierto grado de discriminación. No es una situación generalizada por toda la población leonesa, pero sí es una situación que debe de revisarse y atenderse (Comunicación personal, 24 de noviembre, 2020).

No obstante, se han podido observar acciones que buscan atender las necesidades a las nuevas problemáticas que se han venido suscitando, ya que se han entablado diálogos entre los inmigrantes indígenas y las autoridades leonesas, lo que ha dado lugar a la constitución del Consejo Consultivo Indígena de León, cuya finalidad es la de atender los asuntos de indiferencia, discriminación y conflictos que puedan presentarse en su estancia en la ciudad (De León, 2016, p. 232; Jasso, 2018, p. 46). Asimismo, se ha podido ubicar a otro grupo indígena que han ido integrándose de manera más sutil a la sociedad leonesa, debido a que en su mayoría no se dirigen a instancias gubernamentales, ni tampoco a asociaciones civiles, solicitando apoyo, ya que sus actividades comerciales van encaminadas a la formalidad del empleo por lo que no han tenido conflictos con el ayuntamiento leonés. Este grupo indígena pertenece a la cultura mixe y se ha ido integrando al contexto leonés desarrollando actividades comerciales enfocadas en la venta de tortas, tacos, entre otros.

Tales circunstancias nos llevan a reflexionar acerca de ¿Qué factores originan que algunos grupos inmigrantes indígenas se dediquen a la informalidad y otros a la formalidad? ¿Tales actividades tienen una explicación que responde a los efectos de la colonialidad? ¿Qué trasfondos, mecánicas o procesos vienen involucrados en la reproducción de sus actividades económicas? ¿Existe algún tipo de «negación o renuncia» de los grupos indígenas inmigrantes que reproducen actividades económicas formales a sus culturas a diferencia de aquellos que se dedican a la informalidad, o ambas siguen procesos similares? Para esclarecer dichos planteamientos es que iremos definiendo en primer lugar el término «colonialidad» para después abordar los planteamientos de Catherine Walsh

acerca de «la matriz colonial», «el proyecto decolonial» y presentar cómo es que se llevan a cabo las reproducciones formales e informales de los grupos indígenas inmigrantes en la ciudad de León y de esta manera elaborar el análisis.

Colonialidad

Para Estermann (2014) mientras la colonización consiste en el establecimiento de una relación asimétrica en la que una cultura se impone sobre la otra y el colonialismo lo define como aquella ideología que da legitimidad a la relación asimétrica entre el poder colonizador y el subyugado. La colonialidad la define de la siguiente manera:

Colonialidad representa una gran variedad de fenómenos que abarcan desde lo psicológico y existencial hasta lo económico y militar. Además, presentan una característica común: la determinación y dominación de uno por otro, de una cultura, cosmovisión, filosofía, religiosidad y un modo de vivir por otros del mismo tipo. En sentido económico y político, la «colonialidad» es el reflejo de la dominación del sector extractivo, productivo, comercial y financiero de los Estados y sectores «neo-colonizados» («Sur») por parte de los países industrializados («Norte»), lo que lleva a la dependencia y del «desarrollo del sub-desarrollo», la sub-alternidad y marginalidad de las «neo-colonias» frente al dominio de los imperios dominadores (Estermann, 2014, p. 3).

Por su parte, para Aníbal Quijano, citado por López (2007) el concepto de colonialidad es la estructuración de un patrón de poder que ha perdurado desde el descubrimiento de América hasta nuestros días. Para Quijano hay un vínculo estrecho entre el descubrimiento de América, su colonización con respecto a «la modernidad». Por tanto, asume que tanto la modernidad como la colonialidad son procesos que han culminado en el presente con la globalización (López, 2007, p. 5). Asimismo, se consolida la idea de las razas «inferiores» y en contraste las razas superiores o dominantes, donde los inferiores solamente pueden aspirar a trabajos subordinados. Para Quijano, esta concepción de la raza y su división del trabajo es un punto importante, ya que es aquí donde se desprende como categoría social de «la modernidad» y a la vez implica la invisibilidad de aquellos que no pertenecen a la raza superior, por lo que no pueden

tener acceso a la memoria histórica ni tampoco a una identidad. Esta postura podemos observarla en el siguiente fragmento:

> La historia del poder colonial tuvo dos fuertes implicaciones para los habitantes originarios de América: por un lado, se les despojó de sus identidades particulares e historias y por el otro, su nueva identidad implicó el despojo de su lugar en la historia de la producción cultural de la humanidad (López, 2007, p. 13).

Para Santiago Castro citado por Hernández (2007) la colonialidad es «un proceso que no termina, ya que su naturaleza y dimensión es cultural, por lo que prevalece como herencia del colonialismo y, por tanto, persiste después de este» (Hernández, 2007, p. 150). Por todo lo anterior podemos entender la colonialidad como aquellos marcos ideológicos que legitiman un posicionamiento superior de una raza o grupo social sobre otros. En este sentido, Catherine Walsh (2008, p. 135) refiere que dicha colonialidad consigue sistematizarse y prevalecer mediante un sistema bien estructurado que consigue introducirse en el imaginario de las personas que los reproducen mediante una serie de marcos ideológicos o ejes a los que denomina «La matriz colonial».

La matriz colonial

Como se ha mencionado anteriormente, el término de colonialidad es un proceso en el cual se ponen en movimiento una serie de elementos que, trabajando de manera sistemática, construyen estructuras asimétricas donde unos escriben y dictan normas, perspectivas, imaginarios, etc., de manera institucionalizada, es decir; donde se repiten una y otra vez de modo que se van construyendo realidades que con el paso del tiempo llegan a ser aceptadas (Figueroa, 2005, p. 207). No obstante, persiste la interrogante de si en nuestro país ya se retiraron los españoles que fueron quienes instauraron la Colonia, ¿Quiénes y cómo es que siguen perdurando estos sistemas y de qué manera se manifiestan? En este tenor es que Walsh (2008, p. 136) nos explica que este tipo de estructuras son reconstruidas una y otra vez de manera cíclica mediante lo que denomina

como «La matriz colonial» cuyos engranajes se cimentan en cuatro supuestos ejes que de manera conjunta propician la prevalencia de la colonialidad. Tales ejes, según Walsh, son los siguientes:

El primer eje es denominado como «la colonialidad del poder» se refiere al establecimiento de un sistema de clasificación social basada en una jerárquica racial y sexual, y en la conformación de diversos estratos sociales cuya cúspide se encuentra ocupada por los individuos de raza blanca siguiendo los mestizos, indígenas y al final las personas de raza negra. En este sentido podemos comprender que la segmentación de las clases sociales que se basa en características de color de piel; es aquella donde se utiliza el término de «raza» como referencia para el establecimiento de las identidades sociales.

El segundo eje es denominado como «la colonialidad del saber». Consiste en el posicionamiento del eurocentrismo como la perspectiva única del conocimiento, la que descarta la existencia y viabilidad de otras racionalidades epistémicas y otros conocimientos que no sean los de los hombres blancos europeos o europeizados. Esta colonialidad del saber es particularmente evidente en el sistema educativo (desde la escuela hasta la universidad) donde se eleva el conocimiento y la ciencia europeos como marco científico-académico-intelectual.

El tercer eje es denominado como «la colonialidad del ser» Es a partir de esta racionalidad que se piensa el Estado nacional, históricamente haciendo que los pueblos y comunidades de los «naturales» oriundos de las tierras que se encontraban en proceso de colonización sean considerados como «bárbaros y poco civilizados». Bajo este diseño racializado, la consideración contemporánea de ambos dentro de las políticas y reformas estatales es la de grupos «étnicos especiales» de donde se desprenden dos perspectivas. Una perspectiva es la que parte del derecho de reconocimiento, pero a la vez perpetúa la prevalencia de la colonialidad del ser ya que no apuesta por la modificación de los modelos de asimetría social.

El cuarto eje es denominado «la colonialidad de la madre naturaleza y de la vida misma». Este consiste en el binomio naturaleza/sociedad, en el que quedan totalmente excluidas todo tipo de relaciones biofísicas y espirituales, humanos

y espirituales, lo que por consecuencia legitima la explotación y control del medio en pro de la mercantilización y su exotización.

No obstante, Walsh y autores como Enrique Dussel, Walter Mignolo, Sergio Costa, entre otros, han expuesto que como una reacción a la colonialidad ha surgido el denominado giro decolonial o decolonialidad (Walsh, 2008, p. 134).

El proyecto decolonial

El proyecto decolonial de Walsh se desprende de los términos «giro decolonial o decolonialidad». Para Mignolo, citado por Botero (2015), el giro decolonial significa un desprendimiento de la civilización occidental donde se debe de dar lugar a repensar las situaciones del poder, el saber y el ser, es indispensable para que el sujeto latinoamericano emerja como un actor de la vida social y política en la dimensión que debe ser, no ya como un subalterno supeditado a la dictadura colonial en todas sus formas (Botero, 2015, p. 62). Para Dussel citado por Hernández (2007), el giro decolonial implica cuestionar los discursos etnocentristas y considerar la elaboración de un nuevo discurso centrado en la búsqueda de imaginarios nuevos centrados en un plano mundial (Hernández, 2007, p. 151).

Costa (2010) por su parte, considera al giro colonial como el planteamiento de la cuestión del entrelazamiento mediante el concepto de «colonialidad» para analizar la emergencia de la «tradición» en el contexto de la construcción de diferencia con respecto a la presunta modernidad de las potencias coloniales de la Europa occidental en aquellas áreas periféricas bajo dominio colonial (Costa, 2010, p. 553). Es, por tanto, que el giro decolonial o decolonialidad podemos definirlos como la búsqueda de nuevos elementos culturales propios que van poco a poco menoscabando los imaginarios insertados por la colonialidad.

Es a partir de aquí que Walsh considera su «proyecto decolonial» y para su cumplimiento es indispensable discernir las diferencias entre los términos de multiculturalismo, pluriculturalismo e interculturalismo, ya que a partir de estos conceptos es que se podrán ir diseñando de manera pertinente los mecanismos libres de cualquier discurso eurocentrista. Pero ¿cómo lograr la elaboración de dichos mecanismos? Walsh nos expone algunos puntos donde podríamos dilucidar cómo generar tales mecanismos.

Interculturalidad y el proyecto decolonial

Walsh (2008) determina una relación muy estrecha entre el término de interculturalidad y decolonialidad mientras que lo denominado pluricultural y multicultural son términos que sirven para indicar la existencia de diferentes culturas interactuando en un lugar determinado y que se rigen en un marco de tolerancia y respeto. Sin embargo, abordaremos estos términos apoyándonos en Walsh de manera más concreta para determinar las diferencias notables ya que usualmente dichos términos se utilizan en algunos casos como sinónimos, cuando en realidad sus significados presentan notables diferencias (Walsh, 2008, p. 140).

Multiculturalismo. Sus raíces son de naturaleza occidental donde se normaliza y matiza la desigualdad. Actualmente, es de mayor uso global, orientando políticas estatales y transnacionales de inclusión dentro de un modelo de corte neoliberal que busca inclusión dentro del mercado que responde a un marco de una cultura dominante

Pluriculturalismo. Término comúnmente utilizado en América del Sur donde se busca retratar la importancia y el impacto del mestizaje. A diferencia del multiculturalismo, el pluriculturalismo consiste en la convivencia entre diferentes grupos étnicos.

Interculturalidad. Para Walsh, la interculturalidad es algo que apenas está por construirse ya que aún no existe. Esto es debido a que dicho término comprende no solo una dimensión económica, sino además se amplía a la interacción del cúmulo de saberes, creencias, costumbres de diferentes grupos con el fin de lograr reconfiguraciones nuevas; producto precisamente de los procesos de convivencia de los pueblos.

En resumen, Catherine Walsh señala que para lograr el «proyecto decolonial» primero deben de entenderse las terminologías que actualmente se utilizan con el fin de no entremezclarlas y de este modo poder ir separando aquellas que responden a criterios colonialistas (multiculturalidad) de aquellas que promueven la decolonialidad (pluriculturalidad como un primer paso para la interculturalidad). Así mismo, Walsh señala la «interculturalidad» como un fin último en el que el proyecto decolonial se ha consolidado, por lo que este término aún sigue sin alcanzarse, ya que la supuesta «interculturalidad» que se dice que sí se ha

alcanzado, es solamente una «interculturalidad a modo» y dista mucho de un verdadero cambio en el discurso hegemónico. Puesto que se han abordado de manera puntual los conceptos de «colonialidad» y «proyecto decolonial» con todas sus implicaciones y vista desde la perspectiva de Catherine Walsh, es que ahora presentaremos la información recaudada del estudio documental y etnográfico que nos arroja datos acerca de la situación laboral de los grupos indígenas en la ciudad de León, Guanajuato**.**

La situación laboral de los grupos indígenas en la ciudad de León, Guanajuato

Como se ha expuesto anteriormente, la ciudad de León en los últimos 30 años ha sido receptora de inmigración indígena. Esto es debido a que la ciudad cuenta con todos los servicios, además de ser punto de inversión creciente (Jasso, 2018, p. 37). Sin embargo, esto no implica que en la ciudad de León no haya problemáticas de desempleo, pobreza y desigualdad, e incluso García citado por Jasso (2018) menciona que en el 2006 el municipio reportó una tasa de desempleo masculino de 3.8, mayor que la nacional (3.0), y femenino de 3.5 (Jasso, 2018, p. 38) lo que nos permite asumir que, con estos índices de desempleo, más la creciente inmigración, se irá gestando un terreno fértil para la informalidad.

Aunado a estos dos elementos, hay que considerar que para el ingreso al trabajo formal es importante la capacitación, por lo que no todas las personas tienen acceso a ella, por lo que se recurre a la informalidad, donde muchas veces la experiencia, así como los conocimientos en el área no son indispensables además de que los espacios de trabajo se establecen en condiciones donde no hay una clara delimitación territorial ni temporal del trabajo. Asimismo, esta informalidad genera ingresos a corto plazo, pero sin garantías laborales como prestaciones, seguro o incluso acceso a la vivienda. (Martínez, 2016, p. 14)

Por lo que, la gran mayoría de las personas pertenecientes a los grupos inmigrantes recurren a este tipo de actividades económicas, ya que el acceso a la formalidad, si bien no es imposible, sí se encuentra con ciertas restricciones, lo que los coloca en una situación de vulnerabilidad comparada con el siglo XVI (Jasso, 2018, p. 40; Martínez, 2016, p. 38).

El comercio informal en León

Comprendido el contexto anterior acerca de la informalidad es que podemos asumir el por qué el comercio ambulante se ha convertido en una actividad familiar. Basta solamente con observar las calles más transitadas de la ciudad, donde podemos observar incluso familias enteras trabajando, vendiendo sus productos o bien a la mamá acompañada de sus hijos y, en ocasiones, podemos apreciar niños solos trabajando en los cruceros (Martínez, 2020, p. 4). Habiendo hecho esta breve exploración y aplicación acerca del trabajo informal es que presentaremos a manera de listado sus características, apoyándonos en los registros de Jasso (2018) en su documento «Trabajo Indígena en la Ciudad de León, Guanajuato».

El comercio informal o ambulantaje no detenta horarios ni espacios geográficos bien definidos

La gran mayoría de las ocasiones se lleva a cabo en condiciones inseguras y complejas

Para los inmigrantes indígenas el trabajo es dignificante sin importar si es formal o no. Sin embargo, señalan haber sufrido maltratos y abusos de autoridad.

Para los inmigrantes indígenas, el trabajo infantil no posee carácter de explotación sino de formación ya que según ellos «los prepara para la vida y les enseña el valor de ganarse la vida.

Los inmigrantes indígenas se encuentran ya diversificados en cuanto a los productos que manejan donde los nahuas venden flores y artesanías. Los mixtecos, artesanías tejidas. Los purépechas venden ollas, muebles y guitarras. Las otomíes semillas de calabaza, papas, cacahuates y dulces. Los mazahuas venden cinturones de piel y accesorios pequeños de este material y los tzotziles venden ropa típica. Es por esta razón que incluso logran diferenciarse unos de otros entre sí, por el tipo de productos que manejan.

Los indígenas inmigrantes han ido poco a poco estableciendo redes de apoyo familiares de paisanaje y familiares lo que garantiza un lugar y trabajo dentro del contexto urbano.

Generalmente las personas que se dedican al comercio ambulante no poseen permisos por lo que son blanco de embargos de mercancía e incluso prisión.

Esto es debido a que prefieren no pagar impuesto pues consideran que luego no les alcanza. Razón también por la cual muchos de ellos se rehúsan a trabajar en tianguis, fábricas o en sector formal pues consideran que las jornadas laborales son muy extensas y la paga es muy pequeña.

Más allá de solicitar prestaciones de ley, los comerciantes ambulantes indígenas solicitan que se les deje trabajar. No solicitan dádivas sino nada más la oportunidad de llevar a cabo sus actividades comerciales.

El comercio formal en León

Ya que se ha realizado la exposición de las características en el ámbito informal, según Jasso (2018), ahora presentaremos las características en el ámbito formal. A este respecto, como ya se ha señalado, solamente se identificó a los miembros de la cultura mixe trabajando en este ámbito. Sin embargo, a pesar de pertenecer a la misma cultura, muchos de ellos pertenecen a diferentes municipios y comunidades e inclusive «agencias (rancherías cercanas a los municipios)» por lo que muestran diferentes maneras de interrelación cultural. Asimismo, se han identificado en su mayoría personas provenientes de los municipios de Ayutla, Tamazulapam, Tepuxtepec y Tlahuitoltepec. A continuación, se presentarán los resultados de las entrevistas que aplicadas a siete personas que son dueños o empleados de taquerías con el fin de poner en relieve las características de sus actividades comerciales.

Los entrevistados salieron de su comunidad por necesidad económica, pero ninguno de ellos eligió llegar a León como primera opción, sino que de manera circunstancial llegaron a la ciudad.

Todos ellos, al venir, lo hicieron por invitación de algún amigo, conocido o familiar. Por otro lado, comentaron que en la ciudad de León hay mixes de diferentes comunidades, pero viven por separado.

Algunos de ellos refirieron venir de otras ciudades, por lo que ya estaban habituados a la vida en la ciudad.

Los entrevistados refirieron que los leoneses no se dedican a los tacos debido al sueldo y jornadas de trabajo, por lo que solamente contratan gente de sus comunidades provenientes de Oaxaca. La otra mitad refirió que a la gente de

León «no les gusta trabajar». Por otro lado, solamente una fuente mencionó tener asegurados a sus empleados. Los demás negaron haber asegurado a sus empleados.

Todos los entrevistados señalaron que habían sufrido cierto grado de discriminación, sobre todo por el idioma. Refirieron que a los leoneses no les agrada que se hable en otro idioma frente a ellos, ya que sienten que «están hablando de ellos». Por ello solamente prefieren hablar su idioma con la gente cercana a ellos.

Algunos de los entrevistados de mayor edad presentan una vida estable de más de 20 años en León, incluso ya tienen familias, mientras que los más jóvenes prefieren buscar otras alternativas en cuanto a trabajo, así como vivir en otro lugar.

El trabajo lo refirieron todos los entrevistados como parte de sus vidas y como una forma de mejorar su calidad de vida. Por lo que todos, en general, mencionaron que no se perciben como personas dependientes de los programas económicos, sino al contrario, para ellos el trabajo les abre puertas para ingresar a la sociedad a pesar de ser un trabajo duro. Por otra parte, señalaron que no les agrada «depender de lo que les otorgue el gobierno», por ello no se han acercado a instancias gubernamentales. Asimismo, todos los entrevistados desaprobaron actividades laborales que tuvieran que ver con el pedir limosna.

Según las fuentes, el estilo de las taquerías, así como su manera de operar, está fundamentada en las prácticas laborales aprendidas en la ciudad de México.

Los informantes señalaron que hay rencillas por la competencia entre taquerías.

A continuación, presentaremos el contraste de la información acerca del trabajo formal e informal, por lo que iniciaremos exponiendo los puntos en común y los puntos diferenciados.

Puntos en común en ambos ámbitos:

- Identificación de redes de paisanaje y familiares
- Experiencia en ámbitos citadinos
- El valor del trabajo y su dignificación a las personas
- Autonomía frente al Estado

- La existencia de nichos laborales
- Tanto en el desempeño de actividades formales como informales, señalaron haber sido blanco de discriminación.
- Las actividades comerciales que reproducen las personas pertenecientes a las culturas indígenas inmigrantes, son actividades previamente aprendidas en otras ciudades y son transmitidas mediante redes de compadrazgo, familiares y de paisanaje.

Puntos de diferenciación en ambos ámbitos:

- Diversidad de culturas. En el caso del ámbito informal hay grupos pertenecientes a diferentes culturas como son la tzotzil, nahua, otomí, mixteca, etc. En cambio, en el ámbito formal solamente se logró identificar a los miembros de la cultura mixe.
- Las condiciones laborales son diferentes. El contexto de las actividades formales está bien delimitado tanto en espacio como en tiempos, ya que se implementan horarios de trabajo y asimismo la paga es la misma dependiendo de las funciones y rangos que se desempeñen. En el caso de las actividades comerciales informales, los contextos son variados, puesto que los espacios de reproducción son diferentes, aunque usualmente se llevan a cabo en vía pública. Por otro lado, se desempeña usualmente el mismo rol, pero tanto las ganancias, así como los horarios de trabajo pueden variar según las circunstancias que el entorno les brinde.
- La oportunidad de tener servicios de salud no se cumple del todo. El servicio de salud en el caso de las actividades informales es nulo, pues cada persona debe de cubrir esa necesidad de manera independiente. En el caso de las actividades formales, solamente en 1 de los 7 establecimientos en los que se investigó se lleva a cabo un apoyo de servicios de salud para los empleados.
- En el caso de algunos grupos, cuyas actividades son informales, realizan actividades que les permiten convivir entre ellos y mejorar sus interacciones. En el caso de los que se dedican al ramo formal no han desarrollado mayores espacios de convivencia, sino que se encuentran fragmentados.

Análisis

Para iniciar el análisis es conveniente mencionar que nos centraremos en contestar las preguntas planteadas al inicio del artículo y lo haremos cruzando la información del documento de Catherine Walsh con los datos recabados acerca de las actividades comerciales en León con la finalidad de identificar rasgos ya sean de decolonialidad o de interculturalidad.

Como podemos apreciar la primera pregunta versaba en ¿Qué factor origina que algunos grupos inmigrantes indígenas se dediquen a la informalidad y otros a la formalidad? El factor determinante radica en las redes de trabajo que manejan los miembros de cada grupo indígena, ya que según Jasso (2018) estas redes cumplen al proveer al inmigrante de mercancías, por lo que depende mucho de las redes de donde provenga o a las que pertenezca. Estas definirán el tipo de ámbito en el que el inmigrante se desenvolverá, puesto que los nichos de trabajo están bien conformados (Jasso, 2018, p. 41). Olivo, citado por Jasso (2018) afirma que «el trabajo ambulante depende, en buena medida, de la clase de red social a la que se pertenezca y del sistema de complicidades ya organizado» (Jasso, 2018, p. 43). Durin, citada por Jasso (2018), nos hace referencia acerca de los nichos laborales de la siguiente manera:

> Son un espacio laboral en el que se desenvuelven preferentemente miembros de un grupo que asumen que tienen un origen común, prácticas y creencias propias respecto a cómo vivir en sociedad, además de ser reconocidos diferentes por las personas con las que interactúan en el mercado laboral. (Jasso, 2018, p. 41).

Por consiguiente, podemos reafirmar la idea que efectivamente las redes y la procedencia de las personas determina las condiciones en que se irá insertando en el plano laboral citadino.

El segundo cuestionamiento es por demás interesante ¿Tales actividades tienen una explicación que responde a los efectos de la colonialidad? En esta parte podemos entender que en el imaginario sí existen ya determinados estereotipos en los que a los indígenas se les relaciona con trabajos como albañile-

ría, empleados domésticos, jornaleros e incluso comerciantes de artesanías y alimentos, como nopales, frijoles, tortillas etc. Quijano, citado por Walsh (2008) y López (2007) señala que: El sistema de la Colonia básicamente se estructuró en el binomio de raza/trabajo por lo cual lo que determinaba el trabajo no eran las aptitudes sino la raza a la que se pertenecía (Walsh, 2008, p. 136; López, 2007, p. 13).

Este tipo de modelos han seguido perdurando mediante lo que Walsh denomina la «matriz decolonial» justamente en el primer eje denominado «la colonialidad del poder» donde se jerarquiza de acuerdo con las características físicas e incluso todavía de raza. Es, por tanto, que podemos observar que a partir de este tipo de esquemas es que ha prevalecido un modelo que se supone debió haber desaparecido hace 200 años. Otro aspecto de la decolonialidad que se ha podido percibir es el de «la colonialidad del ser», donde mediante acciones aparentemente de «apoyo, solidaridad y reconocimiento» es que se llega a tratar con menosprecio o codescendencia a los grupos vulnerables, en este caso a los inmigrantes indígenas. Esto lo podemos observar desde las condiciones en que se ha desarrollado en León el Consejo Consultivo Indígena, pues a pesar de brindar un espacio de expresión y comunicación entre estos grupos y el ayuntamiento, no se han implementado medidas más claras y eficaces que de verdad garanticen los derechos de los inmigrantes, puesto que no se han desarrollado marcos legales que atiendan esta situación de manera pertinente, más allá de aparentes «acciones y esfuerzos por la inclusión» que responden a la definición de multiculturalismo que nos brinda Walsh donde las acciones de respuesta no van encaminadas a ir eliminando las relaciones asimétricas, sino al contrario, remarcan aún más las asimetrías colocando el poder del ayuntamiento como el centro y en el cual las demás culturas, que si bien se ha comenzado a admitir su presencia, esto implica el que se deben ajustar a la norma sin considerar nuevas perspectivas que lleven a soluciones más duraderas y favorables para todos. (Walsh, 2008, p. 140; Martínez, 2016, p. 33; Jasso, 2018, p. 47)

La pregunta tres consiste en ¿qué trasfondos, mecánicas o procesos vienen involucrados en la reproducción de sus actividades económicas? Como pudimos ver en este sentido, encontramos que existen las redes familiares y de paisanos

que consisten en el entramado bien coordinado de cada uno de los miembros (Jasso, 2018, p. 41). En este sentido podemos aludir a uno de los 3 caminos que propician la interculturalidad en el proyecto decolonial denominado por Walsh (2008) como «buen vivir» que consiste precisamente en las relaciones entre las personas y su relación con respecto a su medio. Dichas relaciones se dan en un marco de compartir no solamente recursos económicos o sociales, sino además conocimiento que, en este caso, aunque no podríamos denominar «ancestral» si lo pudiéramos considerar como parte ya de las reproducciones culturales que han sido asimiladas (Walsh, 2008, p. 147). Tal como lo señala Olivo, citado por Jasso (2018), en el siguiente fragmento:

> Ser trabajador ambulante requiere de una serie de habilidades inusuales como vender, interpretar las claves de funcionamiento de las redes sociales de protección, ser capaz de soportar el ambiente de alto estrés, agresividad y conflictividad (sobre todo por la persecución de que son objeto por las autoridades), saberse conducir en medio de múltiples ambigüedades de reglas, debido a que los ambulantes oscilan entre el estigma y la descalificación y la tolerancia o la aceptación (p. 41).

Como podemos observar en el fragmento, las redes de trabajo encierran una serie de recursos sociales, económicos y también de carácter de capacitación y acercamiento al «mundo real». Es el mismo caso el que podemos distinguir con las actividades formales donde las reproducciones fueron adquiridas incluso en otros lugares y simplemente se van extrapolando a otros lugares para que de esta forma se faciliten los procesos de adaptación a los nuevos entornos. Para finalizar abordaremos la última pregunta: ¿existe algún tipo de «negación o renuncia» de los grupos indígenas inmigrantes que reproducen actividades económicas formales a sus culturas a diferencia de aquellos que se dedican a la informalidad, o ambas siguen procesos similares? Como lo hemos podido verificar, en ambos procesos hay más elementos en común que diferenciados, ya que en ambos casos tanto el valor de la familia o las redes, así como la dignificación del trabajo y la búsqueda por la autonomía son elementos que no conforman

solamente los ideales de un grupo, sino que son compartidos. En este tenor, Garduño (2001) expone el caso de los indígenas yumanos de Baja California, que se encuentran inmersos en la urbe desempeñando trabajos y funciones de citadinos, siguen practicando sus tradiciones, lengua y costumbres, por lo que han podido mantener su identidad e incluso han logrado establecer una serie de redes entre ellos para extenderse no solamente en territorio mexicano sino hasta los Estados Unidos.

Por lo que su existencia e identidad se encuentran latentes a pesar de que pasen desapercibidos por los investigadores y las autoridades del Estado (Garduño, 2001, p. 40). Por lo anteriormente expuesto podríamos considerar, del mismo modo, el que unos grupos son más evidentes por sus trajes e incluso por sus actividades, sin embargo, aquellos que no se muestran de esa manera no significa que hayan perdido su identidad, sino al contrario, han encontrado otros caminos de adecuarse a los nuevos medios sin necesidad de entrar en un conflicto, sino al contrario se han reconfigurado dentro de la sociedad urbana.

Conclusiones

Como se ha podido observar, efectivamente hemos encontrado elementos que responden a la colonialidad; sin embargo, estos no corresponden a las prácticas económicas de los grupos indígenas inmigrantes, sino que más bien corresponden a las acciones de las autoridades del ayuntamiento, que de manera sistemática y de acuerdo con Walsh, perpetúan los modelos hegemónicos. En contraste, podemos argumentar que lo que el ayuntamiento denomina «empleo informal» es más bien otra manera de ver la vida, de trabajar y, sobre todo, de relacionarse con los demás. En este rubro quisiéramos apoyarnos en la reflexión de Jasso que versa de la siguiente manera:

Consideramos que nos enfrentamos con una forma particular de concebir y pensar el trabajo que se diferencia de la que tenemos en las sociedades occidentales. Quizás esta última afirmación es algo aventurada, pero es necesario pensar el trabajo desde estas otras posturas y visiones, desde la satisfacción, la cercanía familiar, el apoyo mutuo y la colectividad, lo que se ha denominado conocimiento situado (Jasso, 2018, p. 50).

Aludiendo a ello, sería importante considerar si estos grupos han dado un paso adelante hacia la interculturalidad y serían más bien el Estado y la sociedad en general, quienes necesitan dar el paso adelante. Es claro que en el caso de las actividades formales siguen distando de lo que llamaríamos «un modelo ideal de trabajo», ya que, aunque es formal, no corresponde totalmente pues, faltarían las garantías que brindan las prestaciones. Sin embargo, este podría ser otro ejemplo de reconfiguración de las prácticas sociales donde los pueblos inmigrantes se sumergen al contexto externo, aprenden sus prácticas y después de asimilarlas las adaptan a sus necesidades y puntos de vista para luego extenderse, y asimismo sus prestaciones no se encuentran en el ámbito económico sino en el ámbito de la relación con los miembros de su comunidad. En este sentido, podríamos estar hablando de interculturalidad en el que los ideales de «buen vivir» como lo denominaría Walsh, han sido poco a poco aprehendidos en las prácticas económicas, dejando de lado los aspectos de individualidad y estabilidad económica.

Referencias bibliográficas

BOTERO, L. D. (2015) América Latina. Un repaso por lo subalterno, poscolonial y decolonial. *Comunicación* (32), 57-66. Recuperado de https://revistas.upb.edu.co/index.php/comunicacion/article/view/2354

COSTA, S.; BOATCA, M. (2010) La sociología poscolonial. Estado del arte y perspectivas. *Estudios Sociológicos*. 28 (83), 335-358. Recuperado de https://www.redalyc.org/pdf/598/59820673001.pdf

DE LEÓN, S. (2016). La participación de las comunidades indígenas migrantes en el marco del Consejo Consultivo Indígena en León, Guanajuato. *Entreciencias: diálogos en la Sociedad del Conocimiento*, 4 (10) 229-242. Recuperado de https://www.redalyc.org/pdf/4576/457646537005.pdf

ESTERMANN, J. (2014) Colonialidad, descolonización e interculturalidad. *Polis. Revista Latinoamericana* 13 (38), 347-368 Recuperado de https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-65682014000200016

FIGUEROA, J. (2005). Edward Said, la periferia y el humanismo o tácticas para trascender el posmodernismo. *Revista Colombiana de Antropología*, 41, 205-218. Recuperado de http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-65252005000100007&lng=en&tlng=es.

GARDUÑO, E. (2001). De comunidades inventadas a comunidades invisibles: Hacia un marco teórico para el estudio de los yumanos de Baja California. *Estudios fronterizos*, 2 (4), 19-48. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-69612001000200001&lng=es&tlng=es

HERNÁNDEZ, V. (2007) Colonialidad y poscolonialidad en Europa y América Latina. Notas y comentarios del seminario de Santiago Castro. *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social*. (11) 149-160. Recuperado de https://www.redalyc.org/pdf/537/53701108.pdf

HERRERA, R. (2019) *Sabores y tradiciones de León*. Guanajuato: Ediciones Orval.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y GEOGRAFÍA (INEGI 2020). Población hablante de una lengua indígena. Recuperado de https://sinegi.page.link/Yy7A

JASSO I., VALERDI M. (2018) Trabajo Indígena en la Ciudad de León, Guanajuato, México. *Trayectorias*. 20 (47) 30-53. Recuperado de www.trayectorias.uanl.mx/47/pdf/2.pdf

LÓPEZ, V. (2007). La colonialidad del poder en Aníbal Quijano: rutas hacia la descolonización. XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Asociación Latinoamericana de Sociología, Guadalajara. Recuperado de https://cdsa.aacademica.org/000-066/1232.pdf?view#:~:text=La%20noci%C3%B3n%20de%20colonialidad%20del,alternativa%20a%20la%20actualmente%20hegem%C3%B3nica.

MARTÍNEZ, D. (2016) *Jornaleros mixtecos migrantes en la zona agrícola de León, Guanajuato. El holograma del régimen de bienestar en México*. Universidad Iberoamericana León. primera edición. Recuperado de https://repositorio.leon.uia.mx/xmlui/bitstream/handle/20.500.12152/99776/JORNALEROS%20MIXTECOS%20MIGRANTES-DAVID_MART%C3%8DNEZ.pdf?sequence=1&isAllowed=y

MARTÍNEZ, L. (2020) Tlioli Ja' Grupo Intercultural: proyecto de empoderamiento y reflexión identitaria con jóvenes indígenas radicados en León, Gto. IV encuentro nacional de gestión cultural. Oaxaca de Juárez, Oaxaca. México. Recuperado de https://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/bitstream/handle/123456789/1034/Marti%cc%81nez%20-%20Tlioli%20Ja%20Grupo%20Intercultural%202020.pdf?sequence=1&isAllowed=y

SCHNUCHEL, S. (2017). Circunstancias vitales de gente indígena en un contexto urbano. El caso de León de los Aldama. *Acta universitaria*, 27(4), 69-82. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/pdf/au/v27n4/2007-9621-au-27-04-69.pdf

WALSH, C. (2008) «Interculturalidad, plurinacionalidad y decolonialidad: las insurgencias político-epistémicas de refundar el Estado». *Tabula Rasa*. (9), 131-152. Recuperado de http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n9/n9a09.pdf

| CAPÍTULO 6 |

La cultura popular en México: de las historietas mexicanas al *manga* japonés

Luis Fernando Tapia Corral,
Universidad de Guadalajara, México
death_zick66@hotmail.com

Nicolás Rey
Universidad de Guadalajara, México
nicolartist2@gmail.com

Introducción

En México, hace más de cien años, nació un género híbrido (texto-imagen) al que denominamos historieta, que podemos encontrar en diversas vertientes, pero siempre de manera impresa[1] y con la finalidad de ser distribuido como objeto de masas: «Lo identificamos con un objeto impreso. Un libro, un folleto, una revista, un cuadernillo o una sección de un periódico u otra publicación, pero producida para el consumo masivo» (García, 2010, p. 42). En los últimos cincuenta años hemos podido observar las transformaciones producidas en la elaboración de las mismas: logramos distinguir la mudanza de los formatos y los soportes de estos productos culturales, así como la evolución de los criterios, mecanismos y agentes de consagración del medio en relación con las instancias de legitimación de sus productores y sus productos, situación que puede entenderse a la luz de

1 Sin embargo, no descartamos las nuevas posibilidades del formato digital que proponen los web cómics.

las presiones provenientes del campo económico o empresarial capitalista, y del campo del arte literario. Sin olvidar que «(El) cómic o historieta, como disciplina particular de creación y conocimiento […] se proyecta hacia nuevos contextos comunicativos, estéticos, ideológicos y tecnológicos paralelamente a los patrones temáticos y sistemáticos del alfabeto visual convencional, remodelando la cultura de la visión y de la imagen» (Ortega, 2014, p. 1). Convirtiéndolo en un medio que se adapta perfectamente a las transformaciones sociales, políticas y económicas.

A pesar de que la circulación de las historietas se ha restringido y ralentizado, ha existido, a la vez, un cambio en la valoración de estos productos; ahora las historietas son coleccionadas. Este fenómeno de apropiación, tanto material como simbólico, modifica el proceso de circulación y consumo: «(La) producción cultural que denominamos «arte por el arte» […] Una obra con formato e impresión lujosa condiciona la circulación que se va a operar de ese bien cultural» (Fernández y Gago, 2012, p. 86). Actualmente, son contadas las producciones impresas de estas lecturas de masas; sin embargo, editoriales de nombre poco comercial han empezado a apostar por la venta de colecciones enfocadas a un público especializado, nostálgico y conocedor de este tipo de materiales.

Cabe resaltar que una de sus principales cualidades era su costo accesible y con temas que la gente quería ver, leer y disfrutar. Para los años cincuenta, considerados la época de oro de la historieta en México, tuvieron un tiraje impresionante[2], ya que se le dio espacio al talento de los autores nuevos, haciendo que la industria editorial creciera[3]. En la actualidad sigue la historieta mexicana, pero sobrevive sobre todo en formato de novela gráfica[4].

2 Para revisar dichas cifras consultar a Herner (1979, pp. 120-132).

3 Una persona a la semana en promedio leía seis revistas, haciendo de México el único país del mundo donde se editaban y circulaban millones de ellas a diario. Incluso hubo historietas que tenían un tiraje de dos millones de ejemplares.

4 Aunque son dos tipos distintos de cómic (la historieta y la novela gráfica), la forma que actualmente se comercializa es esta última, tomando en cuenta que la evolución del medio no es gradual, sino tipológica.

Los productos de la cultura japonesa (*manga*[5]/*anime*[6]) comenzaron a ganar terreno en México hace poco más de veinte años, mientras que la principal plataforma para difundir dibujos animados nipones (*anime)* fue la televisión abierta[7]:

En México las televisoras en las que dieron inicio sus transmisiones y se encargaron de la difusión del trabajo de los animes fueron Tv azteca y Televisa, quienes llenaban sus horarios infantiles con un conjunto de series de las que hasta ese entonces el público desconocía su origen y las relacionaba con los trabajos creados en las productoras de Estados Unidos. (Juárez, 2019, p. 160)

Por otro lado, para el *manga* no fue tan sencillo, tardó un tiempo en encontrar la forma de conseguir sus propios seguidores; sin embargo, las primeras editoriales que se dieron a la tarea de traducir estos textos híbridos japoneses fueron Grupo Editorial Vid y Editorial Toukan. La primera editorial fue creada en 1955 por el matrimonio conformado por los argumentistas Yolanda Vargas Dulché y Guillermo de la Parra Loya[8], primeramente, llamada Editorial Argumentos-EDAR (Hinds y Tatum, 2007, p. 86) para convertirse, años después, en Editorial Vid. Ambos escribieron en esta empresa familiar múltiples historietas a lo largo de casi sesenta años:

Se independizaron y formaron su propia empresa, Editorial Argumentos (Edar), misma que en sus inicios lanzó historietas clásicas como: *Doctora corazón, Confidencias de un chofer, Lágrimas, risas y amor, Destinos opuestos, Almas desnudas, Por favor, Óyeme, Candilejas, Gracias, Kendor, Fuego, Ayer, El pantera, Muertes trágicas, ¿Quién fue…?,* entre otras. (Vargas, 2002, s/n)

Sin embargo, fue en los años ochenta cuando entre sus licencias de publicaciones extranjeras comenzaron a aparecer títulos de cómics americanos y *mangas*, tarea que la editorial realizó desde 1995 hasta 2010. Pasaron los años

5 Es la palabra japonesa para designar a las manifestaciones híbridas entre texto-imagen. Fuera de Japón se utiliza exclusivamente para referirse a las historietas niponas.

6 Es el término que identifica a los dibujos animados de procedencia japonesa.

7 «En México el primer anime en ser transmitido en la década de los sesenta a través de la televisión abierta fue Astroboy; sin embargo, no fue hasta los años noventa que, a raíz del auge que tuvieron en México como en el resto de Latinoamérica este tipo de dibujos animados, comenzaron a popularizarse y distinguirse de los realizados por Estados Unidos (que eran en ese entonces los mayores distribuidores de contenido animado enfocado al público infantil y juvenil)» (García y García, 2013, p. 5).

8 «Conoció a su esposo siendo un empleado bancario, pero este acabó, al igual que ella, escribiendo historietas» (Vargas, 2002, s/n).

y el éxito de este grupo editorial creció enormemente hasta que su nombre se posicionó entre los principales vendedores de cómic y *manga* en México, lo que hizo que los precios de estos productos se elevaran de tal forma que los consumidores perdieron por un tiempo el interés por adquirirlos. Esto provocó que una gran cantidad de títulos que se habían sacado a la venta en esos años se quedaran almacenados en las tiendas. Finalmente, en el año 2011, la Editorial Vid se vio obligada a cerrar y rematar toda su mercancía; sus trabajos inconclusos fueron retomados por un nuevo editor, la Editorial Kamite, actualmente una de las empresas más importantes en el mercado del cómic y *manga* en su versión impresa; también resurgió Editorial Televisa y posteriormente llegó a México Editorial Panini.

Es importante mencionar que las tiendas de la Editorial Vid fueron las primeras en abrir espacios de venta de cómic y manga en varias ciudades capitales de México, ubicándolos principalmente en «las plazas de la tecnología», y creando la zona denominada como «friki plaza» dentro de la misma. En estas plazas se abrieron no solamente espacios para el entretenimiento y consumo de productos, sino también, se ha propiciado un acercamiento entre personas interesadas con este tipo de materiales gráfico-visuales; además, estos lugares les brindan a los jóvenes una identidad de dos culturas, nacida de esta mezcla. Actualmente, se han ido estableciendo más puntos de encuentro como cafeterías, restaurantes y tiendas de cómics en donde también se ofrecen productos de origen nipón, ubicados en las grandes ciudades del país.

Las convenciones de cómics son otro de los espacios que poco a poco se han popularizado entre los jóvenes y adolescentes mexicanos reunidos para adquirir algún producto relacionado con la cultura japonesa, en especial de *manga* y *anime*. El arranque de las convenciones en México remonta a 1994, cuando tiene lugar la primera convención de cómics en nuestro país, llamada «Feria de la historieta» los días 2 y 3 de junio de ese año, organizada por los estudiantes de comunicación de la Escuela Nacional de Estudios Profesionales (ENEP) Aragón; posteriormente se realizó la ConQue (Convención Quetzalcóatl); siguiendo esta línea, cabe destacar que la propia Editorial Vid organizó una serie

de convenciones anuales que tuvieron gran éxito en la Ciudad de México y que sirvieron como precursoras para las antes mencionadas.

Incluso, en el año 2015, en la Feria Internacional del Libro en Monterrey, «Celebrando la Cultura Japonesa»; entre las actividades que hubo, el Embajador de Japón Akira Yamada mencionó que:

> […] por ello sería interesante que los que estén interesados en profundizar en el entendimiento de nuestra cultura se acercaran al *manga*, me alegraría mucho saber que se interesan por conocer varios aspectos de la cultura japonesa y que el *manga* podría ser ventana por la cual puedan asomarnos para ver y conocer a obras de la cultura japonesa. (Gata gorda, 2015, 9m38s)

Así, muchas de las expresiones del consumo de masas, al igual que en su momento lo fue la animación dentro de las televisoras locales mexicanas y poco después el *manga*, la música, las convenciones, el coleccionismo y el *cosplay*, llegaron para algunos jóvenes a significar un medio de reapropiación de diversos elementos culturales de un país distinto al de su origen en busca de un modelo identitario que ampliara sus opciones existenciales:

> […] las culturas juveniles se refieren a la manera en que las experiencias sociales de los jóvenes son expresadas colectivamente mediante la construcción de estilos de vida distintivos, localizados fundamentalmente en el tiempo libre, o en espacios intersticiales de la vida institucional (Feixa, 1998, p. 84).

Lo anterior, con el propósito de cambiar y protestar ante las estructuras de poder, al menos algunas de ellas (en la medida de sus posibilidades como individuos o como movimiento juvenil) que conocen sus limitaciones e impacto, y comprenden que no tienen la facultad de influir a gran escala socialmente; sin embargo, en su afán de ser visibilizados, crearon una forma de resistencia simbólica.

Las culturas juveniles otaku, geek, freak y cosplayer

El surgimiento y auge de las denominadas «culturas juveniles» o «tribus urbanas[9]» se debe en gran medida a la emergencia del consumo de masas y la mercadotecnia desde la posguerra, y a diferencia de lo que comúnmente se cree, ninguno es víctima del otro, sino que se reinventan constantemente. La mayoría de los grupos juveniles comparten determinados estilos que pueden ser desde la vestimenta, hasta los artículos que consumen en general:

> El estilo puede definirse como la manifestación simbólica de las culturas juveniles […] En este sentido, corresponden a la emergencia de la juventud como nuevo sujeto social y se basan en la difusión de los grandes medios de comunicación, de la cultura de masas y del mercado adolescente (Feixa, 1998, p. 97).

A pesar de expresar su personalidad mediante la adquisición de diversos productos culturales, es importante reconocer que:

> La sociedad reivindicó la existencia de los niños y los jóvenes, como sujetos de derechos y, especialmente, en el caso de los jóvenes, como sujetos de consumo. […] Conceptualizar al joven en términos socioculturales implica en primer lugar no conformarse con las delimitaciones biológicas, como la de la edad, porque ya sabemos que distintas sociedades, en diferentes etapas históricas han planteado las segmentaciones sociales por grupos de edad de muy distintas maneras y que, incluso, para algunas sociedades este tipo de recorte no ha existido. […] para entender las culturas juveniles, es fundamental partir del reconocimiento de su carácter dinámico y discontinuo […] es decir, como sujetos de discurso, y con capacidad para apropiarse (y movilizar) los objetos tanto sociales

9 «Tribu urbana deriva de trivia, que significa grupo o conjunto, y urbi, que significa aglomeración de personas en forma de ciudad o pueblo, de donde se visten de forma similar y poseen hábitos y lugares de reunión comunes» (Erreguerena, 2016, p. 41).

> y simbólicos como materiales, es decir, como agentes sociales. […] En relación con los modos en que la sociedad occidental contemporánea ha construido la categoría «joven», es importante enfatizar que los jóvenes, en tanto sujeto social, constituyen un universo social cambiante y discontinuo, cuyas características son resultado de una negociación-tensión entre la categoría sociocultural asignada por la sociedad particular y la actualización subjetiva que sujetos concretos llevan a cabo a partir de la interiorización diferenciada de los esquemas de la cultura vigente (Reguillo, 2007, pp. 23-50).

Hoy en día la juventud no quiere seguir un esquema fijo, es por ello que, tomar una actitud simbólica de selección y modificación de los patrones establecidos socialmente forma parte de las posibilidades identitarias de cada cultura juvenil.

La emergencia de la cultura juvenil que empieza desde la adolescencia y como categoría de investigación es relativamente recién, anteriormente no se tomaba en cuenta por encontrarse en un limbo intermedio entre la niñez y la vida adulta; sin embargo, la inmaterialidad del ser no se limitaba a su presencia física sino también al entorno que los rodeaba; por tanto, es preciso determinar que «[…] un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar» (Augé, 2000, p. 83). Para los adolescentes, la ausencia de espacios y no lugares donde puedan coexistir con sus iguales convierte esta etapa de su vida en una estación de paso cada vez más larga y compleja. No obstante, es justo allí donde la tribu urbana se presenta como una tendencia de sociabilidad exitosa para los jóvenes haciendo cultura, propiciando que creen sus propios lugares y entornos para ser identificados: «Ciertos lugares no existen sino por las palabras que los evocan, no lugares en este sentido más bien lugares imaginarios, utopías triviales, clisés» (Augé, 2000, p. 99). De esta manera, logran darle legitimidad no sólo a su identidad sino también a su existencia en el mundo.

El sentido de pertenencia a un determinado grupo, comunidad o tribu urbana surge como respuesta frente al individualismo[10] que afecta a los jóvenes

10 Sin embargo, se debe tomar en consideración que «La individualidad absoluta es impensable: la transmisión hereditaria, la herencia, la filiación, el parecido, la influencia, son otras tantas categorías mediante las cuales puede aprehenderse una alteridad complementaria» (Augé, 2000, p. 26).

en búsqueda de una opción para la definición de su propia identidad. «[…] (La) «sobremodernidad» […] impone en efecto a las conciencias individuales experiencias y pruebas muy nuevas de soledad, directamente ligadas a la aparición y a la proliferación de no lugares» (Augé, 2000, p. 97). El hermetismo de los adolescentes en esta etapa de su vida conlleva a explorar algún modelo identitario que responda a la ampliación del periodo juvenil; lo anterior, en su afán de visibilización desde una cultura propia. No obstante «[…] (que una) cultura e individualidad pueden definirse como expresiones recíprocas es una trivialidad, en todo caso, un lugar común, del que nos servimos» (Augé, 2000, p. 28). En el momento en el que el individuo es parte de una cultura, pierde parte de su singularidad para ser parte de un conjunto de ideas y valores. Pero más que perder una singularidad, en este caso ligada a la niñez sometida a los padres y las instituciones (Escuela, Iglesia(s), Estado, etc.), se trata de integrar un grupo con valores y reglas compartidos, independiente de las autoridades anteriormente mencionadas: las tribus urbanas donde se ejercen culturas juveniles, son un espacio facilitador de transición entre la infancia y la edad adulta, en este intermedio llamado adolescencia donde se realizan ritos de pasaje indispensables para la construcción del individuo dentro de la colectividad.

Los jóvenes de hoy tienen un abanico de opciones existenciales relacionados principalmente a la abundancia de objetos materiales (tanto objeto de consumo, opciones expresivas o posibilidades de identificarse y pertenecer a múltiples grupos) que les permiten acceder a posibilidades inimaginables con respecto a décadas pasadas. Al explorar posibilidades existenciales y formar parte de un grupo segregado socialmente, conlleva una fase en la cual el individuo que anteriormente no era visible se adecua a las reglas del nuevo espacio al que desea pertenecer, aunque eso puede significar también camuflarse con sus semejantes como miembro de dicho movimiento juvenil.

Las tribus urbanas pueden encontrarse en casi cualquier lugar, ya sea una metrópoli o un pequeño poblado rural. En la búsqueda de una identidad, el individuo se pierde en un cúmulo de otros sujetos que también buscan fervientemente pertenecer a algo que los identifique: «[…] semejante a los otros, el usuario del no lugar está con ellos […] sólo adquiere su derecho al anonimato después de haber aportado la prueba de su identidad […] No hay individualiza-

ción (derecho al anonimato) sin control de su identidad» (Augé, 2000, pp. 105-106). Actualmente, en nuestro país las nuevas generaciones son consumidoras de diversos productos, entre ellos, textos híbridos (texto-imagen), sin embargo, en su mayoría los que compran este tipo de lecturas son jóvenes que buscan un ligero escape de la realidad mediante un poco de entretenimiento y distracción encontrados en estas páginas:

> Este es el caso del comic […] opción cultural que en sus distintas presentaciones se ha integrado a la sociedad y recientemente forma parte importante de la vida de niños y jóvenes, mismos que en la etapa más consolidada de la enajenación conciben a sus personajes favoritos como reales, y directamente de su comportamiento es que los chicos aprenden a relacionarse con los demás. (Serrano y Trejo, 2011, p. 20)

Los grandes consumidores de estos productos son jóvenes etiquetados en una subcultura denominada *otaku, geek, freak* y *cosplayer* donde las líneas divisorias entre cada uno de ellos son tan delgadas que es difícil precisar qué los diferencia; los tres comparten una afición obsesiva (en mayor o menor grado) por los videojuegos, los cómics, el manga, la literatura, el anime, el cine, la televisión, etc. y las compañías productoras están en continua interacción con ellos que a su vez buscan un constante desarrollo de su identidad. Estas culturas juveniles han sido abordadas de forma académica recientemente, con investigación para tesis realizada por parte de estudiantes inmersos en ellas (García, 2012).

Las culturas juveniles de *otaku, geek, freak* y *cosplayer* han generado un mercado potencial: en eventos o convenciones masivas de cómics o videojuegos, los *cosplayer* suelen ir caracterizados de sus personajes favoritos diseñados en los productos que consumen (a esta acción se le conoce como *cosplay*). Sin embargo, en su vida diaria, son jóvenes que no tienen ninguna peculiaridad a la hora de vestirse: «Los *otakus* son en su gran mayoría jóvenes, aficionados al manga, al anime y/o a los juegos de video, que tienden a convivir entre ellos y para consumir estos productos culturales y sus derivados» (Menkes, 2012, p. 52). A pesar de generar una derrama económica al adquirir dichos productos con

los que se ven identificados, son vistos de forma negativa en distintas partes del mundo:

> Este fenómeno, en perpetuo crecimiento desde los años 80 en Japón, representa hoy día un mercado colosal y se extiende con rapidez al resto del mundo. No obstante, estos adolescentes siempre han sido considerados, por el resto de la sociedad japonesa, como desadaptados y autistas, jóvenes que se evaden y rechazan el contacto con un mundo de control y que a la vez refutan la contestación. A menudo son juzgados como los causantes de los disturbios y crímenes perpetuados en el país (Menkes, 2012, p. 52).

Los adolescentes al transitar por diversos cambios y al tratar de encontrar una identidad se alojan en un mundo que les genera pertenencia y estabilidad, son jóvenes que «Al momento de usar un tipo especial de ropa, digamos un traje, ellos se convierten en seres decididos, valientes y justicieros, es como si por arte de magia el cambio de personalidad fuera instantáneo» (Serrano y Trejo, 2011, p. 20). Las diferencias generacionales marcadas por la rápida transformación de la sociedad de consumo permiten hoy ver con claridad en estos grupos juveniles la transformación sustancial de sus valores y de su manera de vivir.

Es importante distinguir, diferenciar y reconocer cada una de las culturas juveniles que en este trabajo se describen, tratando de abordar sus características más importantes:

La cultura juvenil otaku

En México muchos jóvenes son aficionados al *manga*, al *anime* y/o a los videojuegos, influenciados principalmente por la cultura nipona que se extiende desde gran parte de Asia para llegar al mundo. Los *otaku* son en su gran mayoría jóvenes que intentan huir de la rutina escolar y de los problemas de su entorno social (cabe señalar que esta libertad de «desconectarse» caracteriza no sólo a la cultura *otaku* sino a gran parte de la sociedad actual) por medio del *manga*, el *animes* o los videojuegos. Esta afición la comparten generalmente con jóvenes

de su rango de edad y se reúnen para consumir estos productos culturales y sus derivados, entre fans:

> El término otaku se usa para designar a los fans (aficionados) del anime y/o la animación japonesa, no importando si su afición sea una afición (hobby) o una obsesión. No obstante, a diferencia de lo que ocurre en Japón (de donde surgen), los otakus en el resto del mundo, incluyendo Latinoamérica, extienden su afición más allá del manga (historietas japonesas) y el anime (dibujos animados nipones), adentrándose en la cultura japonesa misma, lo que incluye la música, el idioma, la gastronomía, la historia y costumbres de este lejano país. (García y García, 2014, p. 1)

Muchos jóvenes mexicanos, generalmente empezando a corta edad, se vuelven cada vez más partidarios de estos productos japoneses y sucede por influjo directo de los medios de comunicación masiva compartidos entre amigos:

> […] a finales de la primaria, principios de secundaria, cuando tenía como once, doce años más o menos […] veía en la tele programas y de la nada empecé a convivir con gente que tenía este tipo de aficiones y me interesó como tomarlas para mí y así fue como empecé como a entrar en este tipo de cosa. (Noema, comunicación personal, 13 de diciembre, 2021).

Los jóvenes *otaku* (a diferencia de otras tribus urbanas) pertenecen a esta primera generación multimedia y son partícipes de un mundo cada vez más globalizado, sobre-mediatizado e invadido por la tecnología y en gran medida sometidos a la despiadada competencia que rige las relaciones comerciales, sociales y políticas dentro de una sociedad neoliberal. Actualmente, los jóvenes en general se han convertido en el objetivo de muchas empresas creadas para satisfacer la pasión de estos adolescentes que están dispuestos a invertir todos sus ahorros en el objeto de su deseo.

Al igual que millones de jóvenes, los *otaku* en un intento por conectarse con este mundo tan cambiante y hallar sus puntos de referencia, tratan de reafir-

mar su identidad, en relación con un territorio simbólico, buscando productos culturales con los que puedan relacionarse e identificarse.

La cultura juvenil geek

El vocablo inglés *geek* o *nerd* alude a un cierto tipo de persona caracterizada por su alta capacidad intelectual, por una gran dedicación a los estudios y por entregar gran parte de su tiempo libre a sus aficiones; generalmente tiene un gusto descomunal por la informática, los cómics o los videojuegos. Es importante aclarar que, a pesar de ser utilizados como sinónimo, el término: *geek* o *nerd* (este último sigue teniendo una carga peyorativa), a pesar de la proximidad que ambas palabras poseen, lo cierto es que cada una de ellas presenta matices propios, por lo que conviene hacer una distinción entre ambos. El término *nerd* se refiere a un individuo dedicado principalmente al estudio de una o varias disciplinas (demuestran una gran capacidad intelectual en un campo concreto del conocimiento). Se caracteriza por tener un marcado desinterés por los deportes y dentro de sus aficiones se encuentran los videojuegos, la ciencia ficción y los juegos de rol, mientras que el *geek* además de tener una fascinación compartida con los *geek* por la ciencia ficción y videojuegos, extiende sus centros de intereses a obras literarias y series de televisión:

> Se utiliza el término geek para referirse a una persona con habilidades en los campos científicos y tecnológicos […] la característica fundamental es su gusto, conocimiento y uso de las nuevas tecnologías, en particular de la informática […] han proliferado sobre todo en las zonas urbanas, y están relacionados con el desarrollo de la internet y las redes sociales (Erreguerena, 2016, p. 39).

El *geek* suele ser vinculado a productos culturales como el cine, los cómics o los videojuegos, pero no está exento de conocer y disfrutar el *manga* o el *anime*.

La cultura juvenil freak

El término nace en el circo a partir de actos extraños y perturbadores realizados

por individuos con habilidades o características poco usuales; *freak*, que significa en inglés extraño o raro, con el tiempo, evolucionó con la llegada de la era digital hacia *geek* que actualmente conocemos por su obsesión a los programas informáticos y los videojuegos, No obstante, este último es solamente un aficionado al cómic o un obseso de la informática mientras que un *freak* lleva su gusto por estos mismos temas al extremo, ya que investiga, busca e indaga en gran medida con lo relacionado a ello: «yo me considero *freak* pero porque también me gusta el anime pero también lo que más me considero podría ser un «marvelita» porque me encanta también mucho todo lo relacionado con Marvel» (Brandon «Kamabra Bloggers», comunicación personal, 13 de diciembre, 2021). Dicho gusto los lleva a explorar en terrenos relacionados con su afición inicial y diversificar el universo material e inmaterial de productos culturales que consumen.

Sin duda, los medios masivos de comunicación han contribuido considerablemente a extender la figura del *freak* y la ficción audiovisual (películas, series de televisión, etc.) ha construido una imagen arquetípica no sólo de los *freaks* (frikis), sino también de los *geeks* o *nerds* como individuos con escaso atractivo físico, elevadas capacidades intelectuales, torpeza crónica, mal gusto al vestir o más bien a propósito anticuado y asumido para demarcarse de los demás, comportamiento antisocial o «extraño» y una marcada afición a la ciencia, la tecnología, los videojuegos y los cómics.

La cultura juvenil cosplay

La palabra *cosplay* viene del inglés *costume role play*, es entonces una síncopa de esos términos y denota a los jóvenes que interpretan un personaje a través de su indumentaria y personalidad; es decir, se disfrazan de sus personajes favoritos (reales o de ficción), que provienen de un *manga*, del *anime*, una película, un cómic, un videojuego, un libro o incluso algún artista famoso (ya sea cantante o de algún otro medio de comunicación):

Pues un día lo intenté, pero bueno… no es mi favorito, pero dicen que me parecía mucho a él, me interpreté a Naruto, entonces la gente si se me acercó a tomarme fotos. Donde yo si más me visto es por ejemplo aquí en Morelia es la *Zombi Walk* entonces siempre que se acerca ese día me trato de vestir de alguien

de terror […]. En esas etapas me visto de cualquier personaje de terror, los tres mejores que considero que me he vestido es uno de monje, de un monje y si bueno y del que me supe caracterizar bien o maquillar bien y tengo fotos de hecho en mi Facebook sobre ese disfraz; el segundo podría ser como el niño de la pijama de rayas pero con la cara así como si estuviera explotada; el tercero podría ser de Freddie Mercury ya que ese creo que fue una de mis experiencias más bonitas (Brandon «Kamabra Bloggers», comunicación personal, 13 de diciembre, 2021).

El disfraz que portan estos jóvenes ese día no es solamente colocarse la indumentaria para simular ser alguien más, sino que implica personificar a la perfección su papel en ese momento:

Estos cosplayers encarnan la cultura otaku, que surgió de los videojuegos, del manga y de las nuevas tecnologías […] Algunos parecen auténticos profesionales cuando les hacen fotos […] Eligen una postura, que han repetido ante el espejo durante horas y por un segundo reproducen la imagen del fantasma que tan pacientemente han construido (Schmidt y Delpierre, 2007, p. 111).

Cabe mencionar que un disfraz de otaku puede costar hasta 20,000 pesos, lo que implica una dedicación tremenda y costosa para jóvenes que están apenas entrando en la universidad y/o sobreviven de empleos mal pagados. Puede ser complejo de entender el proceso identitario por el que dichos jóvenes atraviesan, pero el precio elevado del disfraz tal vez está a la altura de lo que esperan de este avatar, una nueva identidad reconocida y valorada por los demás: de hecho, es una de las múltiples formas de expresión que estas culturas juveniles tienen a su alcance para ser visibilizados.

La apropiación cultural de Japón a México, en un mundo más conectado

Los productos de masas (*manga/anime*) que actualmente llegan a México por parte de algunos países orientales son aceptados y reconocidos por diversos jóvenes que pueden o no identificarse dentro de alguna cultura juvenil (*otaku, geek, freak* y *cosplayer*); sin embargo, de manera consciente o inconsciente, estas mercancías han alcanzado cierto reconocimiento o popularidad debido a la reminiscencia, valía y alcance que en su momento tuvo la historieta

mexicana y que para aquellos años significó un éxito inimaginable dentro de los medios masivos de comunicación que hasta nuestros días deja pequeños vestigios que son posibles de observar debido a la mudanza de sus lectores hacia el *manga* japonés.

En México el proceso de aculturación y lectura de materiales gráfico-visuales de origen nipón fue un proceso sencillo de asimilar; al menos como género no presentó un choque cultural e incluso los puntos de venta fueron por un tiempo los mismos. Por lo tanto, la transición de un producto a otro significó que coexistieran tanto la historieta mexicana como el *manga* japonés y el cómic americano, y muchos jóvenes lectores de este tipo de materiales fueron partícipes de ello.

La globalización ha permitido la relación con otros países mediante la eclosión de los avances tecnológicos, informáticos y del mercado cultural (cine, radio, televisión, literatura, videojuegos, cómics, etc.), mismos que conllevan un impacto económico, político, social y cultural a los distintos países del mundo donde sus fronteras no pueden impedir que dichas obras sean apreciadas y reproducidas. La expansión de la cultura popular de los países asiáticos por el resto del mundo ha buscado en los últimos años establecer nuevos mercados financieros mediante este tipo de productos que al menos en México los jóvenes y adolescentes son los mayores consumidores; por otro lado, el internet, las plataformas *online* y las redes sociales han transformado la vida cotidiana, nuestra forma de relacionarnos, de trabajar y de vivir.

Actualmente, la conformación de la sociedad, en especial en la que se desarrollan los jóvenes *otaku, geek, freak* y *cosplayer*, es tecnológicamente más avanzada y son estos elementos los que impactan en el público juvenil de países como México que se ven atraídos por las historias, los personajes y los entornos de una cultura que hasta ese momento parecía lejana y desconocida. Los seguidores de estos productos culturales intentan conectar su mundo con las ficciones, motivado como lo evoca Noema por «el necesitar sentirme parte de algo, el querer saber si realmente me podría sentir como yo completo eeh al utilizar este tipo de juegos, o a utilizar no, al ver este tipo de películas» (Noema, comunicación personal, 13 de diciembre, 2021). También lo hacen para no

sentirse solos e intentan compartir un poco de sus aficiones con personas que sean afines:

> Creo que la unión a veces cuando ves que a alguien le gusta lo mismo que tú o le gusta algo similar a ti pues… se siente, pues se siente bien porque convives, interactúas, cambias opiniones e inclusive también en mi mundo que es el de YouTube, también igual cuando me junto con otros youtubers… eeh tienen su lado bueno y su lado malo. (Brandon «Kamabra Bloggers», comunicación personal, 13 de diciembre, 2021).

Es importante explorar esta realidad para comprender a una parte de la juventud mundial actual, también para entender los efectos de la globalización en su aspecto cultural y apreciar como los textos híbridos tanto nacionales como extranjeros tienen los elementos necesarios que subyacen en la apropiación de estos productos por parte de los jóvenes.

Ellos prefieren la facilidad e inmediatez de la relación con productos adaptados a sus gustos, con elementos de atracción seleccionados por ellos, aplicando las ventajas de vivir en un mundo regido por el *online* y en general una sociedad gobernada por la hipermodernidad en la que es necesario modernizar a la modernidad misma; en ella la tecnología se ha convertido en un pilar importante:

> […] la época hipermoderna fabrica en el mismo movimiento el orden y el desorden, la independencia y la dependencia subjetiva, la moderación y la desmesura […] (a diferencia de la era posmoderna, esta apuesta por) las tecnologías, los medios, la economía, el urbanismo, el consumo, las patologías individuales (Lipovetsky y Charles, 2008, p. 59).

Otro elemento relevante que subyace detrás de estas culturas juveniles es el mercado. Estos jóvenes se han convertido en el objetivo de muchas empresas, ya que viven para satisfacer su pasión:

> Hay accesos a productos internacionales, por el internet y por la gran difusión que se le da… mencioné a China siendo número uno con una

> empresa que se llama Mihoyo, creadora de «Genshin Impact» ahorita un juego que está muy de moda, muy rentable. Mucha gente le ha metido dinero y es muy, muy entretenido también. En videojuegos, los de Japón son de los más conocidos también: el «Persona», el «Final Fantasy», los juegos musicales. La mayoría son de allá y coreanos también. Entonces son juegos que todos conocemos o que la mayoría conoce y que tienen orígenes asiáticos (Noema, comunicación personal, 13 de diciembre, 2021).

Tanto las compañías productoras como los comercios que los distribuyen han encontrado un importante nicho de mercado orientado a complacer y crear necesidades en estos, alrededor del mundo.

El flujo de información puede generarse en Oriente y llegar a Occidente o viceversa; sin ir muy lejos, hoy en día, un producto cultural podría emerger en una región y atravesar los linderos imaginarios que limitan a la población varada en su país, en donde las interculturalidades están relacionadas «con las migraciones internacionales en las últimas décadas. En nuestra América estas movilidades son […] complejas, y a la vez indispensables para poder entender la evolución de nuestras sociedades globalizadas» (Rey, 2019, p. 16). Por ende, las movilidades no son únicamente humanas, sino también materiales o virtuales, logrando que se difundan, divulguen y universalicen las creaciones o movimientos artísticos y juveniles.

Conclusiones

El acercamiento, acceso y asimilación de los productos culturales (*manga/anime*) que nos llegan desde Oriente a nuestro país fue posible en gran medida por la trayectoria que México tuvo en la creación, consumo y distribución de estos materiales gráfico-visuales, de tal manera que no es fortuito que los jóvenes pudieran identificarse con la lectura de productos constituidos de una base y estructura similar. La globalización ha permitido en gran medida la aproximación material e inmaterial de los productos culturales traídos de otros países, convirtiendo a las redes sociales y otras plataformas digitales en los principales espacios para el consumo de *manga* y *anime*.

Cabe resaltar que las culturas juveniles han pasado de la visibilización y competición en los espacios públicos durante la segunda mitad del siglo xx, a una desmaterialización/rematerialización en cualquier país del mundo desde el siglo xxi, con el boom de la comunicación por internet, pero en nuevos espacios híbridos propicios a interacciones presencial/virtual como lo son los centros de convenciones internacionales, los bares temáticos, los cibercafés o su casa (recámara y salón) donde conviven entre ellos los jóvenes. Al contemplar «lo que está pasando de cerca», podemos observar que en la «sociedad Red» conceptualizada por Castells (1998) e incluso en los peores lugares de consumo del mercado, como lo son los Mall (Rey, 2019), la gente encuentra todavía la posibilidad de escaparse de las simples lógicas mercantiles, para recrear su propia realidad de diversión sin caer en la «obligación» de comprar por comprar.

Los neomarxistas del *Birmingham Centre for Contemporan y Cultural Studies* (Hall y Jefferson, 2005; Hebdige, 2002) reflexionan sobre una juventud que compra no solamente por consumir, sino con estilo, capaz de apropiarse de los productos de consumo masivo, como la moda vestimenta, la música mundializada, los videojuegos, mangas y animes, etc., para luego re-inventarlos o re-orientarlos a su manera, terminando por denunciar al mismo sistema consumista que los difundió… Por último, es importante reconocer así la participación de las diversas culturas juveniles en el desarrollo de mercancías en un mundo de cambios constantes por el paso de la era digital, en el que adaptarse es la clave para entender los procesos sociales actuales.

Referencias bibliográficas

AUGÉ, M. (2000). *Los no lugares espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

CASTELLS, M. (1988). *The Rise of the Network Society (The Information Age: Economy, Society, Culture*; v.1). Oxford, Blackwell Publishers.

ERREGUERENA, M. J. (2016). Los geeks, los héroes de la hipermodernidad. *El Cotidiano*, (195), pp. 39-46.

FERNÁNDEZ, L. C. Y GAGO, S. H. (2012). Nuevos soportes y formatos: los cambios editoriales en el campo de la historieta argentina, *Estudios Culturales de la Universidad de Jaume I*. X, pp. 83-96.

FEIXA, C. (1998). De culturas, subculturas y estilos, en *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud.* Barcelona: Ariel, pp. 84-104.

GARCÍA, D. (2012). *La subcultura otaku en Guadalajara* (tesis de licenciatura). Universidad de Guadalajara, México.

GARCÍA, R. Y GARCÍA, D. (2013). Manifestaciones de la cultura popular del Japón en México: convenciones de cómics, anime y cosplay, *Paakat: Revista de Tecnología y Sociedad*. (5). Recuperado de https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=499051554005

GARCÍA, S. (2010). *La novela gráfica*, Bilbao: Astiberri.

GATA GORDA. (14 de octubre de 2015). Ser mujer friki. En México tenemos un Embajador Friki. Conferencia de Akira Yamada [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=a5vHkFTpvEo

HALL, S. Y JEFFERSON, T. (2005). *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post War Britain*, University of Birmingham.

HEBDIGE, D. (2002). *Subcultura: el significado del estilo*, Barcelona: Paidós Comunicación.

HERNER, I. (1979). *Mitos y monitos*, México: UNAM-Nueva Imagen.

HINDS JR., H. E. Y TAUTUM, CH. M. (2007). *La historieta mexicana en los años sesenta y setenta*, México: Instituto cultural de Aguascalientes.

JUÁREZ, K. (2019). Softpower Otaku: de Japón a la Ciudad de México. *Cuicuilco Revista de ciencias antropológicas*, (75), pp. 149-170.

LIPOVETSKY, G. Y CHARLES, S. (2008). Tiempo contra tiempo o la sociedad Hipermoderna, en *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona: Anagrama, pp. 51-110.

MENKES, D. (2012). La cultura juvenil otaku: expresión de la posmodernidad. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*. 1 (10), pp. 51-62.

ORTEGA, S. (2014). Estética del cómic. *Factótum.* (11), pp. 1-30.

REGUILLO, R. (2007). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

REY, N. (2019). Panamá, de la cinta costera a los malls: una «ciudad mundo». *Tareas*. (161), pp. 15-37.

SCHMIDT, J. Y DELPIERRE, H. M. (2007) *Los mundos manga*. Barcelona: Océano.

VARGAS, Y. (2002). María Isabel. *Lágrimas, risas y amor* (3).

SERRANO, T. Y TREJO HERNÁNDEZ, R. (2011). *La vida es una historieta: el papel del comic en la vida cotidiana de jóvenes universitarias en el estado de Hidalgo*. Pachuca: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

| CAPÍTULO 7 |

La interacción cultural del cuero en las artes populares jaliscienses: memoria y actualidad

Francisco Javier González Tostado
Universidad de Guadalajara, México
francisco.gonzalezt@academicos.udg.mx

Manuel Coca Izaguirre
Universidad de Guadalajara, México
manuel.coca1593@academicos.udg.mx

Introducción

Ya lo advertía al artista mexicano Ángel Zárraga que, a los pueblos, tanto en lo colectivo y en lo individual, «se les capta mejor donde trabajan, donde juegan y donde rezan» (Palomar, 2008). Los rituales sociales, religiosos o individuales son, así, fuentes inseparables para el estudio de los códigos culturales del arte popular mexicano. Particularmente, en el caso del oficio de la artesanía en el cuero jalisciense - que a partir de ahora denominaremos talabartería - la identidad colectiva de nuestra región se ha apoyado en las bondades de quienes trabajan la piel, que nos viste, nos calza y acompaña en cada uno de nuestros procederes sociales y rituales.

Quien ose, entonces, adentrarse tanto en nuestra historia como actualidad cultural de nuestra materialidad se encontrará inevitablemente con diversos ejemplos de talabartería en mercados, fiestas y demás espacios sociales y per-

sonales jaliscienses, siendo el olor a cuero el punto en común en todos nuestros espacios en donde celebramos nuestra identidad regional. Este escrito, como sólo un fragmento de la tesis doctoral del autor, se concentra en dialogar con los talabarteros en su espacio.

Para ello, nos apoyamos en el método etnográfico y algunas de sus técnicas más comunes: la observación y la entrevista; las que permiten dar la voz y hacer visible el accionar de nuestros principales protagonistas. El estudio, además, contemplará estrategias que recurren a los métodos etnohistóricos y de ecología cultural (para enriquecer el estudio en campo), con base en el análisis etnográfico de sus fenómenos (internos y gremiales como sociales) y sus ritmos culturales, estudiando sus objetos y componentes y reconociendo las prácticas particulares cotidianas del pasado y actuales de estos grupos de artesanos, los talabarteros, quienes serán nuestros informantes.

Cierto es que, como sucede con otros saberes tradicionales a través de la historia moderna de la región, los talabarteros se han adaptado a los fenómenos pautados por la estructura capitalista y global que rigen nuestra convivencia en la actualidad, por lo que ha primado la adaptación de muchas técnicas originalmente rurales (como lo es gran parte de nuestro arte popular) a los requerimientos del consumidor de la ciudad. Si bien, estos artesanos conservan profundos rituales y técnicas que apenas han cambiado en la forma, lo cierto es que el fondo de estos se ha logrado adaptar a la modernidad con éxito.

Por otro lado, conforme nos adentramos al buen vivir del artesano talabartero, más evidente es el encontrarnos con particularidades a destacarse de las convenciones más típicas de otros artesanos. Y es que este oficio cohabita con la «mexicanidad» más tradicional (herencia de la marca país posrevolucionaria), por un lado, así como con el lado más castizo de la sociedad regionalista y de raíces europeizadas en Jalisco. Esto significa que poco tendrá que ver con los saberes originarios, más allá de meras excepciones, tal vez del huarache; tal vez del equipal que, si bien presumen antecedentes prehispánicos, en nuestro Estado no son técnicas manufacturadas por totalmente por manos indígenas, como sí sucede por ejemplo con otros saberes artesanales de otra índole y materialidad en el norte del Estado o de latitudes sureñas del mismo.

La talabartería es, con el riesgo que toda generalización implica, un oficio artesanal mejor remunerado que otros; con proyección comercial y turística; y que está muy lejos del discurso folclorista de la recurrente extinción en otros saberes artesanales. Por otro lado, el artesano talabartero se presenta también distante a las instituciones como la Dirección de Fomento Artesanal Jalisco, quienes tradicionalmente se han presentado como una plataforma de difusión y comercialización de las artes populares regionales. En entrevista con Claudia Lua, de enlace comercial de esta institución, se evidencia la desproporción entre la colaboración de esta instancia con los talabarteros frente a otras gremialidades como los ceramistas: los artesanos de la piel muestran un evidente desinterés por participar en las Expos y concursos que la instancia ofrece a quienes se dediquen a la artesanía.

En entrevista con Óscar Pedroza, cincelado y piteador de piel con más de 30 años de experiencia, nos asevera que los acercamientos con estas instancias pueden ser fructíferos (incluso él logró adquirir maquinaria para su taller por medio de recursos gubernamentales) pero resalta el problema que es participar en las actividades de estas organizaciones. En sus palabras nos narra su visión en torno a los famosos concursos de artesanía en los que alguna vez colaboró:

> Okey, entonces en nuestras técnicas, (suponiendo) haces un concurso… ahí es donde entré … has de cuenta que un güey hizo un platito de barro; cortó y le cruzó dos palitos y haz de cuenta que hizo casi casi una obra de arte ¿cuánto tiempo crees que se tardó en hacer eso? ¡Ni un día! - dice molesto - lo que tardó en hornearse. Entonces, por ejemplo, si tú haces un cinturón para un concurso… ¡es un mes! dime tú si no te quitan los ánimos de decir ¿oye, péeerate!?... ¡y sí son conscientes de eso!
> No te preguntan tiempo de trabajo, sólo ¿cómo se llama tu pieza? ¿qué técnica es? y ya…te digo para acabar pronto, no hay casi inscritos en Fomento Artesanal ¡por eso! (Óscar Pedroza, comunicación personal, 02 de febrero, 2022).

Esta explicación nos da pauta a vislumbrar el evidente alejamiento entre las instituciones y concursos gestionados desde el gobierno y los artesanos talabarteros: los marcos de contacto gestionados por el gobierno no le funcionan ni interesan a ambas partes, amén que los artesanos del cuero no son en lo general asistencialistas, a diferencia de otros artesanos que están más presentes en becas, apoyos y capacitaciones, como en su momento aseveró Novelo (2003, p. 53). Todos los talabarteros hasta ahora entrevistados no han tenido o se desentendieron de alguna colaboración con instancias de gobierno ni de otro tipo. La realidad es que estos ni siquiera han podido entenderse como un grupo que deba de colaborar a modo cooperativa ni entre ellos mismos, ya que por tradición han rechazado su propia gremialidad o alguna otra forma de estructura a la que podamos considerar como un grupo local. Cuando se les ha preguntado a nuestros artesanos por la situación del resto de talabarteros, sencillamente se han limitado a advertir que no hay una relación formal entre ellos. La independencia parece ser algo particular de su personal idiosincrasia. Son varios, los artistas talabarteros, que destacan en profundo recelo que hay entre ellos, que no conceden apoyo; ni capacitación; ni información; ni nada que pueda generar beneficio a otros talleres. Don Ramón, talabartero colaborador de una consolidada tenería local, Xochitl, menciona al respecto:

> Es poca la gente que trata de hacer algo nuevo. Diario tratan de estar copiando y tratando de dar más barato […] Yo siento que es un gremio muy dividido, mucha envidia, es poca la gente que trata de hacer algo nuevo, diario tratan nomás de estar copiando y tratando de dar más barato. No hay unión (Don Ramón, comunicación personal, 11 de marzo, 2021).

Estas palabras no hacen más que evidenciar la profunda desconexión existente en los grupos locales de artesanos locales. Ironía aparte, son tantos los puntos en común como individuos artesanos que esto es lo que genera el profundo desapego que tienen como grupo: al ser una red pequeña de colaboración, la competencia se vuelve evidente; son los mismos clientes; son los mismos espacios de venta; son los mismos precios y las mismas técnicas; por lo que es

el prestigio y renombre de tu taller o apellido lo que se vuelve tus elementos diferenciadores en este oficio. Por ejemplo, los Parra han logrado un importante reconocimiento en los grupos charros como un apellido ya reconocido en la guarnicionería local, lo que le ha permitido a toda la familia vivir del taller por varias generaciones, vendiéndole a celebridades locales, como el cantante de rancheras, Vicente Fernández.

Pero aun, siendo un artesano reconocido, Don Ángel Parra (hijo del ya difunto Don Ángel Parra, una «celebridad» local talabartera) le aqueja que los medios locales de venta, como el Mercado de San Juan de Dios en Guadalajara, «negrean» y malbaratan las artesanías de piel locales. No será el primero ni el último que nos advierta de esta situación: la realidad es que, la misma red de colaboración gremial no se ha consolidado porque el mismo mercado, el consumidor y los intermediarios, son quienes han promovido la competencia desleal entre artesanos a costa del «malpago» hacia sus productos y sus talleres, potenciando la rivalidad de quien por cuestiones de subsistencia deba acceder a crear productos de piel a precios irrisorios. En contraste a esto, podemos aseverar rotundamente que todos los artesanos y talleres que se visitaron tenían mucho trabajo; en muchos otros espacios nos fue imposible entrevistar al artesano por la importante carga de obraje que había en puerta.

A su vez, muchos de ellos presumían los precios por los que cobraban por sus más exquisitas obras en cuero: «sillas» (monturas) saturadas de bordados; aplicaciones en plata; fajos exquisitamente bordados; huarachería que poco envidiarían a los zapateros más reconocidos del mundo; equipales «de exportación» entre otros. Todos estos productos que, incluso sólo los charros de familias acaudaladas o «pochos» (méxico-americanos[1] que ganan en dólares y vienen a México cada cierto tiempo) pagarían. La bonanza del oficio no sólo se aprecia en los talleres- espacios con maquinarias modernas, gente obrando y parcialmente bien acondicionados- sino en las tiendas y mercados en donde es tal la oferta y cantidad de productos que muy probablemente haya piezas, debajo del montón de otras piezas, que estamos seguros no habrán visto la luz del sol en años.

1 Dígase de los migrantes de origen mexicano que viven en la unión americana y que regresan de tanto en tanto al país a modo de turismo familiar o cultural.

Los talabarteros saturan el mercado con una amplísima calidad de productos que para nada son económicos: un cinto piteado estándar cuesta entre $3,000 a $7,000 pesos mexicanos; algunos otros, con aplicaciones en plata de $12,000 en adelante. Una montura con apenas alguna aplicación piteada o cincelada se adquiere partiendo de los $30,000 pesos mexicanos en adelante; es común encontrar en los talleres sillas de casi $100,000 pesos mexicanos con más detalles decorativos; un huarache manufacturado en el taller de Cisneros cuesta $2,700 pesos mexicanos el par.

En cambio, hay un mercado de «baratijas» como cantimploras de carnaza, llaveros o calzado mucho más económico que también se venden en estos espacios y que nada tienen que ver con los productos guarnicioneros previamente mencionados. La procedencia de estos productos, en palabras de los vendedores locales, es desconocida o en el mejor de los casos se nos menciona que proceden de otros Estados. Para esta investigación no se ha encontrado algún taller local que los manufacture, por lo que presentamos el origen de estas piezas de *mexican-curious* con este halo de misterio.

El punto de origen del artesano

El papel de la talabartería en nuestro espacio cultural se ha cimbrado sobre los orígenes ganaderos de la región. Si bien existen oficios de este obraje que no están explícitamente ligados a la charrería - como el calzado y bolso, así como muebles y demás productos de decoración en cuero- es este arte quien más demanda genera para el amplio catálogo de productos talabarteros de la región. Con una visita rápida a las zonas comerciales de la piel en el centro de Guadalajara y de otros pueblos del Estado, como Colotlán o la zona de los Altos de Jalisco, podemos entender el peso comercial que tienen los productos charros en el comercio artesanal local. En realidad, el peso en la idiosincrasia cultural local del modo de vida hacendado es una parte bien enraizada en nuestra cultura popular regional y cómo nos percibimos frente al resto del país y el mundo: parte mitológica y parte históricamente «realista», el estilo ranchero pauta hoy el estilo de lo que se considera jalisciense, tapatío impactando hasta «lo mexicano».

En el terreno cultural, la charrería sigue siendo un elemento constitutivo de la producción de la identidad nacional. Su complejidad y eficacia se basa en el cúmulo de registros simbólicos que aglutina al rodearse de otras expresiones culturales como las artesanales – la talabartería y los trabajos de fustería de madera – el mariachi, el baile, la literatura, la pintura, la poesía, la gastronomía, resaltando el tequila como bebida nacional (Palomar, 2008, p.21).

Por lo que, en torno a estos conceptos se generó toda una industria de la artesanía popular, volviéndose el producto charro un elemento importante para la materialidad cultural en la nación, pero particularmente en la ciudad de Guadalajara y de Colotlán - de este último existe una amplia producción científica, como la que encontramos por Claudia Elizabeth Pérez Márquez (2007); Paulina Ultreras Villagrán (2007) o Hugo Torres (2021).

Tal es el peso de esta industria que estos polos de desarrollo se volvieron atractivos para muchos foráneos: el origen de algunos talabarteros entrevistados hoy en día fue el de familiares migrantes de otras latitudes del Estado que encontraron en este oficio una oportunidad de generar ingresos de forma exitosa, situación contraria a la advertida por Novelo (2003) en torno a que algunos artesanos dejarían los oficios manuales y eventualmente se terminarían sumando a las filas del «proletariado industrial»: la talabartería sigue siendo un medio de oportunidades para quienes han crecido con el oficio y algunos que no. En varias entrevistas encontramos que algunos de estos talabarteros heredaron el oficio de dos a tres generaciones de familiares directos anteriores; algunos otros comenzaron por su cuenta en este arte por amigos, a los que les iba bien económicamente y que se les permitió capacitarse con ellos. En seguida se comparte referencias en torno a la forma en la que algunos artesanos accedieron al oficio y la procedencia generacional de sus saberes:

Wendy	Familiar	3ra. generación
Ángel	Familiar	2da. generación
Lidia	Familiar	3ra. generación
Ramón	Mixta (Amistad/Familiar)	2da. generación
Fernando	Familiar	3ra. generación
Oscar	Amistad	1ra. generación

Tabla 3

Se puede apreciar, entonces, que todo vínculo entre el artesano con el oficio se dio de forma directa a modo de herencia familiar de saberes y/o mediante el ecosistema laboral de la región: la talabartería es un negocio atractivo a propios y extraños, por lo que hay artesanos que no necesariamente crecieron en entornos familiares afines, pero que eventualmente les pareció atractivo involucrarse en él. Tal es el caso de Don Ramón, que menciona:

> Yo empecé grande, tenía yo sesenta años cuando empecé […] yo empecé comercializando productos que venían de Paraguay. Duré cuatro o cinco meses… dejaron de llegar (por) la fluctuación del dólar. Pensé, bueno, si aquí en Guadalajara hay piel y quien la sepa trabajar, entonces vamos a hacer de eso. Y así empecé (Don Ramón, comunicación personal, 11 de marzo, 2021).

Aunque asevera que no le fue totalmente ajeno el oficio «Mi padre fue zapatero y curtidor», dice. Todos los demás artesanos, al preguntarles por el interés de su familia en dedicarse a la talabartería, también mencionaron lo fácil que fue acceder a este oficio y sus espacios comerciales en su momento desde cero. La

realidad es que la industria talabartera es amplia, y empezar se puede dar de muchísimas formas; desde microemprendimientos, como maestro artesano independiente o talleres familiares (o pequeños talleres capitalistas) hasta los denominados por Turok (1988, pp. 116-119) como *Cottage Industry*, o procesos semindustrializados de producción. Todos estos se pueden observar en la ciudad de Guadalajara y alrededores, y todos atienden a las redes locales de venta, así como a productos vernáculos de exportación.

El arte talabartero y la contemporaneidad

El gremio está lejos de extinguirse en la actualidad. Si bien el arte guarnicionero (analogía de lo que denominamos talabartería) ha cambiado, la esencia de este se aprecia en los detalles artesanales actuales. Por ejemplo, los piteados y cincelados que se pueden adquirir en San Juan de Dios poco han cambiado de los estilos originales. Se puede apreciar, en esta imagen del actor de la época de cine de oro mexicano, Pedro Infante, los detalles de su traje charro (mariachi) con bordados en los costados de su traje y en el ala del sombrero. Estas aplicaciones muestran la iconografía ya existente en las aplicaciones de bordados en los 40 y 50.

En la actualidad encontramos una similitud evidente con los diseños del mercado, como los enseguida presentados (véase imagen 2): la actualmente denominada «guía de parra» se aprecia en los elementos del sombrero y la greca de «P» sencilla en empuñaduras y elementos decorativos en los bolsillos del chaquetín, lo mismo en lo que se aprecia con los músicos que acompañan al actor y cantante y que también tienen este tipo de aplicaciones, en este caso en piel calada y cosida.

La tradición iconográfica, entonces, se ha mantenido frente a los recurrentes embates estilísticos a los que se confronta al resto de técnicas artesanales. Si bien, los artesanos argumentan que los estilos han cambiado, las diferencias no parecen evidentes para el ojo no educado. En entrevista con Lidia, de talabartería el Potro Salvaje en Guadalajara, destaca este encuentro con las nuevas visiones formales de sus clientes más jóvenes. Ella asevera que:

> …mira, la gente de antes todavía busca los modelos de antes, están acostumbrados de antes «la moldura es así, así y así» y con las nuevas generaciones, pues todo se moderniza y quieren las monturas modernas- detalla -La clásica viene siendo la que es triple de baqueta- un tipo de piel- y ahorita ya no, ahorita ya se usan con pieles exóticas, de avestruz, de mantarraya (Lidia, comunicación personal, 11 de marzo, 2021).

Son, entonces, los métodos de producción los que han cambiado, mas no del todo las aplicaciones formales y el uso de estos. Por ejemplo, en visita guiada con el artesano Don Óscar, se analizó la amplísima oferta de productos intervenidos con máquinas, como los suajes de perforación para bordar o las placas de troqueles y láser para cincelar, con el fin de eficientar procesos y así ofrecer precios más competitivos frente a los otros productos totalmente manufacturados a mano. Esta situación no es percibida como catastrófica para nuestro artesano, quien entiende las dinámicas del cambio en los procesos culturales, aunque sí considera importante hacer evidente al público qué es totalmente artesanal y qué no lo es «Yo pienso que está bien, ¿ajá? Pero que sí debe de tener información de que técnica estamos usando», dice.

Frente a este contexto, entonces determinamos dos conceptos relevantes: el primero, que es el producto tradicional, que en este caso contempla todo acabado «de lujo» con materiales originales y con procesos que respeten el proceso y uso más antiguo. Estamos hablando de una bota cincelada a mano, con su respectivo cuero natural de primera calidad; aplicaciones de plata y fibra natural de pita totalmente bordada a mano; equipales hechos con cuero de la región y con madera autóctona (escasa, por cierto); monturas de baqueta armada a mano; y demás. Productos apegados a la más arraigada tradición talabartera y que se aprecia en las mejores tiendas, así como en fiestas populares regionales, como las denominadas charreadas tapatías.

Por otro lado, los otros; que dentro de los mismos dividiríamos en curiosidades mexicanas o *mexican-curious*, dirigidas totalmente al turismo; los productos comerciales, económicos y los productos talabarteros «de diseño» o «neoartesanales». Los primeros dos de facilísima adquisición en centros turísticos, y

último en espacios reservados para el diseño industrial contemporáneo, como centros comerciales; museos; exposiciones y redes sociales. En todos estos, interviene de una forma u otra el artesano talabartero con una mera intención comercial y transaccional, pero sin ningún tipo de fin cultural en lo que refiere al arte popular (aunque tampoco considero que se trate de una banalización de este, entendiendo que la artesanía y los productos artesanales tienen un campo de desarrollo y finalidad distintos).

Finalmente, podemos aseverar que la amplitud de conceptos en los que se desenvuelve actualmente el arte en cuero regional, o talabartería, ha sido resultante de los procesos de resocialización del mismo oficio, que ha generado una resiliencia a la desaparición inminente que algunos investigadores destacan de otras técnicas artesanales: «en este siglo xxi, los trabajadores artesanales tienden a desaparecer. La artesanía ha pasado de ser un objeto de primera necesidad a uno de adorno, y en muchos casos, de lujo; de ahí a que se haya considerado como arte popular» (Pedrero, G., Lagunas, H., & Reynoso, J., 2017, p. 84).

El objeto talabartero, por su lado, si bien se mueve dentro de los espectros del lujo o lo ornamental, sigue teniendo una función pragmática para buena parte de la población en nuestras fiestas (con el charro que viste de cuero de cabeza a pies); nuestra gente (que sigue calzando huarache o portando bolsos artesanales de piel); o en nuestras casas, hoteles o restaurantes (que son amueblados con exquisitos equipales hechos a mano o con aplicaciones cinceladas, pintadas o demás acabados manuales).

Lo cierto es que, toda vivencia de folclore local sigue evolucionando, y adaptándose a cada proceso cultural de hibridación que se ha dado en nuestra región, como la migración o el turismo, y es por eso de la importancia de reformular nuevas pautas de convivencia entre asociaciones gubernamentales- a fin de fortalecer este arte con programas que dignifiquen al oficio, uno que es detallado y con códigos distintos a los otros procesos artesanales- , universidades y sociedad en general; y finalmente, que se promueva desde estas instancias una coordinación efectiva entre los mismos artesanos, que poco a poco deberán entender del valor del trabajo colaborativo, el cual ha reflejado resultados positivos en otros grupos artesanales, siendo la gremialidad una oportunidad

de brindar pautas más exitosas a un arte que merece seguir siendo la columna vertebral de la esencia material en la cultura jalisciense.

Imagen 6. Fotografía de archivo

Imagen 7. Grecas (o diseños) recurrentes en la artesanía del bordado comercial en talabartería

Referencias bibliográficas

NOVELO, V. (2003). *La capacitación de artesanos en México, una revisión*. México: Ed. Plaza y Valdez.

PALOMAR, C. (2008). En cada charro, un hermano. *Las Culturas Populares De Jalisco.*

MÉXICO: SECRETARÍA DE CULTURA.

PEDRERO, G., LAGUNAS, H., & REYNOSO, J. (2017). Aproximación a la historiografía sobre artesanos, trabajadores de las haciendas y obreros en el Estado de México. *La Colmena*, (58), 83-95. Recuperado de https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/6007

PÉREZ, C. (2007). *Bordando la identidad: talabartería, migración y prestigio social en Colotlán*. (Tesis de maestría) El Colegio de San Luis. Recuperado de https://biblio.colsan.edu.mx/tesis/PerezMarquezClaudiaElizabeth.pdf

TORRES, H. (2021). *La charrería de Colotlán para Jalisco y México Charrería, historia, tradición y deporte*. México: Astra Ediciones.

TUROK, M. (1988). *Cómo acercarse a las artesanías* (1.a ed.). Barcelona: Plaza y Janés.

ULTRERAS, P. Y ISAIS, M. Á. (2018). Sociedades rancheras del occidente de México: balance historiográfico. *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*. 39 (154) 37-69. Recuperado de http://www.revistarelaciones.com/index.php/relaciones/article/view/REHS15403/897

| CAPÍTULO 8 |

El concepto de intertextualidad y de prefiguración de Paul Ricoeur en la tipología de vivienda de la «arquitectura Vallarta»

Stefanía Ávalos Tovar
Universidad de Guadalajara, México
stefania.avalos9436@alumnos.udg.mx

Jorge Enrique Fregoso Torres
Universidad de Guadalajara, México
jorge.fregoso@academicos.udg.mx

José Luis Rangel Muñoz
Universidad de Guadalajara, México
jluis.rangel@academicos.udg.mx

Introducción

Una de las tendencias más identificadas con la expresión cultural de Puerto Vallarta, Jalisco, México; es la arquitectura de vivienda surgida en la década de 1950 en el barrio conocido como *Gringo Gulch*, en la colonia El Cerro, en el centro histórico de la ciudad. Se trata de un sincretismo o hibridismo cultural de diversas arquitecturas existentes en el asentamiento original de Puerto Vallarta, las cuales, junto con la influencia de sus clientes extranjeros, de expresiones arquitectónicas foráneas y de algunas otras incorporaciones de sus autores, con-

tribuyeron a formar una nueva tipología que encontró tal nicho de aceptación y popularidad que ahora es reconocido como propio del lugar, nombrándosele «arquitectura Vallarta».

En este artículo nos hemos propuesto hacer un análisis desde los apuntes hermenéuticos de Paul Ricoeur, para comprender las distintas influencias y apropiaciones que se hicieron para lograr hacer de esta una tipología con un lenguaje diferente a lo existente hasta el momento de su aparición, pero que logró dialogar con su entorno de manera armoniosa y respetuosa.

Centraremos nuestro trabajo únicamente en la arquitectura de vivienda producida en la década de 1950 por los ingenieros Fernando Romero y Guillermo Wulff, al ser este género y estos constructores los precursores de esta expresión constructiva (Munguía, 1997; Baños, 2011) que hasta la fecha se sigue construyendo y se le conoce en la localidad con el nombre de la ciudad (Baños, 2011, p. 30). En nuestra investigación, uno de los objetivos es identificar cómo esta arquitectura contribuye a configurar un referente identitario cultural local. Asimismo, por los estudios anteriores que hemos hecho, la hemos considerado la evolución de la arquitectura tradicional en Puerto Vallarta.

Sin embargo, todas estas cuestiones podrían resultar llamativas y generar preguntas en torno a la originalidad y la autenticidad de la misma, pues nos encontramos ante un producto cultural polifónico, al que en ocasiones nos referimos como híbrido, como fusión afortunada, incluso como producto del sincretismo; por eso hemos dividido este artículo en tres partes y nos apoyaremos en el análisis del discurso y de los procesos de apropiación y sus causas, entendido este como «la multiplicidad de contextos que pueden hallarse en una práctica u obra, es decir, lo *intertextual*» (García, 2017, p. 56), concepto sobre el cual hablaremos en la primera parte. En una segunda, retomaremos el concepto de la relación entre arquitectura y narratividad de Ricoeur para poder explicar lo que desarrollaremos en la tercera parte, que es la aplicación del concepto de «prefiguración» de Ricoeur en la «arquitectura Vallarta». Finalmente, a manera de conclusión, unos apuntes finales explicando las etapas de la narratividad de Ricoeur en nuestro objeto de estudio y los siguientes pasos que deberá dar nuestra investigación.

Sobre la intertextualidad

El concepto de «intertextualidad» ha tenido diferentes desarrollos y aún no se ha logrado una unificación del término. La primera en desarrollarlo fue Julia Kristeva al retomar la intersubjetividad de Bajtín, al decir que «todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto» (Kristeva, 1969, p. 190). Al reconocer a la palabra como la unidad mínima de un texto, nos dice que la «palabra literaria» no es un punto en el sentido fijo, sino un punto en el cruce de superficies textuales, donde convergen el escritor, el destinatario y el contexto cultural, ya sea anterior o actual (Kristeva, 1969, pp. 188-190).

Para explorarlo un poco más, debemos irnos al análisis que hace de la dialógica del propio Mijaíl Bajtín, la cual se construye a partir de métodos lingüísticos y datos lógicos (Kristeva, 1969, p. 193), concluyendo que el dialogismo de Bajtín implicaría el doble, el lenguaje y otra lógica (Kristeva, 1969, p. 199). Respecto al concepto de «ambivalencia», señala que «el autor puede utilizar la palabra de otro para poner en ella un sentido nuevo, al mismo tiempo que conserva el sentido que tenía ya la palabra» (Kristeva, 1969, pp. 200-201), es decir, en ese momento adquiere dos significaciones: se vuelve ambivalente. Este aspecto resulta contrario a la imitación o la repetición de Bajtín, donde el sentido se apropia sin relativizarlo (Kristeva, 1969, p. 201).

Es en este campo donde Bajtín refiere al carnaval como esencialmente dialógico y lo considera hecho de distancias, relaciones, analogías y oposiciones no excluyentes (Kristeva, 1969, p. 208). Posteriormente, considera a la tradición carnavalesca como absorbida por la menipea y practicada por la novela polifónica (Kristeva, 1969, p. 210). Esta novela polifónica moderna es la que no conoce leyes o jerarquías, al ser una pluralidad de elementos que están en relación dialógica, la define también como la que encarna el esfuerzo por orientarse a otro modo de pensamiento, al que procede por diálogo: «una lógica de distancia, relación, analogía, oposición no excluyente, transfinita» (Kristeva, 1969, pp. 217-219), por tanto, adoptando el dialogismo y la ambivalencia menipea. Al respecto yo me cuestiono: ¿podría una expresión arquitectónica enmarcarse en las concepciones de la polifonía de Bajtín y de Kristeva?

Bajtín cita muy pocas veces a la arquitectura como ciencia, como arte o como ética (Muntañola, 2006, p. 63), surgiendo entonces un campo de exploración muy reciente, que teóricos de la arquitectura han retomado, como Josep Muntañola, quien específicamente con el concepto de «cronotopo» de Bajtín ha desarrollado en los últimos años una serie de esfuerzos para aplicarlo a la arquitectura (Muntañola, 2006, p. 63), mediante la publicación de la revista *Arquitectonics*, dirección de tesis doctorales y publicaciones de ensayos y libros.

Muntañola distingue que la definición de «arquitectónica» para Bajtín, quien escribió que: «el contenido de la actividad estética dirigida a una obra de arte es el objeto del análisis estético» y «la estructura de un objeto estético, en su distinción puramente artística, es lo que yo llamo arquitectónica de dicho objeto» (1990, p. 267), no es igual a la definición de «arquitectura», sin embargo, se pueden relacionar. Lo fundamental de esta definición, dice Muntañola, es la capacidad de dirigirse a algo, es decir, «comunicar», y que no está dentro de una dimensión individual, sino social, algo que es esencial en la teoría dialógica (Muntañola, 2006, p. 64).

Arquitectura y narratividad

Es en este escenario de exploraciones no tan antiguas, que nos vemos en la necesidad de retomar a uno de los teóricos que más ha explorado a la arquitectura como un relato de memorias semejante al de los textos, quien a su vez ha retomado también a Bajtín y que ha sido sujeto de estudio en los esfuerzos de Muntañola; me refiero a Paul Ricoeur, quien en su texto Arquitectura y narratividad (2002) hace un paralelismo entre las dos prácticas, semejando al relato con el edificio, al narrador con el constructor, así como al lector con el usuario. En ambas prácticas distingue tres etapas: la «prefiguración», la «configuración» y la «refiguración».

En la «prefiguración», Ricoeur señala que la arquitectura está basada en el binomio del origen de todo acto arquitectónico: la experiencia del «habitar-construir», donde ambos aspectos son igual de importantes y que suponen la experiencia previa del autor (Ricoeur, 2002, pp. 14-15). Un autor relata cuando intercambia recuerdos, experiencias y proyectos, así como un autor construye

cuando ha habitado. Así pues, vemos entrelazado en la estructura de la experiencia el lenguaje prenarrativo, donde concurren el proyecto, el recuerdo y el presente vivido (Messori, 2006, p. 39), es decir, la memoria.

Así como en la narrativa produce un salto del relato oral al relato de ficción, se tiene que dar un salto que va del uso del espacio a la generación del proyecto arquitectónico y se tiene que tomar cierta distancia (Messori, 2006, p. 38). Esta «prefiguración» la estoy planteando para fines prácticos como el «programa arquitectónico»*:* donde además de la propia experiencia, existen otros aspectos que se deben tomar en cuenta: como el lugar donde se va a construir -con sus preexistencias naturales, materiales y culturales- y los usuarios que lo van a habitar -con necesidades y requerimientos específicos-.

Dentro de la «configuración», etapa donde toma preponderancia el «acto de construir» sobre el de «habitar», Ricoeur ha distinguido tres partes: la primera es la puesta-en-intriga (Ricoeur, 2002, p. 17), la cual a su vez podemos distinguir en cuatro fundamentos, uno: la «síntesis de lo heterogéneo», que yo lo equiparo en la arquitectura al proyecto arquitectónico*,* es donde los aspectos del programa arquitectónico ya no son sólo tomados en cuenta, sino que deben conciliarse en una unidad suficiente; dos: el tránsito de estatuto inicial al estatuto final, que como en toda narrativa debe respetar y seguir ciertas reglas; tres: «la sucesión de peripecias que convierten en vano el trabajo de concordancia representado por la intriga» (Messori, 2006, pp. 48-49). En esta parte me detengo y reflexiono: ¿corresponde directamente a la experiencia, al acto en sí de la construcción? Ciertamente, la arquitectura no está exenta de resultar con variantes respecto al proyecto original, dado el número de procesos, actores y variables implicados en la obra; cuatro: la relación circular entre el todo y las partes, que permiten hacer una lectura hermenéutica (Messori, 2006, p. 49), la cual en sí será la tercera etapa, la de «refiguración», pero todavía no vamos a ella.

La segunda parte es la puesta donde se da la conquista de la inteligibilidad o «el intento de esclarecer lo inextricable», que en arquitectura lo traduzco como el equivalente a la edificación *per se*. Si, como dice Muntañola, la arquitectura construida es una inteligibilidad materializada (2002, p. 42), en su proyecto deja los vacíos precisos que sólo la experiencia significativa puede llenar. Es

esta edificación inteligente e inteligible lo que va a permitir una lectura y un uso «capaz de revivir a su manera, interactiva e intertextual, la intriga poética prefigurada en el proyecto» (Muntañola, 2002, p. 35), lo que considero es el ideal de cualquier constructor.

La tercera parte es lo que denomina intertextualidad o «la confrontación de varios relatos, colocados al lado de otros, frente o detrás de ellos» (Ricoeur, 2002, p. 20), relatos que son distintos entre sí, pero mantienen relaciones en el tiempo, ya sea de influencia o de toma de distancia. «Del mismo modo, el relato tiene su equivalente en el edificio, y el fenómeno de intertextualidad tiene el suyo en el entramado de edificios ya existentes que contextualizan el nuevo edificio», señala Ricoeur (2002, p. 23) y hace una aclaración que resulta muy pertinente para nuestra investigación:

> Precisamente en el núcleo de este acto de inscripción es donde se juega la relación entre la innovación y la tradición […] cada arquitecto se determina en su relación con una tradición establecida. Y, en la medida en que el contexto construido guarde en su interior la huella de todas las historias de vida que han escandido el acto de habitar de los ciudadanos de antaño el nuevo acto 'configurador' proyecta las nuevas maneras de habitar que se integrarán en el embrollo de esas historias de vida ya caducadas. Una nueva dimensión está encaminada a luchar contra lo efímero: ya no reside en cada edificio, sino en la relación que existe entre ellos (Ricoeur, 2002, p. 23).

Para Ricoeur el fenómeno de la intertextualidad se da gracias a la síntesis de lo heterogéneo, donde está la huella de la novedad de una historia que ya fue contada, pues es entonces que el vínculo con la tradición continúa, pero advierte que esto sólo sucede si existe una renovación continua de lo narrado (Messori, 2006, p. 49). Esta advertencia resulta muy importante para nuestra investigación, al introducir la relación entre innovación y tradición, conceptos que consideramos deben tener un análisis fundamental en nuestro trabajo.

Otro concepto pertinente para nuestra investigación es la identidad. Al respecto, Rita Messori al analizar la narratividad en Ricoeur, sintetiza que la arquitectura contribuye a la formación de identidad, al conferirle a esta una dimensión espacio – temporal y al ser la arquitectura conformadora de un despliegue espacio – temporal a su vez. «Estar en el mundo según el construir – habitar en su componente espacial es posible sólo a través de la sucesión de tres momentos de pre-, con- y refiguración. Y es sólo a través de este trabajo que el hombre puede encontrar su propia identidad». (Messori, 2006, p. 59).

Pero nos hace falta precisar la tercera etapa: la «refiguración», la cual en el planteamiento de Ricoeur acerca de la lectura tiene su equivalencia en el «acto de habitar» como respuesta al acto de construir. En sus propias palabras: «no es suficiente que un proyecto arquitectónico esté bien pensado, es decir, considerado racional para ser comprendido y aceptado» (Ricoeur, 2002, pp. 27-28). Señala que hay otra serie de factores que el constructor deberá considerar por parte de los usuarios, además de las necesidades, y estas son las expectativas.

Aquí también cabría mencionar que una edificación, al estar inscrita dentro de un barrio y este a su vez, dentro de una ciudad, tiene receptores también fuera de sus propios usuarios y estos son todos los habitantes de la propia ciudad, quienes también juegan un papel dentro de la recepción de las obras, como podremos ver en nuestro objeto de estudio.

Es por esta razón que en este acercamiento a la hermenéutica de la «arquitectura Vallarta», nos hemos centrado en la «prefiguración» de Ricoeur. Hablaremos del contexto en el que surge esta expresión y por qué llegó a configurarse de tal modo. Hemos puesto énfasis en esta etapa dada la naturaleza de nuestro programa de doctorado, donde el interés principal recae en los procesos culturales que produjeron esta expresión arquitectónica, mucho más que en la obra material misma. Es claro que en algún momento posterior tendremos que valernos de un análisis de la obra, donde se ponga de manifiesto la «configuración», como una herramienta para seguir con nuestro trabajo de investigación.

Se espera llegar, a manera de conclusión de este trabajo, a la explicación de la «refiguración» de esta narrativa arquitectónica. Sabemos que nos faltan

elementos y sobre todo profundizar en el análisis para poder identificar los elementos identitarios a los que pretendemos llegar al final de nuestra tesis doctoral; pero consideramos que este acercamiento es un paso que nos aproxima de manera considerable a ir identificando algunas respuestas a preguntas que nos hemos planteado.

La prefiguración en la arquitectura Vallarta

La «arquitectura Vallarta» es un crisol de relaciones intertextuales, sincretismo o bien hibridismo cultural de diversas arquitecturas existentes en el asentamiento original de Puerto Vallarta, que hemos distinguido como: arquitectura vernácula, arquitectura serrana y arquitectura funcionalista; las cuales junto con la influencia de sus clientes extranjeros, principalmente estadounidenses, gestaron los principios de un cambio identitario; la arquitectura tapatía y algunas otras incorporaciones de sus autores, principalmente el precursor de esta corriente, el Ing. Fernando Romero, y después el Ing. Guillermo Wulff (Baños, 2011, pp. 32-33), contribuyeron a formar una nueva tipología que dialogó con un lenguaje constructivo propio y que encontró tal nicho de aceptación y popularización que ahora es reconocido como propio de Puerto Vallarta.

Para entender el contexto histórico-arquitectónico en el que surgió la «arquitectura Vallarta», es preciso remontarnos una década atrás, cuando a principios de la década de 1940 Puerto Vallarta mostraba un paisaje tradicional conformado principalmente por edificaciones de arquitectura serrana y vestigios de arquitectura vernácula, el cual durante casi cien años no había recibido ninguna otra influencia, salvo algunos casos aislados muy escasos de arquitectura de autor, como el teatro Saucedo, edificado en 1922 por el Ing. Angelo Corsi (Montes de Oca, 2001, p. 85).

Arquitectura vernácula vallartense

La arquitectura vernácula, término acuñado por Bernard Rudofsky en 1960, es aquella que se hace sin arquitectos; nos referimos entonces a la arquitectura popular, de masas, primitiva, campesina, indígena, folclórica y tradicional; es aquella que es espontánea, que se construye por el instinto y es, por lo tanto, de fácil codificación y recepción (López, 1993, p.13).

La vivienda vernácula es el producto de todos los factores que la rodean y que de alguna manera inciden en la configuración espacial de la misma. Es importante tener presente que lo primero con lo que cuenta el hombre es su medio físico, y entonces considerar que la arquitectura vernácula responde a las condiciones de su terreno dependientes de la topografía, el clima, el tipo de suelo y la vegetación, así como los materiales constructivos locales; sin embargo, también influyen en ella cuestiones culturales como las tradiciones, costumbres, mitos, idiosincrasia y creencias, y cuestiones sociales como las celebraciones, ya sean religiosas o paganas, la organización social y el trabajo comunitario, ya que, restituida a su ámbito natural de cultura, la arquitectura vernácula, como la académica, no puede sustraerse a los fenómenos propios de la formación cultural.

En el estado de Jalisco, en las comunidades de difícil acceso, se generaron tipologías regionales producidas casi sin variantes desde el siglo xvi y hasta la primera mitad del siglo xx. Los primeros pobladores de Puerto Vallarta, llamado en aquel entonces «Las Peñas», fundado en 1851, construyeron una arquitectura vernácula típica de la costa, conformada por espacios únicos de un nivel, que incluían ahí mismo una habitación, cocina y patio, donde los muros eran mamparas de troncos de madera o venas de palapa amarrados unos a otros. Las cubiertas solían ser a dos o cuatro aguas y eran de palapa y morillos, con estructura de horcones. Algunas de estas cubiertas de gran pendiente se aprovechaban para tener un tapanco y también se solía dejar un vano de ventilación en la intersección de ambas aguas de la cubierta. Una finca analizada en la calle, ahora llamada Guerrero, presenta dimensiones de 5.00 x 7.00 metros (Arel, 2014, pp. 40-48).

Cabe destacar que la historiografía local había omitido en su mayoría esta expresión arquitectónica en las de por sí escasas publicaciones referentes a la arquitectura y el urbanismo vallartenses. Es Marie France Arel (2014) quien hizo un estudio más serio, revalorando en su justa dimensión esta expresión, precisamente por la relevancia de las influencias encontradas en la «arquitectura Vallarta» (Arel, 2014, pp. 40-48). En otras publicaciones más recientes se ha empezado a incluir de manera más formal (Baños, 2018, p. 101).

En uno de los registros más antiguos que se tienen sobre el rancho Las Peñas, el cronista Carlos Munguía recoge que en 1879 el poblado tenía de 25 a 30 casas y unos 100 habitantes, seis años después ya eran 250 casas y 800 habitantes, con regular comercio y algunas comodidades (Munguía, 1997, p. 104); con lo que podemos constatar el rápido crecimiento poblacional que sufrió el asentamiento, debido a un fenómeno peculiar de migraciones, que explicaremos en el siguiente apartado.

Ilustración 1. Arquitectura vernácula de Puerto Vallarta, circa 1950. Autor: Harry Rowed

Arquitectura serrana vallartense

El asentamiento informal de vivienda vernácula que presentaba Las Peñas se vio transformado cuando sucedieron las migraciones de pobladores de la serranía hacia la costa que tuvieron lugar en el estado de Jalisco desde la segunda mitad del siglo XIX y hasta las primeras décadas del siglo XX, debido a la crisis de la industria minera posterior a la Revolución Mexicana y a la caída del precio internacional de la plata, duplicando el número de habitantes hacia 1910 (Baños, 2018, p. 101). Estos nuevos habitantes trasladaron con ellos su tradición

constructiva, modificando la arquitectura del lugar. Carlos Munguía (1997), lo señaló de la siguiente manera:

> [...] así se fue poblando de nativos de Mascota, Talpa, San Sebastián del Oeste y otros pueblos importantes de la región, quienes aportaron, entre otras cosas, ese estilo arquitectónico que desde entonces caracteriza a Vallarta. El gusto por las calles empedradas, las paredes blancas y los techos de teja rojiza provino de las serranías y llegó para quedarse (Munguía, 1997).

Esta nueva expresión no significa el fin de la arquitectura vernácula, sino la convivencia de ambos lenguajes constructivos, pues en algunos casos se mezclaron las dos tradiciones, dependiendo de las posibilidades económicas de los pobladores. La arquitectura serrana fue entonces «aspiracional» (Arel, 2014, p. 66). Tener en aquel tiempo una casa «de material» correspondía a un estatus más alto. En algunos elementos arquitectónicos, como las cubiertas, es donde se hace evidente la adaptabilidad de la arquitectura vernácula, pues las palapas en años posteriores se fueron sustituyendo, a medida de las posibilidades de sus dueños, por cubiertas de estructura de madera y tejas de barro, a la usanza de las serranías.

Las características de esta vivienda serrana son: dominio del macizo sobre el vano, empleo de materiales de la región como el adobe o ladrillo recocido en los muros, y techumbres generalmente inclinadas a dos aguas, con viguetas de madera y tejas de barro. Los acabados de los muros generalmente son caleados o enjarrados y pintados de blanco, en ocasiones presentando guardapolvos de colores térreos. La mayoría de los cerramientos son planos, aunque también se encuentran algunos con arcos de medio punto o rebajados. Se rodea a los vanos de una moldura ancha. La carpintería era muy sencilla, de doble hoja, sin mayores ornamentos. Un elemento característico fue colocar los ladrillos de manera intermitente en algunas secciones de los muros, con el fin de dar mayor ventilación, esto dio paso a las jaranas o citarillas, que son elementos

arquitectónicos donde se juega con diferentes acomodos de ladrillos, como el tradicional de zigzag.

Las viviendas generalmente se componen de dos hileras de habitaciones frente al terreno, la que da a la calle con techo a dos aguas y la hilera interior con una prolongación de la pendiente hacia el patio. Los espacios están comunicados entre sí por vanos y puertas y giran en torno al patio. La parte restante del terreno, de mayores dimensiones que la construcción en sí, era sólo terreno dejado como huerto y corral. Se puede constatar la importancia del patio interior, herencia del sincretismo indígena e hispánico, en torno al cual se construye la casa y se viven las diferentes actividades. Es en este elemento también donde se constata que, aunque lo idóneo hubiera sido formar ventilaciones cruzadas, prevaleció la tradición constructiva de la sierra y se levantaron muros altos y cerrados con vanos en disposición vertical que no ventilaban del todo. Sin embargo, esta configuración también ayudó a mantener un microclima, formado junto con el patio arbolado interior con el que contaban estas fincas y los mismos materiales con los que se levantaban muros y cubiertas, que mejoraban el clima del exterior. Las dimensiones promedio de las fincas analizadas en la ahora llamada calle Juárez son de 8.80 × 25.30 metros, (Arel, 2014, pp. 49-66). La peculiaridad de este fenómeno se debe a que una tipología de características serranas en un marco de pueblo costero y con clima tropical, algo que resulta muy poco común y que fue por mucho tiempo la característica que hizo tan pintoresco y atractivo a Puerto Vallarta (Baños, 2018, p. 102).

Ilustración 2. Arquitectura serrana de Puerto Vallarta, circa 1950. Autor: Harry Rowed

Arquitectura funcionalista vallartense

Es en este contexto histórico y arquitectónico que empieza a cambiar la vocación del pueblo agricultor, ganadero y en menor medida pesquero, por la del turismo. Aprovechando la intensa promoción y el arribo cada vez más constante de turistas extranjeros, comenzaron a construirse los primeros edificios para dotar de mayores servicios a la población, como los hoteles, oficinas de agencias de viajes y de aerolíneas, comercios, centros de salud y centros escolares de mayor capacidad, todos ellos bajo las características de la arquitectura funcionalista que se estaba haciendo en el resto del mundo.

El funcionalismo es la corriente estilística que corresponde a la primera etapa del Movimiento Moderno, en el periodo comprendido entre 1930 y 1950. Se basa en la utilidad y adecuación de los medios materiales con fines utilitarios o funcionales que, sin embargo, puede ser considerado como medida de perfección técnica, pero no necesariamente de belleza (Gómez, 1999, p. 146). Este estilo responde a la función social de la arquitectura, valor por el que se preocuparon los arquitectos de la época, proyectando y construyendo edificios donde se tomara en cuenta las cuestiones higiénicas y la calidad de vida de los usuarios. En cuanto a la propuesta formal, los resultados son volúmenes limpios, el dominio de la línea recta y las geometrías simples. Se caracteriza por el uso de acero, vidrio y concreto armado (Gómez, 1999, pp. 146-151).

La arquitectura funcionalista en Puerto Vallarta respondió principalmente a las necesidades de la nueva vocación turística que adquirió la ciudad (Baños, 2011, p. 50), es por ello que la mayoría de los ejemplos se encuentran en la tipología hotelera, aunque también encontramos casos de arquitectura de servicios para la población en general como el centro de salud, escuelas o tiendas (Baños, 2011, pp. 29-30). También algunas casas de arquitectura tradicional cedieron parte de su imagen para una transformación física, sobre todo al añadírseles una planta alta con características funcionalistas. Al respecto, Carlos Munguía comenta:

> En los cincuenta, Vallarta seguía siendo un pueblo, una familia y los valores residían en las personas y no en su posición económica. Nadie pensaba

en grandes proyectos, únicamente en satisfacer sus necesidades y la poca demanda de servicios. Los ideales de aquella época eran una mezcla de romanticismo y sencillez que nadie quería perder, pero la transformación ya había comenzado.

En el centro de la población algunos tejados cedieron su lugar a las azoteas. Los balcones, con sus barandillas de fierro vaciado que apenas asomaban en las fachadas, se convirtieron en balcones de ladrillo y en marquesinas sobre el ancho de las aceras. Las puertas y ventanas de madera se hicieron de herrería. La arquitectura de la ciudad se importó a Vallarta en forma de una modesta copia (Munguía, 1997, p. 179).

Ilustración 3. Arquitectura funcionalista en Puerto Vallarta, circa 1950.
Autor: Harry Rowed

Arquitectura Vallarta

No obstante, a la par de este nuevo lenguaje introducido por la modernidad, otro lenguaje empezaba a florecer y al parecer tenía una mejor acogida de parte de la población, que era la tendencia arquitectónica conservadora y restauradora de la arquitectura local, y que hasta cierto punto estaba todavía aislada de la globalización.

A principios de la década de 1950 algunos de los turistas extranjeros, en su mayoría norteamericanos, que llegaron de visita quedaron tan impactados con la belleza de este lugar que buscaron terrenos para construir casas y pasar algunas temporadas al año. Estos terrenos se encontraron a espaldas del asentamiento urbano, en la ladera del cerro y en el borde del río Cuale, que atraviesa la población de manera transversal (oriente – poniente), formando un barrio que pronto sería conocido como *Gringo Gulch* (Baños, 2011, p. 30).

Para el proyecto y la construcción de estas casas se valieron del ingeniero Fernando Romero Escalante, originario de Oaxaca, quien llegó a Puerto Vallarta hacia 1952. Había vivido un tiempo en Estados Unidos y hablaba bien inglés. La primera obra que hizo en este lugar fue el conjunto «Las Campanas», en la calle Matamoros, donde tomó unas viejas casas de adobe y techos de teja y las remodeló, recreando el imaginario del típico pueblito mexicano. Esta obra está considerada como la primera de «arquitectura Vallarta» (Scartascini, 2011).

El ingeniero Romero fue el primero en ponerles nombres a las casas, una tradición que hasta la fecha continúa en Puerto Vallarta. Construyó la mayoría de sus proyectos en las calles Matamoros, Galeana y Miramar en la colonia El Cerro y en la calle Cuauhtémoc en el *Gringo Gulch*. Entre sus casas más conocidas están, además de «Las Campanas», la «Casa de la O», «Casa Cielo», «Casa Amarilla», «Casa Faro», «Casa Mirador», «Casa de Bernice Starr», «Casa Meche», «Casa de Panchita» y la «Casa Cerrito» (Arel, 2014, pp. 91-106).

Después de Fernando Romero, hubo otros constructores foráneos que llegaron en esta época y que siguieron sus pasos dentro esta expresión constructiva, con obras en el *Gringo Gulch*. El más reconocido es el ingeniero Guillermo Wulff, el cual recordó en entrevista a María José Zorrilla, que su primera construcción en este barrio fue «Casa de Música». Otras casas destacadas de su autoría son:

«Casa Cuale», «Casa Juanita», «Casa Don Cuco», «Casa Shipley», «Casa de la Luna», «Casa Vientos del Río», «Casa del Arroyo», «Casa Los Rápidos» y «Casa Sin Tiempo».

Está necesario aclarar que esta expresión constructiva se originó en la arquitectura de vivienda, que es de la que nos ocuparemos en nuestra investigación, la cual vivió su época de mayor auge desde 1953 hasta 1970, aproximadamente (Baños, 2011, pp. 30-34), pero pervive hasta la actualidad y se ha trasladado a lo largo del tiempo también a otros géneros arquitectónicos.

Carlos Munguía (1997), sugiere que estas construcciones, que a la postre serían conocidas como «arquitectura Vallarta» tuvieron un mejor recibimiento por parte de la población local, al sentir mayor identificación con su lenguaje; por el contrario, de los ajenos y contrastantes con las preexistencias que resultaban los nuevos edificios funcionalistas:

> En cambio, en el cerro y en la ribera norte del río Cuale, una persona recién llegada, Fernando Romero, construía casas para los norteamericanos que venían a pasar parte del año en Puerto Vallarta. Sin muchas pretensiones ni fachadas ostentosas, utilizó los materiales de la región en sus construcciones: ladrillo aparente, teja, piedra y vigas de madera. En estas casas había amplios espacios cubiertos que se comunicaban con patios y terrazas por medio de grandes claros que dejaban entrar el sol, la brisa y, sobre todo, gozar la belleza de los paisajes (Munguía, 1997, p. 179).

A esta arquitectura se le reconoce un gran valor en el medio especializado local, pues logra una adecuada combinación entre tradición y modernidad, además de reincorporar la arquitectura popular, que en ese momento estaba relegada por las edificaciones funcionalistas (Baños, 2018, p. 104). Este punto fundamental nos remite al respeto a las preexistencias ambientales de las que hablaba Ernesto N. Rogers (Torres, 2018, pp. 46-57), en virtud del encuentro con las raíces locales o populares como aportación a las nuevas construcciones, no cayendo en el folclore o la repetición, sino adaptándolas a una «nueva profundización de la tradición», resultando con ello una arquitectura sensible y moderna, que

respondía a las exigencias de la sociedad contemporánea, respetando el contexto cultural y ambiental existente.

Podemos retomar en este punto a la intertextualidad de Ricoeur, aquella donde se confrontan los relatos distintos entre sí, pero que mantienen relaciones, ya sea de influencia o de toma de distancia (Ricoeur, 2002, p. 20), jugándose en este acto la relación entre la innovación y la tradición. Veamos cuáles son las relaciones que se mantienen como influencia y ante cuáles se toma distancia, pues en las dosis adecuadas de estas dos dimensiones, podrá estar o no el equilibrio.

La «arquitectura Vallarta» fue en su momento un nuevo lenguaje que resultó de un sincretismo o hibridismo cultural de la arquitectura preexistente: principalmente la tradicional de expresión serrana, de donde se rescataron los sistemas constructivos tradicionales y el uso de materiales regionales como el ladrillo, el adobe, la piedra y la madera, así como elementos arquitectónicos representativos como las citarillas o jaranas.

También se incorporaron algunos elementos de la arquitectura vernácula como las cubiertas de palapa, las columnas de palo de Brasil a manera de horcones, y algunas puertas y ventanas se recubrieron con varas amarradas, a la usanza de los muros de la tradición vernácula costera (Arel, 2014, pp. 40-48). En la adaptación a la modernidad se produjeron importantes cambios en la configuración espacial de la tipología de vivienda tradicional vallartense. Los principales son:

> El cambio de planta arquitectónica en forma de L a una planta más compacta.
> De tener patio interior o corral posterior a la aparición de terrazas y balcones al frente.
> El aprovechamiento de las cubiertas planas como espacio habitable.
> La dotación de servicios y comodidades.
> Nuevos espacios como las cocheras.
> El cambio de proporciones en fachadas, ampliando más la superficie de vanos, por motivos de diferente iluminación, ventilación y para el aprovechamiento de las vistas naturales (Ávalos, 2015, p. 102).

También se incorporaron algunos elementos y materiales característicos de la arquitectura funcionalista como los barandales tubulares metálicos y los ladrillos de vidrio o vitroblock (Arel, 2014, pp. 91-106). Cabe destacar aquí que su uso fue poco preponderante respecto a los materiales y elementos tradicionales, lo que logró una adecuada estética.

A esta serie de relaciones de influencias y de toma de distancia hacia las preexistencias materiales de la localidad, los constructores también aportaron otros elementos y características, producto de su creatividad, para integrar la nueva tipología arquitectónica de la región. Entre las principales destacan:

> La variedad de tipos de ventanas, incorporándose las de dimensiones más pequeñas y los óculos como un elemento característico.
> La utilización al máximo de citarillas, que devino en el uso de celosías prefabricadas, probablemente el elemento más característico de este nuevo lenguaje.
> La utilización de materiales en forma aparente y el juego de aparejos en muros.
> Nuevos elementos arquitectónicos como: arcos, chimeneas e ingresos.
> Ornamentación profusa y artesanal con: herrería, carpintería, azulejos, faroles, damajuanas y botellones en muros y los nombres en herrería o cerámica en fachadas (Arel, 2014, pp. 91-106; Baños, 2018, pp. 103-104; Ávalos, 2015, p. 102).

Ilustración 4. «Casa Catalina" del Ing. Fernando Romero. Ejemplo de arquitectura Vallarta. Autor: Sergio Godínez.

Otras influencias

Dentro del programa arquitectónico una parte fundamental es el cliente. Los primeros clientes de la «arquitectura Vallarta» fueron principalmente norteamericanos (Baños, 2018, p. 104) que empezaron a formar una colonia reconocida, donde algunos de ellos se quedaron en la memoria colectiva. La mayoría de los que son recordados dejaron una buena impresión en la gente local, ya que se integraron a la comunidad de distintas maneras, algunos haciendo labores filantrópicas, otros estableciendo comercios y a otros se les recuerda porque llamaban mucho la atención con su vida bohemia, artística o social. Este agradable recuerdo de los visitantes que se convirtieron en cohabitantes -en su mayoría, pues hubo algunas excepciones- quedó plasmado en varias fuentes que recoge la tradición oral y que ahora están publicadas (Cortés, 2010, pp. 130-182; Scartascini, 2011, pp. 94-100).

Estos clientes tenían claridad en dos cosas, la primera: querían casas que tuvieran «sabor mexicano», es decir, que recrearan elementos de ranchos y haciendas que su imaginario concebía como lo «mexicano»; y la segunda: no querían renunciar a las costumbres y comodidades a las que estaban acostumbrados en sus lugares de origen, por lo que pidieron que fueran adaptadas a estas casas mexicanas que encargaban. Estas costumbres son probables que hubieran tardado más tiempo en hacer su aparición en Puerto Vallarta de no haber sido por la llegada de estos residentes extranjeros.

Un estilo arquitectónico que tuvo mucha influencia es el californiano, ya que fue una expresión muy popular en la primera mitad del siglo xx en el sur de Estados Unidos, principalmente en los estados de California y Florida. Estas construcciones tomaron como referencia las misiones franciscanas españolas de esas regiones y por consiguiente tienen influencias a su vez de la arquitectura colonial española (Piñera y Bejarano, 2011).

Las características de estas viviendas son las cubiertas inclinadas con tejas rojas, el uso de azulejos, herrería forjada, arcos, faroles, balcones y patios y vigas de madera expuestas. Estas casas reflejaron el estilo de vida aspiracional que los norteamericanos anhelaban en ese momento. Tienen vínculos formales con la arquitectura misión, la neomediterránea, la neocolonial y el colonial californiano que surgió en la ciudad de México, aunque entre todas también hay diferencias. Es probable que los clientes norteamericanos hayan mostrado expresamente algunas imágenes de estas casas en Estados Unidos, aunque también que los constructores que contrataron ya tuvieran como ejemplo esta referencia, debido a su bagaje cultural y amplia experiencia.

Para finalizar este contexto de «prefiguración», mencionaremos la influencia de la arquitectura de la Escuela Tapatía o arquitectura regionalista, corriente arquitectónica producida desde finales de los años 1920 hasta 1940 en la capital de Jalisco, y que tuvo como principales constructores a Luis Barragán, Rafael Urzúa, Pedro Castellanos e Ignacio Díaz Morales (Gómez, 1999, p. 133). Esta corriente es producto del movimiento que se dio en el campo de las artes en el período posterior a la Revolución Mexicana, como una reacción a la arquitectura ecléctica del régimen porfirista (Gómez, 1999, p. 133). Buscó afincarse en las raí-

ces de la arquitectura vernácula, pero con una afortunada fusión de la tradición mediterránea, influencia fuerte en sus creadores (Gómez, 1999, pp. 133-139).

Por lo tanto, esta arquitectura es en sí misma una serie de intertextos de diferentes vertientes, al igual que la «arquitectura Vallarta», con la influencia mediterránea y de Marruecos, así como de la obra de Ferdinand Bac, todos estos referentes que Luis Barragán conoció en su primer viaje a Europa. Estos intertextos los podemos encontrar en el uso de elementos arquitectónicos tales como muros continuos, celosías, arcos, aleros de tejaroz o sardinel, patios, fuentes y, sobre todo, en el diseño de jardines (García, 2017, p. 73).

Otra gran vertiente de influencias se encuentra del lado mexicano: en tanto que recupera elementos, materiales, técnicas y acabados regionales tradicionales con gran influencia de las haciendas y ranchos de los pueblos serranos de Jalisco, como las tejas de barro, el adobe y la piedra; así como espacialidades, volumetrías y elementos de la arquitectura conventual mexicana del siglo xvi, como las almenas, el dominio del macizo sobre el vano, los juegos de planos, los patios y los arcos.

Al fusionarse estas expresiones, también se incorporan de manera afortunada muchas artes y oficios tradicionales, como la carpintería, la herrería, los vitrales, los azulejos y la cantería. Se logra la máxima abstracción de formas geométricas, principalmente en los vanos, donde aparecen triángulos, estrellas y círculos. Al ser uno de los referentes más próximos, geográfica y temporalmente, construidos por arquitectos e ingenieros reconocidos, no resulta extraño que los constructores de la «arquitectura Vallarta» hayan encontrado en esta expresión ejemplos y soluciones materiales y formales para nutrir sus obras. De esta influencia no tenemos recopilación de datos publicados, pero estamos haciendo una inferencia que buscamos demostrar a lo largo de nuestra investigación con un futuro análisis pendiente.

Ilustración 5. «Casa Cuale" del Ing. Guillermo Wulff. Ejemplo de arquitectura Vallarta. Autor: Sergio Godínez.

Apuntes finales

La «prefiguración» de Ricoeur en la «arquitectura Vallarta» resulta de un sincretismo o hibridismo cultural de por lo menos tres arquitecturas preexistentes: vernácula, serrana y funcionalista, y de otras influencias, referencias de los clientes-usuarios y de los constructores. Estas referencias concurren basadas en la experiencia de vida de los actores involucrados, por un lado, el bagaje de los constructores y, por otro lado, las expectativas de los clientes-usuarios, extraídas todas del binomio indisoluble de construir-habitar.

De cada una de estas vertientes se pueden identificar relaciones tanto de influencia como de toma de distancia, que se reflejan de manera material, espacial o formal, que pueden ser analizadas en su conjunto como la etapa de «configuración» -acto de construir- y de las cuales aquí hemos dado cuenta, tanto en sus semejanzas como diferencias, formando una nueva tipología en la vivienda tradicional vallartense.

Ricoeur planteaba la «refiguración» de una obra arquitectónica como el acto de habitar, en respuesta al acto de construir. Esta nueva expresión inferimos

hipotéticamente que sobrepasó la satisfacción de los clientes-usuarios, pues en general los habitantes de Puerto Vallarta la aceptaron de buena manera, mejor que a la otra corriente que estaba a la par en boga, la funcionalista (Munguía, 1997, p. 197), e incluso se le conoce ahora con el nombre de la ciudad, como si fuera algo original, que hubiera salido de sus entrañas, y en parte así es.

Consideramos que gran parte de la «afortunada fusión» de la que hemos hablado consistió en un respeto a las preexistencias, acercando ciertos elementos y guardando ciertas distancias, y es en este acertado juego donde los receptores o lectores de la obra, que en este caso nos referimos ya no sólo a los usuarios, sino que lo extendemos a todos los habitantes de la ciudad, han podido hacer una lectura agradable, cercana y sencilla; nombrándola, como ya lo señalábamos: «arquitectura Vallarta» y replicándola con éxito mediante el paso del tiempo en muchas de sus nuevas construcciones en otras zonas de la ciudad e incluso para edificios de otros géneros arquitectónicos (Reyes, 2001; Arel, 2014; Baños, 2018; Ávalos, 2015).

Es debido a esta buena recepción de la «arquitectura Vallarta», que la hemos considerado como la evolución de la arquitectura tradicional del lugar; esperando profundizar en los procesos culturales y sociales que se dieron en los diferentes grupos y momentos clave para la «prefiguración» de esta expresión.

Referencias bibliográficas

AREL, M. (2014). *Espacio, forma y técnica del estilo arquitectónico Vallarta. De sus antecedentes a la propuesta de Fernando Romero Escalante.* (Tesis de licenciatura). Universidad de Guadalajara, México.

ÁVALOS, S. (2015). *Origen y evolución de la arquitectura tradicional de Puerto Vallarta, Jalisco. Caso de estudio: Gringo Gulch* (Tesis de maestría). Universidad de Guadalajara, México.

BAJTÍN, M. M. (1990). *Art and answerability. Early Philosophical Essays.* University of Texas Press.

BAÑOS, J. (2011). *Arquitectura y urbanismo en Puerto Vallarta. Una mirada a la construcción de una ciudad turística de litoral*. Puerto Vallarta: Instituto Tecnológico Superior de Puerto Vallarta.

BAÑOS, J. (2018). «Arquitectura y urbanismo en Puerto Vallarta en el centenario como municipio». En J. Baños Francia y H. Pérez García (coords.) *Puerto Vallarta, 2018. Temas del Centenario.* Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara; Zapopan: El Colegio de Jalisco.

CORTÉS, J. (2010). *Recordando un paraíso*. Primera edición. Puerto Vallarta.

GARCÍA, E. (2017). «Ciertas maneras de hacer arquitectura moderna en Guadalajara». En E. García y A. Vaca (coords.) *Patrimonio cultural: intertextos y paralelismos*. Zapopan: El Colegio de Jalisco.

GÓMEZ, I. (1999). *Criterios para la identificación e inventario del patrimonio edificado del estadio de Jalisco*. Guadalajara, México: Secretaría de Cultura Gobierno de Jalisco.

KRISTEVA, J. (1969). *Semiótica*. Madrid: Fundamentos.

LÓPEZ, F. (1993). *Arquitectura vernácula en México*. 3ª edición, México: Trillas.

MESSORI, R. (2006). «Memoria e inscripción. Temporalidad y espacialidad de la arquitectura según Paul Ricoeur». En *Arquitectonics. Mind, Land and Society.* «Arquitectura y dialogía». Barcelona, España: Edicions UPC.

MONTES DE OCA, C. (2001). *Puerto Vallarta en mis recuerdos*. Segunda edición. Puerto Vallarta: Universidad de Guadalajara.

MUNGUÍA, C. (1997). *Panorama histórico de Puerto Vallarta y de la Bahía de Banderas.* Guadalajara, México: Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Jalisco.

MUNTAÑOLA, J. (2002). «Arquitectura de la transparencia. (En el espacio humano)». En *Arquitectonics. Mind, Land and Society*. «Arquitectura y hermenéutica». Barcelona, España: Edicions UPC.

MUNTAÑOLA, J. (2006). «Hacia una aproximación dialógica a la arquitectura contemporánea». En *Arquitectonics. Mind, Land and Society*. «Arquitectura y dialogía». Barcelona, España: Edicions UPC.

PIÑERA, D. Y BEJARANO SUÁREZ, A. (2011). «Expresiones arquitectónicas compartidas en la frontera de Baja California y California». *Culturales.* Vol.7, no.14, Mexicali jul./dic.

REYES, L. (ed.) (2001). *Puerto Vallarta 150 años de historia, antecedentes históricos y testimonios.* Puerto Vallarta: Impresiones Especializadas del Pacífico.

RICOEUR, P. (2002). «Arquitectura y narratividad». En *Arquitectonics. Mind, Land and Society.* «Arquitectura y hermenéutica». Barcelona, España: Edicions UPC.

SCARTASCINI, G. (2011). *Puerto Vallarta: la formación de un destino.* Puerto Vallarta: Universidad de Guadalajara.

TORRES, J. (2018). «Ernesto N. Rogers. Aprendiendo de toda la historia». *Dearq*, *22*, 46-57.

Pluralidad cultural y artes identitarias regionales
se terminó de editar en abril de 2023 en las
instalaciones de Partner, Aliados estratégicos en producción gráfica
Jerez 2278, colonia Santa Mónica, Guadalajara, Jalisco, México.

Para su formación se utilizaron las familias tipográficas
Source Sans Pro, diseñada por Paul D. Hunt
y Bruna, diseñada por Antonio Mejía Lechuga