

CONFLUENCIAS Y TRAYECTORIAS EN TORNO AL ARTE Y LA CULTURA



Líneas de generación y aplicación del conocimiento

**Rosa Gabriela
Gómez Martínez**
Coordinadora



CUAAD
CENTRO UNIVERSITARIO DE
ARTE, ARQUITECTURA Y DISEÑO

**Confluencias y trayectorias
en torno al arte y la cultura**

Líneas de generación y aplicación del conocimiento

Confluencias y trayectorias en torno al arte y la cultura

Líneas de generación y aplicación del conocimiento

Rosa Gabriela Gómez Martínez
(Coordinadora)



Universidad de Guadalajara

Primera edición, 2025

© D.R. 2025, UNIVERSIDAD EN GUADALAJARA
Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño
Calzada Independencia Norte 5075, Huentitán El Bajo
44250 Guadalajara, Jalisco, México

ISBN: 978-607-581-582-4

Hecho en México
Made in Mexico



Este trabajo está autorizado bajo la licencia Creative Commons Atribución-NoComercialSinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND) lo que significa que el texto puede ser compartido y redistribuido, siempre que el crédito sea otorgado al autor, pero no puede ser mezclado, transformado, construir sobre él ni utilizado con propósitos comerciales. Para más detalles consúltese <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

{ Contenido }

Presentación	9
Rosa Gabriela Gómez Martínez	

Prólogo	11
Jorge Arturo Chamorro Escalante	

{ PRIMERA PARTE } { ANÁLISIS DEL DISCURSO ARTÍSTICO }

Capítulo 1. El discurso en la obra para piano	
<i>Mamá osa e hijo</i> de Domingo Lobato	21
María Eugenia Cosío Hernández	

Capítulo 2. Matriz familiar e identidad sociomusical:	
rock y metal en León, Guanajuato	33
Sergio Miranda Bonilla	

Capítulo 3. Aproximación a los primeros discursos homoeróticos en la narrativa mexicana, a través de la <i>semiósfera de la cultura</i> de Iuri Lotman. La importancia de <i>El vampiro de la colonia Roma</i> en la reivindicación del <i>espacio quimérico</i>	53
Javier Galván Alba	
Tarik Torres Mojica	

SEGUNDA PARTE

ARTES PERFORMATIVAS

- Capítulo 4.** Historia del performance
en la Cuba postrevolucionaria 91
Claudia Zurita Delgado
- Capítulo 5.** El método Abramović puesto en práctica. 103
Josemaría Bahena Gómez
- Capítulo 6.** “*Habitus*” de Bourdieu en la ejecución
de instrumentos de cuerda frotada en el hombro. 125
Sarymer Echeverría Muñoz
- Capítulo 7.** Variaciones e improvisación en los arrullos
a los niños pequeños. Acontecimientos de lo eterno
en la cultura expresiva tapatía 139
Rosa Gabriela Gómez Martínez

TERCERA PARTE

ARTES VISUALES

- Capítulo 8.** La tipografía como elemento
único narrativo a través de la infancia. Fase 1. 165
Sandra Ileana Cadena Flores

CUARTA PARTE

ESTUDIOS SOCIALES DEL ARTE Y LA CULTURA

- Capítulo 9.** Rap Purépecha, entre las
mediatizaciones y la viralización. 189
Yolanda Montejano Hernández
- Capítulo 10.** Indagación sobre la construcción social del significado
y su articulación con una forma de relación laboral. El valor de
uso de la expresión *La señora que me ayuda*. 207
Guadalupe Georgina Gavarre Silva

Capítulo 11. La perspectiva crítica en la investigación del “arte” y la cultura. Una propuesta de trabajo	219
Eduardo Plazola Meza	
Capítulo 12. El mensaje publicitario comercial y la inclusión de la diversidad sexual. Proximidades semióticas. Caso Aeroméxico®.	235
Rosa Emilia Santibáñez Alquicira	
Capítulo 13. Uso de la semiótica en el estudio de la identidad cultural de los migrantes mexicanos en Michigan.	261
Ananí Bravo Sosa	

Presentación

Confluencias y Trayectorias en torno al Arte y la Cultura es un libro que contiene los trabajos de investigación presentados durante el II Coloquio Diversidades y Abstracciones en Torno al Arte y la Cultura, organizado por el Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura (sede Universidad de Guadalajara) y celebrado en el Centro Universitario de la Costa (U de G), en la ciudad de Puerto Vallarta, Jalisco, México, los días 14, 15 y 16 de junio de 2023. Está dividido en cuatro partes definidas por las diversas líneas de generación en las que confluyen los trabajos de cada uno de los investigadores que nos comparten su producción académica y conforman los capítulos de este libro. Sus trayectorias en la investigación, algunas iniciales en sus programas de doctorado, otras mayormente consolidadas en sus estancias posdoctorales y sus actividades, cobran sentido si en su deseo de divulgar sus hallazgos, encuentran lectores a los que de una y otra forma, aporte su escritura. Sirvan estas líneas para agradecer su valiosa aportación para la realización de este libro.

Rosa Gabriela Gómez Martínez

Becaria Posdoctoral CONAHCYT

Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura

Universidad de Guadalajara

Prólogo

Como una actividad fundamental del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura (DIAC), cada año es la reunión en las distintas sedes del DIAC, en donde se convoca a docentes y doctorandos para ofrecer una puesta al día de sus recientes investigaciones sobre el arte y la cultura, por lo que en esta publicación se ofrecen los resultados de sus investigaciones presentadas en el II Coloquio Diversidades y Abstracciones en torno al Arte y la Cultura, el cual tuvo lugar en el Centro Universitario de la Costa adscrito a la Universidad de Guadalajara, con sede en Puerto Vallarta, Jalisco, México, en el 2023. Las líneas de generación del conocimiento que se abordaron fueron análisis del discurso artístico, artes performativas, artes visuales y estudios sociales del arte y la cultura.

En esta ocasión, la coordinación de puestas al día y recopilación de escritos estuvo a cargo de la Doctora Rosa Gabriela Gómez Martínez, becaria posdoctoral del DIAC ante CONAHCYT y quien ha gestionado una excelente vinculación con el Centro Universitario de la Costa de la Universidad de Guadalajara en Puerto Vallarta, Jalisco.

En términos generales del presente volumen, la primera parte trata sobre el análisis del discurso artístico con diversos estudios orientados a la escritura musical

como una forma de discurso, la identidad socio-musical en contexto urbano, y la narrativa mexicana como semiósfera de la cultura.

En la segunda parte dedicada a las artes performativas, se ofrece un acercamiento a dicha orientación desde la experiencia de la Cuba Post-revolucionaria, además de ello se ofrece un método para la práctica del performance que establece la relación entre artista y su audiencia; otra aportación es la referente a la ejecución musical instrumental en instrumentos de cuerda frotada, y por último, otra contribución sobre las variaciones e improvisaciones de los arrullos en la cultura expresiva tapatía.

La tercera parte fue dedicada a las artes visuales; se presenta una aportación a la tipografía y las artes gráficas como arte visual.

La cuarta parte fue dedicada a los estudios sociales del arte y la cultura, en la cual se abordan reflexiones sobre la música popular con discurso beligerante como el *rap* y la mediatización, además de ello, otra aportación es la construcción social del significado y por último, se incluye la perspectiva crítica sobre el arte y la cultura.

En términos particulares el presente volumen ofrece en la primera parte dedicada al análisis del discurso artístico, el trabajo de María Eugenia Cosío Hernández, quien en “El discurso en la obra para piano *Mamá Osa e hijo* de Domingo Lobato” analiza la obra del compositor michoacano Domingo Lobato en obra inédita y en donde se advierte que la partitura en notación de la música occidental, sin duda ofrece una forma de discurso que merece ser analizada como tal. Algo de ello se ha planteado con anterioridad para los estudiosos del análisis de la estructura musical, tal y como lo demostraron Ray Jackendoff y Fred Lerdhal quienes, en su teoría generativa de la música tonal con bases lingüísticas, es un tipo de análisis discursivo para orientar la observaciones a la estructura rítmica de una creación melódica. Heinrich Shenker por otro lado, hizo la propuesta del análisis de la música tonal en donde toda composición musical escrita como coherencia orgánica muestra el primer plano, es decir todas las notas de la partitura que son parte de una estructura profunda abstracta, que se convierte en una obra única. La visión de Shenker es muy importante, aunque para el caso de la obra musical escrita dentro de una dimensión de atonalidad, quizá tenga poca relación.

En esta primera parte del volumen se incluye también el trabajo de Sergio Miranda Bonilla “Matriz familiar e identidad sociomusical: rock y metal en León, Guanajuato”; sin duda contribuye a los estudios del impacto de géneros de la música urbana con nuevas formas de discurso tal

y como lo sostuvieron Steven Feld y Charles Keil en relación al concepto de *music grooves*, propuesto por ellos para analizar un discurso experimental en la música y la sociedad, que incluye al jazz, blues y rock entre muchos otros discursos que ofrecen una orientación rítmicamente expansiva. Este concepto se comenzó a estudiar en la academia norteamericana de musicología en la década de los años 90 del siglo xx, aunque para el caso del *metal*, sus inicios se advierten en la década de los años 60, éste género ha evolucionado y se ramificado en diversos subgéneros. En relación con forma de discurso, el *metal* como expresión enérgica se escucha como una dimensión de rebeldía y agresión, aunque en muchos otros casos es una expresión melancólica y emotiva.

También figura en esta primera parte, la contribución de Javier Galván Alba y Tarik Torres Mojica, “Aproximación a los primeros discursos homoeróticos en la narrativa mexicana, a través de la *semiósfera de la cultura* de Iuri Lotman. La importancia de *El vampiro de la colonia Roma* en la reivindicación del *espacio quimérico*” partiendo del modelo de Iuri Lotman, autor de la obra *Semiósfera*, quien además profundizó un modelo de análisis desde la semiótica de la cultura y la semiosis. Para Iuri Lotman, fue importante el estudio del lenguaje en el arte visto como texto, en donde significante y significado forman parte de una misma estructura. Javier Galván y Tarik Torres aprovechan este modelo de análisis para el caso de la narrativa sobre *El vampiro de la Colonia Roma* obra escrita de Luis Zapata publicada a fines de la década de los años 70 del siglo xx y que coincide con el nacimiento de la identidad gay en México y ofrece una visión alternativa de la realidad en la vida social de la Ciudad de México.

En la segunda parte dedicada a las artes performativas, valdría la pena recordar que la noción de performance ha sido abordada de manera frecuente en la antropología; en los estudios del arte verbal, es un modelo analítico metodológico con un profundo potencial epistemológico. En antropología social, una de las figuras importantes en los estudios de performance es Víctor Turner, quien dedica una amplia visión de esta noción en su estudio sobre los dramas sociales contenidos en las peregrinaciones religiosas del mundo, con un profundo sentido ritual y simbólico. Otro es el estudio de Richard Bauman sobre el arte verbal como performance, dedicada a la etnografía del habla. Para los estudios del performance es fundamental la relación entre observador receptor y el actuante o performante.

Así, en esa segunda parte Claudia Zurita Delgado presenta “Historia del performance en la Cuba postrevolucionaria”. Claudia Zurita Delgado ofrece un panorama de la historia del performance en la Cuba posrevolucionaria que incluye actores y procesos en la evolución de la economía, la sociedad y la política después de 1959, la autora aborda como perspectiva metodológica el modelo de *performance* en relación con cultura, política y sociedad.

Josemaría Bahena Gómez, ofrece el texto “El método Abramovic puesto en práctica”. Marina Abramovic es una artista serbia que se apoya en el performance, que consiste en la práctica guiada a las audiencias, con la finalidad de sostenerse física y emocionalmente a través del performance. José María Bahena ofrece a profundidad la caracterización de este método en el cual el cuerpo humano es fundamental para su práctica. A diferencia del trabajo sobre Cuba, el texto de José María Bahena involucra al performance tal y como se aplica en las artes escénicas, como el drama y la danza.

Sarymer Echeverría Muñoz en “*Habitus* de Bourdieu en la ejecución de instrumentos de cuerda frotada en el hombro” ofrece una reflexión sobre *habitus* de Pierre Bourdieu aplicado a la ejecución de instrumentos musicales de cuerda frotada como el violín. La ejecución de instrumentos de cuerda frotada tiene una relación con la etnomusicología y la musicología, pero en especial con el concepto *aufführungspraxis* acuñado por Gérard Béhague que es equivalente a la noción de práctica musical. En cuanto al *habitus* en Bourdieu es equivalente a disposiciones o maneras de actuar y sentir, así como de compartir estilos de vida y ello se encuentra en estrecha relación con el performance.

Por su parte, Rosa Gabriela Gómez Martínez en “Variaciones e improvisación en los arrullos a los niños pequeños. Acontecimientos de lo eterno en la cultura expresiva tapatía”, aborda la práctica de cantar e improvisar en forma de arrullos para niños pequeños, lo cual se reconoce como una práctica social en la infancia. Los cantos de arrullo son parte del folklora latinoamericano tal y como lo refiere Paulo de Carvalho Neto quien en su *Diccionario de Teoría Folklórica* lo clasifica como “cancionero” o “folklora poético” y una de las variantes es el “cancionero de cuna”. Para Carvalho Neto el cancionero infantil es un género mundialmente conocido y son composiciones líricas cantadas por adultos para hacer dormir a los niños, y que incluyen el “ritornelo onomatopéyico” con interjecciones vocálicas con una lírica en forma de cuartetos y temáticas dulces. Rosa Gabriela Gómez Martínez da cuenta de la improvisación de los arrullos

cantados por adultos, lo que permite entender la prevalencia de este tipo de géneros que surgieron del folklore y siguen vigentes en la vida urbana.

En la tercera parte dedicada a las artes visuales, Sandra Ileana Cadena Flores presenta “La tipografía como elemento único narrativo a través de la infancia. Fase 1”. Sandra Ileana Cadena Flores, graduada en el DIAC, ofrece un trabajo reflexivo sobre la tipografía como elemento narrativo de la infancia. La tipografía pertenece a las artes visuales y gráficas, que ofrece la caracterización de la destreza y el oficio en la tarea de impresión, pero en la cual las unidades mínimas de análisis son los tipos de letra, símbolos y números que permiten entender unidad de estilo. Sandra Ileana Cadena Flores ha realizado varios proyectos de investigación sobre gráfica contemporánea y la tipografía latinoamericana. En el texto que se incluye en este capítulo es dedicado a la relación de la tipografía y la infancia.

En la cuarta parte dedicada a estudios sociales del arte y la cultura, inicia Yolanda Montejano Hernández con “Rap Purhépecha, entre las mediatizaciones y la viralización”. Yolanda Montejano Hernández, aborda el tema del “rap purhépecha” como expresión mediática y viral. El fenómeno musical del rap fue estudiado desde 1964 en los estudios del folklore norteamericano por Roger Abrahams, con especial atención a la narrativa de los afrodescendientes en las calles de Filadelfia. En su obra *Deep Down in the Jungle*, Roger Abrahams lo define con base en la antropología lingüística como lenguaje lapidario, de competencia, batalla verbal y sobre todo resiliencia frente al racismo. Este género de narrativa social y musical ha causado gran impacto en la música urbana de diferentes ciudades latinoamericanas, para el caso de México, su presencia se advierte desde la década de los años 80 del siglo xx. La narrativa mexicana del rap incluye pobreza, violencia, narcotráfico, alcohol y poder, por citar algunas temáticas. El estudio de Yolanda Montejano hace un recuento de este fenómeno de narrativa y música entre los jóvenes purhépecha.

Guadalupe Georgina Gavarre Silva, en “Indagación sobre la construcción social del significado y su articulación con una forma de relación laboral. El valor de uso de la expresión *La señora que me ayuda*”, dedica su análisis a la relación laboral de “la señora que me ayuda” desde la construcción social del significado. Esta orientación puede vincularse a la sociolingüística o al vínculo entre lenguaje y sociedad, pero además los significados son constructos sociales como producto de la cultura de cada sociedad. De acuerdo con la sociología de Peter L. Berger y Thomas Luckmann, el lenguaje es un elemento fundamental en la construcción de la

realidad social. Desde las ciencias del lenguaje Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, especifican que el significado no puede existir sin el significante, ambos forman parte de todo un sistema de signos.

Eduardo Plazola Meza, ya graduado en el DIAC, en su texto “La perspectiva crítica en la investigación del “arte” y la cultura. Una propuesta de trabajo”, ofrece una propuesta sobre crítica en la investigación del arte y la cultura. El autor parte de la revisión de las categorías de “arte”, “cultura” y “academia”, frente a un mundo de crisis, contradicciones y dominaciones, con ejemplos particulares en Jalisco. Pero además propone marcos teóricos y metodológicos para tales categorías desde el pensamiento clásico de Marx, el pensamiento contemporáneo de la Escuela de Frankfurt y el pensamiento en México a partir de la década de los años 70 con especial atención al arte y el capitalismo. Además de ello, hace una revisión de *Lógica Formal*, *Lógica Dialéctica* de Henry Lefebvre.

Rosa Emilia Santibáñez Alquicira presenta “Proximidades semióticas del mensaje publicitario comercial y la inclusión de la diversidad sexual. Caso Aeroméxico.” Rosa Emilia Santibáñez Alquicira es becaria posdoctoral del CONAHCYT. Su trabajo se dedica al mensaje publicitario comercial y la inclusión de la diversidad de género en el caso de Aeroméxico, mediante un análisis semiótico. El texto incluye discriminación, inclusión y diversidad de género en el mensaje comercial, partiendo de la información del Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación y la Encuesta Nacional sobre la Diversidad Sexual y de Género. El texto abre un apartado sobre publicidad, semiótica y códigos, tomando como referente inicial *La Estructura Ausente* y el *Tratado de Semiótica General* de Umberto Eco para continuar con diferentes ángulos de análisis semiótico, que la autora define como código cinésico, código proxémico, código vestimental, características físicas, código icónico, campos semánticos, código lingüístico, entre otros.

Por último, Ananí Bravo Sosa, becaria posdoctoral del CONAHCYT, presenta “Uso de la semiótica en el estudio de la identidad cultural de los migrantes mexicanos en Michigan”. La autora aborda el uso de la semiótica aplicada a la diversidad cultural de los migrantes mexicanos en Michigan, en *Grand Rapids*. El estudio toma como referentes iniciales al *Tratado de Semiótica General* de Umberto Eco y *La Danza de los Signos* de Vitorino Zecchetto. Se aplicó entrevista a 27 informantes, sobre los principales elementos identitarios de mexicanos en Michigan, con mayor orientación a los modos de habla. La autora ofrece un esquema sobre la función semiótica

del habla, que permite entender modos del habla según la región mexicana de procedencia, sus raíces culturales y sus lazos familiares.

Jorge Arturo Chamorro Escalante

Coordinador del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultural
Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño
Universidad de Guadalajara.

Primera parte
Análisis del discurso artístico

Capítulo 1

El discurso en la obra para piano

Mamá osa e hijo de Domingo Lobato

María Eugenia Cosío Hernández¹

Introducción

Compuesta en 1945, la *Suite de los Niños* de Domingo Lobato consta de cinco partes: *Danzinela*, *Serenata*, *El amor al Trompo Rojo*, *Habanera* y *Mamá osa e hijo*. Esta obra fue dedicada a la señorita Adela Camargo, quien entonces fuera la novia del compositor y posteriormente se convirtiera en su esposa, madre de sus catorce hijos.

Dentro de su lenguaje existe una obra que se llama, la *Suite de los niños* que se la dedicó a mi mamá porque siempre quiso mi papá tener una familia grande y la verdad que lo logró. Fuimos catorce hermanos, pero esa obra habla ustedes pueden ver en el índice de las obras las partes que la conforman y siempre son puros temas en base a juguetes de niños, a muñecas y era su sensibilidad para establecer comunicación con ella. Mi mamá siempre decía que ese libro, que ese cuaderno o esa partitura era de ella. Y sí, efectivamente siempre fue de ella. Es una obra de cinco movimientos. (J. D. Lobato, comunicación personal, 21 de marzo del 2023)

1. Universidad de Guadalajara
maru_cosio@live.com.mx
ORCID: 0000-0001-9283-9812

El objetivo de este trabajo es conocer la manera en que se articula el discurso en el quinto movimiento de la *Suite de los niños*, titulado *Mamá osa e hijo*. Para ello fue necesario en primera instancia un acercamiento a la obra desde lo meramente musical, esto es, conocer su estructura armónica, melódica y motivica. Una vez identificados estos elementos, se tomó en préstamo de la lingüística una parte de la metodología del análisis del discurso de Wodak (2003) consistente en la identificación de los rastros discursivos presentes en el texto musical.

Quien esto escribe comulga con la idea de que toda creación es producto de su tiempo o reacción al mismo. Por ello, comprender las circunstancias que rodearon a la elaboración de una obra es clave para el entendimiento de la misma y con ello, entender la posición ideológica de la que partió y que plasmó en su obra el compositor para sustentar su discurso, en este caso, musical.

La música como discurso

El discurso es un suceso de comunicación junto con los elementos que lo rodean, ya sea aquellos propios del acto comunicativo en sí o los relacionados con sus condiciones de producción y recepción (van Dijk, 2000, p. 24).

Las manifestaciones artísticas, en cualesquiera de sus soportes, son actos comunicativos, producto de una época y sociedad determinadas. Es entonces que, como afirma Wodak (2013): “cualquier fenómeno social se presta para la investigación crítica, para ser desafiado y no para tomarlo por sentado” (p. 302).

Desde este punto de vista, el estudio del discurso debe contemplar, además de un análisis riguroso de la estructura que lo soporta, el análisis del contexto de su elaboración. El análisis del discurso es una disciplina relativamente nueva (1960)², que, si bien surgió dentro del campo de la lingüística ha abierto sus fronteras a la interdisciplina, pues el soporte del discurso va más allá del mero texto oral o escrito.

Una creación musical es un acto de comunicación tripartito donde participan las figuras del compositor, el intérprete y el receptor, pues la música nunca es concebida para permanecer como un mero registro

2. Recuperado de: <https://la-respuesta.com/contribuyendo/que-disciplina-estudia-el-discurso/>

gráfico sino para ser socialmente comunicada. En este sentido las composiciones musicales no están exentas de una carga discursiva.

Agawu (2012) identifica tres sentidos en los que la música se puede concebir y analizar como discurso:

La obra musical como secuencia de eventos, en la que un evento “puede ser un gesto, una idea, un motivo, una frase, segmento o unidad”. Entender una obra musical como discurso, es entenderla como un conjunto de eventos que se suceden unos a otros y se relacionan entre sí, conformando un todo que produce una impresión significativa en el oyente.

La obra musical basada en una analogía con el discurso verbal. La música se piensa en términos de una sucesión de “oraciones”, que son a su vez acumulaciones de enunciados significativos más pequeños denominados eventos. El discurso abarca el nivel jerárquico mayor que incluye estas oraciones. Una sucesión de periodos constituye la forma de una composición.

La obra musical como discurso, el cual es entendido como el habla de una disciplina, en este aspecto se integran actos de metacrítica. Este punto corresponde ya a la interpretación de la obra desde la perspectiva de la hermenéutica en la que un texto, o en este caso la obra, tiene la capacidad de reflejar su mundo a través de la lectura del intérprete. (Agawu, 2012, p. 10)

Mamá osa e hijo. Estructura de la obra

Corresponde al quinto y último movimiento de la *Suite de los Niños* compuesta por Domingo Lobato en 1945. Suite designa una forma de música instrumental constituida mediante simple sucesión de piezas. El vocablo es de origen francés y significa precisamente “sucesión”, “secuencia”³.

Uno de los motivos por los que las suites han menudeado moderadamente ha sido la moda de los retornos, del neoclasicismo, una tendencia que muy a menudo se ha manifestado en la elección de la suite como vehículo formal.

Se indica el tempo *andante* y la armadura correspondiente a La bemol Mayor. El indicador métrico comienza con 3/4 pero a lo largo de la obra cambia a 4/4 y 2/4. La obra comienza en acorde dominante (V grado) de La bemol Mayor. Los primeros cuatro compases constituyen la presen-

3. Recuperado de: <https://www.melomanodigital.com/la-suite-las-suites/>

tación del motivo rítmico que acompañará a la exposición y desarrollo del primer tema hasta el compás 55. (cabe mencionar que son intervallos disonantes de segunda mayor).

Figura 1

Motivo rítmico del primer tema. Fragmento tomado de la *Suite de los Niños* de Domingo Lobato



Figura 3

Segundo tema. Fragmento tomado de la *Suite de los Niños* de Domingo Lobato



En el compás 37 hay un retorno al primer motivo rítmico y al primer tema.

Esos dos temas presentados hasta ahora constituyen el primer grupo temático.

Figura 4

Retorno al primer tema. Fragmento tomado de la *Suite de los Niños* de Domingo Lobato



A partir del compás 56 hay nuevamente un cambio de tempo a *vivo subito* y comienza el desarrollo de un nuevo tema:

Figura 5

Tercer tema. Fragmento tomado de la *Suite de los Niños* de Domingo Lobato



A partir del compás 69 hay un cambio a tonalidad de Mi Mayor y es el desarrollo del tercer tema.

Figura 6

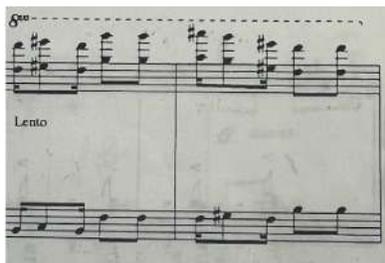
Desarrollo del tercer tema. Fragmento tomado de la *Suite de los Niños* de Domingo Lobato



Los compases 78 y 79 resaltan por el uso de la escala pentatónica en octavas y a distancia de quintas paralelas de la mano izquierda, mostrando el énfasis en ese pasaje que el compositor quiso dar además incluyendo un cambio de tempo.

Figura 7

Utilización de escala pentatónica. Fragmento tomado de la *Suite de los Niños* de Domingo Lobato



Del compás 80 al 97 se presenta el desarrollo de la obra.

En el compás 98 hay cambio de tempo a *alegre marcial* y de tonalidad a do menor. Comienza con una marcha que es presentada en los primeros tres compases de esa sección y que conforma una especie de bajo continuo. En el compás 105 se encuentra la reexposición del tercer tema y a partir del compás 119 la cadencia final.

Figura 8

Bajo continuo. Fragmento tomado de la *Suite de los Niños* de Domingo Lobato

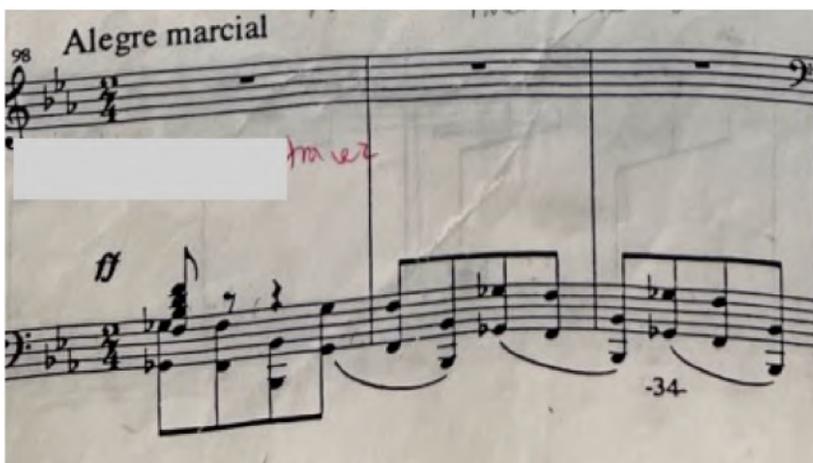
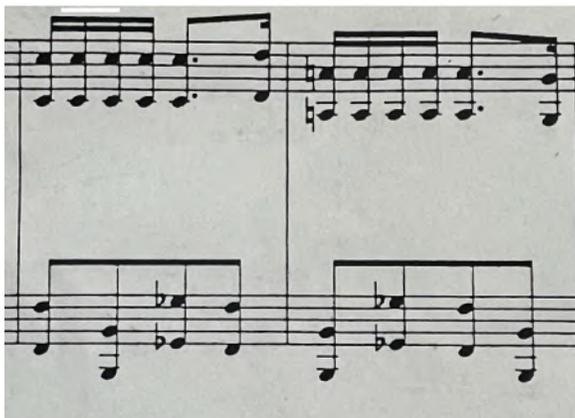


Figura 9

Reexposición del tercer tema. Fragmento tomado de la *Suite de los Niños* de Domingo Lobato



Cabe destacar el uso reiterado que hace Lobato en esta obra de la escala pentatónica, acordes de séptima y novena (recurso muy utilizado por los compositores impresionistas) e intervalos melódicos y armónicos de cuarta, que es un elemento distintivo a lo largo de la producción del compositor.

Figura 10

Cadencia final. Fragmento tomado de la *Suite de los Niños* de Domingo Lobato



El primer grupo temático se presenta solo en la primera parte de la obra, siendo re-espuesto idénticamente dos veces. Por el contrario, el segundo se presenta en la segunda mitad de la obra en cinco ocasiones con variaciones motivicas, es decir, con cambio de altura, pero no de ritmo ni de estructura interválicas.

El contraste entre ambos grupos temáticos se aprecia en el carácter lento y solemne del primer tema mediante el uso de la figura rítmica de blanca con puntillo y el carácter juvenil y juguetón del segundo mediante el uso de semicorcheas y corcheas con puntillo.

Es por ello que me atrevo a identificar el primer grupo temático con el personaje de la mamá osa (que en el imaginario colectivo un oso adulto nos remite a movimientos lentos, pesados) y al segundo grupo temático con el personaje del oseño (que remite a la idea de un cachorro juguetón, de movimientos bruscos y acelerados) mostrando a lo largo de la obra la interacción entre ellos.

Rastros discursivos

Como rastros discursivos se encuentran presentes en la partitura el uso de cuartas paralelas, que pertenecen a la armonía cuartal; el recurso de acordes de séptima y novena, característicos en la música impresionista; el uso de la escala pentatónica, cuyo desarrollo remite a la música oriental y la utilización de acordes aumentados y disminuidos, que son herramientas compositivas socorridas por el impresionismo, pero también del romanticismo con la finalidad de crear mayor tensión armónica en la obra.

La referencia que utilizó Lobato al escribir su suite se encuentra en la suite *Mi madre la Oca* compuesta por el compositor impresionista Ravel en 1910.⁴ Ello se puede constatar con los siguientes elementos: es la misma forma musical, ambas constan de cinco movimientos, ambas giran en torno a temáticas infantiles y en las dos se encuentran motivos pertenecientes a armonías orientales e impresionistas.

4. Recuperado de: <https://xdoc.mx/documents/maurice-ravel-1875-1937-ma-mere-loye-mi-madre-la-oca>

Esta utilización de motivos correspondientes a otro compositor y otra época, muestra que, como afirma Frith (1946), “ningún músico puede componer evitando todo elemento o referencia previos” (p. 433).

Posición ideológica del compositor

La revolución musical del siglo xx ha consistido en la revalorización de otros parámetros como el tímbrico y el rítmico, teniendo preferencia por las sonoridades de un instrumento único, especialmente del piano. Las sonoridades exóticas, las escalas modales y a veces pentatonales, los nuevos timbres sutiles, en resumen, todo lo que contribuye a crear una atmósfera musical ya no está nutrido por los valores fuertes del pasado (Fubini, 2004).

Es una característica de la música compuesta en dicho siglo el tránsito por varios estímulos, por hipótesis culturales y lingüísticas diferentes que se cruzan incluso dentro de un mismo autor. Este periodo ha representado para la música el punto de inflexión entre el antes y el después, entre la modernidad y la posmodernidad. Lobato da fe de ello al fusionar recursos correspondientes a distintos estilos compositivos como la armonía cuartal, el romanticismo, el impresionismo y la música oriental.

Si bien en esta obra el compositor exploró más allá de los límites impuestos por la tonalidad, siempre en la búsqueda de un desarrollo melódico más sofisticado, nunca rompió de manera abrupta con la tradición, pues no abandonó el uso de las formas clásicas ni elementos armónicos del romanticismo e impresionismo, sino que los integró a su particular expresión compositiva.

Conclusión

Pretender que sólo los procesos lingüísticos son capaces de contener un discurso es reducir su riqueza y complejidad, pues los actos comunicativos se producen también en otros contextos, como en la música. Es en este sentido que se reconoce la necesidad de estudiar las producciones artísticas desde una perspectiva interdisciplinar que las considere capaces de generar discursos y permita conocer la manera en que estos se articulan.

En la obra para piano *Mamá osa e hijo*, Lobato utiliza facturas compo- sitivas correspondientes a distintos estilos musicales como lo son el roman- ticismo, la armonía cuartal, el impresionismo y elementos característicos de la música oriental. Son múltiples las referencias que esta obra establece con la suite *Mi madre la osa* del compositor Ravel.

Por las características mencionadas anteriormente, la posición ideo- lógica del compositor corresponde al movimiento modernista, donde coexisten pacíficamente distintos estilos en una misma obra de arte, como reflejo de una sociedad donde las ideologías duras ya no tienen cabida. La existencia de los elementos descritos demuestra que, en la obra *Mamá osa e hijo*, efectivamente existe un discurso.

Bibliografía

- Agawu, K. (2012). *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Frith, S. (1987). *Hacia una estética de la música popular*. Tomado de: *Las políticas de la composición, el performance y la recepción*. Cambridge University Press.
- Fubini, E. (2004). *El siglo xx: entre música y filosofía*. Valencia: Guada impresores.
- García, J. L. (2012). *Formas musicales: la suite, las suites*. Digital melómano. Recupe- rado de: <https://www.melomanodigital.com/la-suite-las-suites/>
- Lobato, D. (1945). *Suite de los Niños* [Partitura de piano] Edición: Lorenzo Sánchez.
- López, A. (2022). *La figura femenina en el discurso musical nacionalista en México: un análisis musicológico con perspectiva de género de la compositora Sofía Cancino*. (Tesis para obtener el grado de licenciatura en música en el área de musicología). Morelia: Conservatorio de las Rosas.
- Meyer M. y Wodak, R. (2003). *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa.
- Van Dijk, T. (1992). *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*. Barcelona: Paidós.
- Van Dijk, T. (2000). *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa.
- Weiss, G. y Wodak, R. (2013). *Critical discourse analysis: theory and interdisciplinarity*. Reino Unido: Palgrave Macmillan.

Capítulo 2

Matriz familiar e identidad sociomusical: rock y metal en León, Guanajuato



Sergio Miranda Bonilla¹

Aspectos estéticos y sociológicos de la música metal como arte

Para Juan Rogelio Ramírez Paredes, con el fin de comprender las interacciones entre la música, la sociedad y la cultura, se debe aceptar que cualquier sonido generado por un ser humano y al que otro ser humano

1. Universidad de Guanajuato
Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura
s.mirandabonilla@ugto.mx
ORCID: 0000-0002-3136-6406

atribuye valores expresivos propios de este arte puede considerarse música. Esto, por supuesto, incluye cualquier sonido al que un ser humano le otorgue la cualidad de ser música, utilizando explícitamente este concepto o uno similar según su cultura. Sin caer en el exceso de asumir que la música también existe en la naturaleza y de que todos los sonidos son música, la música podría también entenderse como el arte de escuchar, con la salvedad de circunscribir esta noción a un marco cultural determinado (Ramírez Paredes, 2005).

Música como metáfora de la administración de la violencia

Cuando Jacques Attali (1995) concibe la música como una forma que toma la administración de la violencia en el ámbito de lo social, va más allá de cerrar lo musical a sus mecanismos técnicos de organización de la materialidad del sonido, apuntando la manera en que la música se desempeña ampliamente en lo social y en la gestión de sentido.

La música, desde su perspectiva, es una manera en que la sociedad ordena la indeterminación, la violencia y la muerte. La participación de la sociedad en las prácticas musicales canaliza esa violencia que en las culturas antiguas estaba ordenada en términos sacrificiales (y en este punto recuerda a René Girard y su reflexión sobre el chivo expiatorio). Tal violencia surge de la identificación entre personas diferentes con el mismo deseo, lo que las rivaliza, de modo que la música opera en el ordenamiento de las diferencias, en la domesticación de los ruidos sociales. De tal manera, la música adquiere un sesgo que podría considerarse semiótico, en la medida en que ejerce su capacidad para la codificación de la realidad social y es metáfora del ejercicio de poder, lo cual tiene consecuencias a lo largo de la historia.

La particularidad del metal es la atención explícita a formas y contenidos de violencia, y quizá por asumirla de modo abierto, el metal como música se ha encontrado siempre en un espacio social incómodo. Si bien en su dimensión comercial se encuentra perfectamente establecido dentro de la industria de la música, tanto en los mercados de festivales, conciertos y música grabada como de ropa, memorabilia, parafernalia, cine, literatura, etc., siempre existen zonas liminales que cuestionan en términos de

autenticidad los esfuerzos económicos de representantes de una música que se considera emancipatoria y contestataria.

En su dimensión artística, por otro lado, las búsquedas de nuevos horizontes expresivos no en raras ocasiones son recibidas por los colectivos aficionados si no con rechazo, por lo menos con sospecha. Ello conecta con la dimensión identitaria, de un fuerte componente emocional, en la que las tensiones entre identidades ligadas a distintos estilos son, incluso, fuente tanto de discusión como de “chistes locales”.

Siguiendo a Attali, un primer impulso explicativo a la experiencia histórica de la prohibición del concierto de Black Sabbath por el ayuntamiento de León, Gto., en 1989 (Araiza, 2016; Arrona, 2021) podría reducirse a la proposición de que la administración municipal en su momento buscó reprimir una música considerada violenta mediante el ejercicio mismo del monopolio de la violencia, lo cual es prerrogativa legal del Estado. En realidad, la lógica de ello es más profunda, y apunta al modo en que esa misma administración de violencia se encuentra presente en la praxis cotidiana de las personas vinculadas a la identidad metalera.

Distorsión y el parricidio: el arte y el sujeto artista/ audiencia en el heavy metal

Nelson Varas Díaz (2022) y Emiliano Scaricaciottoli, investigadores de Puerto Rico (afincado en Estados Unidos) y Argentina, respectivamente, han aportado en el marco de los estudios de la música heavy metal dos perspectivas que son coherentes con el planteamiento de D'Alleva sobre estudios culturales y postcolonialidad.

Emiliano Scaricaciottoli (2018) y el Grupo de Investigación Interdisciplinaria en Heavy Metal Argentino (GIIHMA), están llevando a cabo una crítica valiente y enfurecida hacia las culturas del metal en su país. Su propuesta de análisis de estas culturas, desde la perspectiva del parricidio, busca desafiar a aquellos que se han estancado en posturas y creencias que no son compatibles con lo que consideran una verdadera esencia dinámica e iconoclasta que subyace en la música metal. En su propia perspectiva, el Grupo de Investigación Interdisciplinaria en Heavy Metal Argentino (GIIHMA) ha enfrentado tanto en persona como en línea todas las falsedades que los totemizadores y el propio tótem han propagado. Si bien esta tradición les permitió asumir su identidad, también ha cuestionado ciertas

áreas que les resultaban inquietantes en relación con sus propios dioses susurrantes, los grandes músicos y modelos de la música metálica argentina (Scariccaciottoli, 2018).

Nelson Varas Díaz (2022) recupera de la materialidad del sonido metálico la noción de *distorsión*, que aplica a los modos en que la música metal ha sido apropiada, resignificada y producida en el sur global. Entendiendo que el sur global no es un espacio geográfico, sino un ámbito que se entiende desde su relación de subordinación a las potencias coloniales en diversas dimensiones, no solamente en la económica, sino política, cultural, ambiental, etc.

En ese sentido, la distorsión del sonido funge como elemento estilístico fundamental en el metal, y no es sino resultado de la brutalidad de la elevación de la ganancia eléctrica en una señal de audio, normal pero no exclusivamente de la guitarra eléctrica, que eleva a rango audible armónicos, vibraciones secundarias y superiores a la de una nota musical fundamental, que ya se encuentran presentes en dicha señal pero no son protagónicos. En otros términos, la distorsión no modifica, cambia o sustituye, sino que manifiesta lo soterrado, lo que en una audición normal no es escuchado. La distorsión eleva el susurro al rango del grito. El metal, como forma de arte, es distorsión, es grito de lo soterrado por energía.

El sujeto en el metal, el artista y la audiencia, se mueven en la lógica misma de la distorsión, la de la persona soterrada en la realidad nuestroamericana bajo el poder del norte global, que apropia música “extranjera” pero sabe que desde un inicio es su música, en la que encuentra un medio de expresión, vinculación y administración emocional. El concepto de sur distorsionado de Varas, en ese sentido, tiene una dimensión ontológica, desde la que el artista y la audiencia con frecuencia son copartícipes en la misma actividad artística, en la medida en que tanto producen música como participan del circuito de producción y consumo. Este enfoque, por tanto, no responde solamente a la pregunta por el artista, sino que permite comprender a la audiencia en la misma circularidad heideggeriana. En ese sentido, la propuesta de Varas es coherente con la de Foucault (1998), cuando cuestiona la autosuficiencia del autor como un sujeto burgués que expresa una genialidad sin lazos con su mundo circundante. En el metal como manifestación artística, la circularidad heideggeriana entre la obra, el autor, el público y la gestión son patentes.

Es necesario apuntar que, si bien Vargas propone que su planteamiento de sur distorsionado representa un cambio paradigmático (Varas Díaz,

2022), desde una perspectiva de análisis del progreso del conocimiento como la de Thomas Kuhn, aplicada por María Eugenia Rabadán a la historia del arte, no estamos en condiciones de denominarla de esa manera porque implica un cambio acumulativo, en términos de agregar conocimiento y especialización (Rabadán, 2017) en el ámbito de los estudios culturales y la decolonialidad. No obstante, la metáfora instrumental que propone dota de sentido un aspecto de los estudios del metal desde la decolonialidad en los países subordinados que tienen que ver con la relación de las comunidades metaleras con sus entornos.

La sociedad del espectáculo y las contradicciones culturales del capitalismo

Cuando Guy Debord (1975) cita a Feuerbach en su disquisición sobre la imagen, la ilusión, la representación y la verdad, problematiza el modo de relación entre las personas en la sociedad capitalista, la cual, al ser mediada por imágenes, presenta un desplazamiento de nuestra relación social.

Lo religioso, la apariencia, problematiza el tema de la representación. Siguiendo a Debord (1995) en su tesis 20, y ante el espectáculo como un ensamblaje de imágenes que reconstruye materialmente la ilusión religiosa, y en el ámbito de la música heavy metal, ¿qué representa el tritono, la quinta disminuida, el intervalo musical característico de las músicas metálicas y que desde 1969 se expresa ubicuamente, por ejemplo como un do sostenido entre dos notas sol fuertemente distorsionadas en “Black Sabbath” (Osbourne et al., 1970)? Se trata del intervalo conocido desde la música eclesíástica medieval como *tritonus* o *diabolus in musica*, cuya disonancia era asociada a lo maligno, al demonio cristiano, y que por lo tanto fue prohibido en ese ámbito (Weber, 1964) como intervalo “turbado”. Un intervalo musical que en su momento fue prohibido, hoy actúa como piedra de toque de una música ampliamente difundido como el heavy metal, y en torno al cual se construyen identidades como la que es objeto de esta investigación.

El tema es la representación frente a la experiencia, y en el caso de la música, un posible “contenido” de la misma se desvanece, para usar la metáfora marxista, en el fetichismo de la imagen que deviene fetichismo religioso (Debord, 1995), en oferta de sentido y, por tanto, en mecanismo identitario.

Contradicción evidente. Por efecto de la paradoja informacional que implica el arte canónico (Lotman, 1996) la música metal no solamente se presenta como un ejercicio artístico emancipatorio, sino que canoniza su propio ejercicio. Institucionaliza la revolución, dogmatiza el pecado. Pero si seguimos a Anne D'Alleva en su propuesta metodológica y la importancia de la comprensión del arte en relación con su contexto (2004), es necesario entender al metal como arte en términos de producto cultural, como producción de la industria cultural discográfica, con la que establece relaciones y tensiones.

Funciones de la música, estética e identidad en el metal

Crítico de cierta aproximación academicista que señala que la música popular sólo puede ser objeto de una sociología mientras que la estética es campo de la música llamada “seria”, Simon Frith establece que “una aproximación sociológica a la música popular no excluye una teoría estética, sino que, por el contrario, la hace posible” (Frith, 2001, p. 414).

En este punto, es necesario señalar que desde la perspectiva de Frith no existe una oposición genérica entre rock, metal, pop y música popular en términos estéticos, sino que el gran ámbito del rock, en el que el metal se encontraría inscrito, se puede explicar en términos de la dinámica de la música pop. Del mismo modo, entendiendo que rock y metal presentan estéticas diferentes, se asume que el metal es tributario del gran rock, y aunque abreva estética y culturalmente de distintas fuentes, no sólo en lo musical sino en lo plástico, lo performativo, etc., su comprensión histórica necesariamente pasa por entender lo que ha ocurrido con el rock a nivel mundial.

Para Frith, es importante plantear una aproximación alternativa al problema de la música y la cultura populares. La cuestión no sería, entonces, la búsqueda en la música de unas posibles *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris* en la vena de Umberto Eco, sino cómo la música contribuye a construir la individualidad de quienes la escuchan: “Lo que debemos examinar no es cuán verdadera es una pieza musical para alguien, sino cómo se establece a priori esa idea de «verdad»: la música pop de éxito es aquella que logra definir su propio estándar estético” (Frith, 2001, p. 419).

De tal manera, la intensidad emocional de la música pop sería el elemento que permite entender la música popular como un constructo, más

que como la expresión “auténtica” de algún colectivo, constructo que va estableciendo sus propios criterios de valor:

La «música de mujeres», por ejemplo, es interesante no como música que expresa de alguna manera el «ser mujer» sino como música que intenta definir eso mismo; y otro tanto ocurre con el modo en que la «música negra» sirve para establecer una noción muy concreta de lo que es «ser negro». (Frith, 2001, p. 420)

Si en el metal, por ejemplo, encontramos una fuerte asociación identitaria, no es necesariamente porque esa música exprese de modo genuino la experiencia de vida de sus escuchas. El mecanismo es el inverso: la identidad metalera se va construyendo precisamente desde la experiencia de la escucha, aunque naturalmente dicha experiencia se fragua a partir de elementos de la experiencia personal y colectiva que se asocian a la música propiamente dicha. Para entenderlo en profundidad, el concepto de matriz familiar de Katya Mandoki arrojará más adelante un desarrollo estético sobre el fenómeno.

A partir de dicha comprensión de lo musical, Frith propone cuatro funciones de la música pop en términos de sus implicaciones estéticas: la administración de las emociones en su vínculo entre lo individual y lo colectivo, el ordenamiento del sentido del tiempo y la memoria colectiva, la susceptibilidad de posesión y la identidad (Frith, 2001).

La música popular es un recurso que proporciona a quien la escucha la posibilidad de relacionar la afectividad entre las esferas privada y pública. En cierto modo, puede decirse que en la música pop se encuentra una pedagogía de administración de lo emocional, que permite dar nombre a la experiencia afectiva propia, y en ello radica una de las razones de su éxito. La música pop permite, también, la experiencia de una plasticidad en la vivencia de lo temporal. La intensificación del presente y la fijación del pasado mediante su banda sonora son muestras de que ante la música, la subjetividad interviene la realidad cronológica. Además, la música es una realidad susceptible de ser poseída. Más allá de la posesión física de la música en su soporte tecnológico de grabación o de registro, los individuos y colectivos que se definen desde la afición a determinadas músicas las consideran suyas, lo que las articula con la identidad propia: la crítica a determinadas músicas puede ser experimentada como una crítica personal.

La función identitaria, la primera explicada en el texto de 2001, es desarrollada más a fondo por Frith en su texto “Music and Identity” (1996). Parte de una postura crítica a una supuesta homología entre las formas musicales y la materialidad de la cultura que las generaría, en el sentido de que las músicas deberían representar a su gente. La propuesta de Frith, por el contrario, se centra en cómo la música crea y construye experiencia (Frith, 1996). Las premisas desde las cuales desarrolla la propuesta son que la identidad es móvil, más de carácter verbal que sustantivo, y que la experiencia de la música se entiende mejor como una experiencia del propio ser en proceso.

El sentido de identidad, de esta manera, se sustenta en las experiencias directas de cuerpo, tiempo o socialización, lo que permiten que el propio ser se coloque en narrativas culturales imaginativas (Frith, 1996). En ese sentido, la identidad, en tanto cuestión ritual, describe la propia localización en un patrón dramático de relaciones, por lo que la identidad personal siempre está ligada a la identidad colectiva, cultural, y los procesos de diferenciación se encuentran suspendidos en una red de representatividades y de reglas narrativas. Para el caso de la identidad metalera, esta afirmación posibilita su comprensión no como un fenómeno cultural colonizante venido del exterior, y cuestiona el concepto de autenticidad, porque permite entender que las experiencias afectivas que el público en León, Gto., tiene ante el metal en sus soportes fonográficos o presentaciones en vivo son tan auténticas en su construcción de subjetividades como las del público europeo que pudo ver la consolidación de Black Sabbath en los años setenta cuando el rock en el área metropolitana del Valle de México se encontraba relegado a los hoyos funkies.

A partir de ello, Frith esboza una estética para la música popular que partiría básicamente de cuatro aspectos que le permitirían cumplir con las funciones arriba mencionadas (Frith, 2001):

1. La asimilación de formas y convenciones de la música afroamericana, que ha permitido el aumento en su complejidad por “intensión” (*sic*), a diferencia de la música clásica europea que ha privilegiado la extensión de los recursos expresivos. En el caso del metal, los minimalismos de ciertas formas como en el thrash y el death son un ejemplo.
2. La centralidad del uso de la voz y, con ella, el enfoque en su carácter tímbrico más que la expresión de los contenidos líricos particulares. Para ilustrarlo, es posible distinguir estilísticamente entre heavy o power metal, black, death y doom de acuerdo con el carácter tímbrico

- vocal que privilegia, en cada caso, el registro agudo o el falsete, el grito con armónicos agudos, la articulación gutural con armónicos más graves o un carácter más neutro, respectivamente (Ribaldini, 2019).
3. Un despliegue de géneros que puede abreviar tanto de categorías provenientes de la historia de la música y de las lógicas de mercado, por un lado, como de las propuestas ideológicas en que dichos géneros se presentan en el mercado autoconciéndose en términos artísticos, comunitarios o emocionales, que se despliegan en una tensión entre lo auténtico y lo artificial. La plétora de estilos y llamados subgéneros en el gran conjunto del metal da cuenta de ello.
 4. La capacidad que se ejerce en la vida cotidiana para clasificar las sonoridades de acuerdo con asociaciones hacia diversos elementos de la experiencia humana. Más allá de limitarse a la clasificación genérica desde la industria, el público es capaz de establecer lazos entre las distintas músicas y cuestiones emocionales, históricas, prácticas o geográficas. Una persona que se identifique como metalera, en ese sentido, es perfectamente capaz de asociar determinadas músicas a dichos aspectos, que incluso trascienden los límites del metal propiamente dicho.

Recuperando el discurso sobre rock y metal en León, Guanajuato

Para efectos de la investigación, con fecha de corte a junio de 2023 se tiene recuperado un corpus discursivo a partir de 23 entrevistas con informantes clave, que incluyen 7 realizadas en 2020 para una investigación previa y cuyo contenido apoya la presente investigación. Los informantes clave están tipificados como identitarios o contextuales, si se adscriben a la identidad sociomusical metalera o si aportan datos de contexto para la investigación, respectivamente.

Cabe señalar que durante el semestre se buscó concertar entrevistas con los siguientes informantes clave que podrían aportar datos al respecto de la prohibición del concierto de Black Sabbath en León en octubre de 1989, suceso que se ha explorado en este proyecto como referente de la identidad metalera en la ciudad:

- Carlos Medina Plascencia, quien como alcalde de León, Gto. encabezó la administración municipal 1988-1991. La solicitud se realizó

mediante un contacto personal en común, pero el informante declinó participar en la investigación sin aducir ningún argumento.

- Facundo Castro Chávez, Secretario del Ayuntamiento durante el mismo período. El informante actualmente ejerce como abogado en la ciudad. La solicitud se realizó mediante contacto directo con su oficina. A la fecha, sigue en espera una respuesta a la solicitud.

Se cuenta, asimismo, con el primer pilotaje de grupo de discusión como herramienta principal de recuperación del discurso identitario:

- Participantes: 11
- Tipo: grupo de discusión
- Fecha: 2023-05-13
- Lugar: salas de ensayo y estudio de grabación Kunak Records, León, Gto.
- Duración: 1 hora 43 minutos
- Tipo informantes: Identitarios, autoadscritos a la identidad sociomusical metalera en León mayores de 30 años (cohorte generacional con formación identitaria post adolescente).
- Edades: V/E $\forall > 30$ (todo el grupo mayor a 30 años según protocolo)

El reclutamiento de participantes se realizó desde la red de contactos a partir de los ejercicios de entrevista en profundidad y publicación de convocatoria en 5 grupos de redes sociales vinculados al ámbito metalero en León, Gto., y uno vinculado a la identidad leonesa, durante el semestre enero-junio de 2023.

Para el primer grupo de discusión, se logró un corpus discursivo con duración de 1 hora con 43 minutos e intervención oral de los 11 participantes.

A partir de un preanálisis desde la recuperación de notas de la charla (Barbour, 2013), en un cruce con los descriptores de la identidad (Ramírez Paredes, 2005) y los sistemas de creencia (Usó y Nescolarde, 2016), se puede observar que todos los ejes de análisis quedaron cubiertos en el ejercicio (cfr. Figura).

Identidad sociomusical Ramírez Paredes (2012)	CORPUS DISCURSIVO: Entrevistas cualitativas Grupos de discusión							Sistema de creencias Usó Doménech y Nescolarde Selva (2016)
								Valores
Sentido de pertenencia	Creencias sustantivas							
Grado de compromiso	Orientación							
Percepción de la otredad	Lenguaje							
Memoria histórica	Perspectiva							
Prácticas colectivas	Prescripciones y proscripciones	DOGMA Luhmann (2009)						
	Tecnología ideológica							
PROPIEDADES Sistema de creencias Usó Doménech y Nescolarde Selva (2016)								

Figura. Cruz de descriptores de identidad sociomusical y sistemas de creencias. Elaboración propia con información de Luhmann (2009), Ramírez Paredes (2012), Usó Doménech & Nescolarde Selva (2016).

A continuación se ilustra cada eje de análisis de la identidad mediante ejemplos de enunciaciones que tuvieron lugar en el intercambio:

- Sentido de pertenencia
 - “es un género disruptivo”
 - “se hereda el prejuicio”
 - “marcando la etiqueta del metalero”
 - “misticismo”
 - “te obliga a aprender e investigar”
- Grado de compromiso
 - “disciplina para descubrir la música”
 - “apoyar los eventos”
 - “me llamaban la atención pero seguí”
 - “me quemaron mi playera”
 - “abrir el espectro de lo que escuchas”
- Percepción de la otredad
 - “somos los etiquetados”
 - “sufrimos prejuicios”
 - “no encajamos en ningún lugar”
 - “no se dan el tiempo de aprender”

- “me critican pero ponen sus cumbias a todo lo que da en el fraccionamiento”
- Memoria histórica
 - “me hicieron cortar el cabello en el trabajo”
 - “tuve que demostrar que mi trabajo es independiente de mi gusto”
 - “antes las tocadas eran mejores”
 - “se puso feo”
 - “yo ya tenía mi boleto y todo se cayó por las señoras católicas”
- Prácticas colectivas:
 - “intercambio de cassettes”
 - “la facha, las playeras”
 - “juntarnos a escuchar la música”
 - “asistir en familia”
 - “somos tóxicos al criticar”

Matriz familiar e identidad sociomusical: rock y metal en León, Guanajuato

El trabajo de recuperación de discurso realizado hasta ahora sobre el metal en León, desde la perspectiva del sistema de creencias en un enfoque fenomenológico, se ha dirigido hacia la necesidad del empleo del concepto de la matriz familiar operante en la identidad sociomusical vertebrada desde la música metal en León, Gto.

Se enfoca un aspecto que busca abordar la matriz familiar, propuesta en la revisión de la experiencia estética de lo cotidiano por Katya Mandoki, y el modo en que dicha matriz opera en lo identitario e interviene en la conformación de un discurso que se ubica con un carácter conservador en el gradiente tradición-innovación de la experiencia artística. Este discurso se articula y negocia en tensión con una narrativa extendida en el ámbito del rock mexicano que señala los tres lustros posteriores a la realización del Festival de Rock y Ruedas de Avándaro en 1971 y anteriores a la prohibición del concierto de Black Sabbath en 1989 en León como un periodo de represión y retirada del rock a la clandestinidad.

Si se explora la tensión entre tradición e innovación en el arte, lo identitario como función de la música (Frith, 2001) cobra sentido en la expresión particular del gusto. En la recuperación de discurso de la identidad sociomusical metalera, varios informantes declararon que, cuando el gusto por la música metal durante sus adolescencias se hizo más patente, sus familias no necesariamente aceptaron con facilidad dicho gusto emergente que en lo manifiesto chocaba con las músicas que gustaban a las familias. Sin embargo, el gusto que deviene identidad es un fenómeno fruto de dicha pedagogía estética. Estamos más ante la fuerza del *cómo y para qué se escucha*, más que la especificidad del *qué se escucha*.

La matriz familiar es un concepto que Katya Mandoki desarrolla en el contexto de su exploración de la estética de lo cotidiano. La estética de lo cotidiano, según Mandoki, se constituye por cuatro registros de la retórica y cuatro modalidades dramáticas.

Por un lado, los cuatro registros de la retórica, el *logos* del enunciado, o canales mediante los cuales se establece el intercambio de las enunciaciones estéticas. De acuerdo con el modelo tatra-semiótico LASE (por las iniciales de cada registro, p. 23), estos registros son:

- registro léxico – sintagmas verbales orales o escritos, números y otros signos abstractos o códigos duros
- registro somático – despliegue corporal, los gestos, la postura, la expresión facial, el olor, la temperatura y talla del cuerpo
- registro acústico – entonación, volumen, timbre y textura de voz
- registro escópico – visual, espacial, topológico, escenográfico, de utilería y vestuario

Las cuatro modalidades dramáticas, o modalizaciones de las “actitudes, talante, impulsos y desplantes de energía en la comunicación estética” (p. 38), la acción aristotélica, los atributos del orador (*ethos*) y el efecto emocional en el destinatario (*pathos*). Estas modalidades son:

- modalidad proxémica – proximidad positiva o negativa, cercanía o distancia
- modalidad cinética – dinamismo, estabilidad y solidez de los sintagmas en cada registro
- modalidad enfática – acento, foco o intensidad de energía en un aspecto o lugar particular de un enunciado
- modalidad fluxión – tensión y relajación, gasto y contención, disipación o control de energía, materia o tiempo.

Con un carácter profundamente metafórico, connotando lo materno, lo nutricional, lo formativo asociado a la matriz, la noción de matriz familiar establece “las condiciones de posibilidad en la conformación de la subjetividad y su despliegue a través de las identidades individuales y grupales” (Mandoki, 2006b, p. 71), y es coherente con la perspectiva sistémica abordada en este trabajo. La matriz familiar es parte de las matrices culturales que operan en la construcción social de la realidad. En el contexto de la estética de lo cotidiano, las matrices se organizan de modo colectivo y con participación intersubjetiva, son autopoieticas, se proyectan y traslapan parcial o totalmente: “si bien las matrices no determinan al sujeto (...) puesto que son los sujetos quienes las han constituido, éstas sin embargo los rebasan y se les imponen cuando se van osificando con el tiempo” (p. 74). Del mismo modo, determinan metafóricamente los procesos dramáticos y retóricos que se implementan en su autopoiesis al interior de sus ámbitos sociales, y se definen “desde experiencias concretas acumuladas filogenética y ontogenéticamente en los sujetos colectivos e individuales” (p. 80), y reproducen sus propios paradigmas.

De tal modo, es comprensible que la experiencia estética de la música en el seno familiar modele el proceso identitario a futuro. La matriz familiar es entendida por Mandoki (2006b) como el origen de la cultura, el ámbito en el que ocurre el paso del bioma al culturoma, simbolizada por la maternidad, con un enfoque ginocéntrico.

En ese sentido, se puede apreciar que la práctica identitaria alrededor de la música metal en León, Gto. no se contrapone a una axiología caracterizada como conservadora desde los “valores familiares”, sino que se vertebra precisamente con participación de la matriz familiar. Por otro lado, se observa que la narrativa de una “retirada del rock a la clandestinidad” presente en el ámbito rockero en México se circunscribe a ámbitos muy localizados, rastreables desde una narrativa que surge desde la capital del país y zona conurbada, y no necesariamente parte de la experiencia en otras ciudades de la República, pero se articula en tensión con las experiencias locales. Los testimonios y la evidencia hemerográfica dan cuenta de cómo las presentaciones de rock en León durante los años posteriores al Festival de Avándaro, si bien no ocupaban la centralidad de la oferta cultural, no estaban relegados a espacios marginales, sino a espacios de cierto prestigio social, como el Club de Leones, el Club Rotario, el Casino Charro, espacios públicos como la Concha Acústica del Parque Hidalgo e incluso el estadio de fútbol Nou Camp, como en el caso del concierto

de rock organizado por el comité cultural de las fiestas de enero en 1979 (García Hernández, 2023; Solórzano Vázquez, 2023).

Como una constante, en las 16 entrevistas realizadas hasta el momento que exploran el aspecto identitario de la música, así como para los 11 participantes en el grupo de discusión piloto, se hace presente el contacto con la música como experiencia estética fundante de la identidad en el ámbito familiar. Los aspectos formativos de la identidad que se presentaron desde la infancia, para los informantes participantes hasta el momento, están atravesados por experiencias que involucran la temprana exposición a prácticas musicales, ya sea de consumo, ya sea de producción:

- Con respecto a las primeras, de consumo, destaca particularmente la experiencia musical mediante soportes ubicados en la lógica de la repetición attaliniana (Attali, 1995), soportes discográficos y medios de comunicación masiva.
- Con respecto a las segundas, experiencias de producción, se recupera la memoria de asistencia a eventos familiares en los que padres, madres, hermanos o miembros de la familia extensa ejecutaron instrumentos y participaron en ejercicios de interpretación musical. Estas experiencias no son generalizadas en la memoria de todos los informantes, pero sí particularmente entre quienes han participado en el ámbito del metal como músicos.

Conclusiones y discusión

Como meta general para este avance se ha planteado recuperar el discurso sobre la conformación del metal en León en los años setenta y ochenta y su praxis actual. Específicamente, se ha buscado explorar la matriz familiar operante en la identidad sociomusical vertebrada desde la música metal en León, Gto. y esbozar el discurso en una muestra de la identidad sociomusical metalera en León como sistema de creencias desde un enfoque fenomenológico, optando por una metodología cualitativa fenomenológica con informantes: participantes autoadscritos a la identidad sociomusical metalera en León mayores de 30 años que integran una cohorte generacional con formación identitaria post adolescente.

La aplicación de métodos de entrevista semiestructurada y grupo de discusión ha permitido encontrar que la práctica identitaria alrededor de la música metal en León, Gto. no se contrapone a una axiología caracterizada

como conservadora desde los “valores familiares”, sino que se vertebró precisamente con participación de la matriz familiar. Del mismo modo, la narrativa de una “retirada del rock a la clandestinidad” presente en el ámbito rockero en México se circunscribe particularmente a la experiencia de la Ciudad y el Estado de México, y no necesariamente parte de la experiencia en otras ciudades de la República, pero se articula en tensión con las experiencias locales.

Cabe destacar que los informantes que se han adscrito a la identidad sociomusical metalera no necesariamente han reportado una temprana exposición a géneros musicales identificables como pertenecientes al árbol genealógico estilístico que da origen al metal en el amplio campo de las músicas populares. Es decir, una persona identificada como metalera no lo es necesariamente porque en la casa materna se haya escuchado metal o rock durante la infancia, pero sí ha desarrollado una relación identitaria con la música a partir del vínculo que la experiencia estética de diferentes músicas posibilitó con la familia. Los familiares bien pudieron ser afectos a la música tropical, ranchera, los boleros, música romántica, etc. Lo que vincularía a los informantes a futuro con la música metal en términos identitarios no es, entonces, el género o el estilo, sino la pedagogía de experiencia estética que con la música se aprendió en el seno familiar.

Para Mandoki, y esto tiene una particular relevancia para la comprensión de la identidad sociomusical como sistema de creencias, la proyección paradigmática de la matriz familiar apunta hacia la matriz religiosa, como organización social de los horizontes de sentido compartidos colectivamente.

Se ha considerado enriquecer el paquete técnico con una estrategia que incluye la visualidad como plataforma de recuperación del discurso: el Análisis Semántico Basado en Imágenes (ASBI). La propuesta de la técnica es de Reginald Clifford, y comprende una técnica de investigación cualitativa que se enfoca en la emergencia del discurso a partir de cómo las personas perciben imágenes y estímulos visuales utilizados en actos de comunicación. La técnica ASBI se basa en la idea de que la visualidad tiene un poder semántico y puede suscitar significados y valores culturales que en la técnica se expresan de manera explícita en el lenguaje verbal (Clifford, 1998).

En términos de la investigación, la inclusión de ASBI permitiría incorporar en los grupos de discusión ejemplos de discurso manifiestos en registros de representación semiótica atravesados por la visualidad desde

la representación gráfica lingüística o icónica. La noción de registro de representación semiótica es de Raymond Duval y atiende a conjuntos de signos estructurados que constituyen trazas identificables como representación, transforman esas representaciones mediante las reglas del sistema y convertir las representaciones de un sistema en otro; es decir: elaboración de un conjunto de símbolos para representar un objeto en un sistema, tratamiento para generar nuevas representaciones y conversión a otro sistema, de tal modo que las transformaciones posibles pueden ser de dos clases: de tratamiento en un mismo registro o conversión a otro (Duval, 2010; Godino et al., 2016).

En ese sentido, en una primer aproximación evaluativa al grupo de discusión piloto realizado se aprecia que no hubo igual densidad de abordaje discursivo para todos los ejes de análisis de la identidad sociomusical:

- Sentido de pertenencia
- Grado de compromiso
- Percepción de la otredad
- Memoria histórica
- Prácticas colectivas (Ramírez Paredes, 2005).

De ahí que como resultado del pilotaje, se plantee explorar un enriquecimiento del diseño del grupo de discusión (Barbour, 2013) con el Análisis Semántico Basado en Imágenes, empleando para ello imágenes de un ámbito que justamente privilegia el intercambio discursivo desde la identidad: los memes compartidos en redes sociales. Como plantean Pink (et al., 2019), el ámbito digital, sin ocupar un lugar de centralidad en una práctica de investigación, sería la arena de intercambio de las representaciones sobre los mundos sociales en los que los individuos conectados encuentran sentido. Por ello, la propuesta metodológica estriba en dedicar un grupo de discusión a cada uno de los ejes de análisis de la identidad sociocultural arriba citados.

Con ello, y al concentrar el intercambio discursivo de cada grupo en un eje de análisis único, la densidad de datos lograda permitiría profundizar en la articulación del eje con los elementos lógicos de comprensión del sistema de creencias (Usó y Nescolarde, 2016) en su despliegue en la identidad, a saber:

- Valores
- Creencias sustantivas
- Orientación

- Lenguaje
- Perspectiva
- Prescripciones y proscipciones
- Tecnología ideológica

Bibliografía

- Araiza, L. (28 de octubre de 2016). "Black Sabbath en León, cancelado en 1989". *Noticieros en Línea, Espectáculos León*. <https://noticierosenlinea.com/black-sabbath-en-leon-cancelado-hace-27-anos/>
- Arrona Borja, Ch. E. (2021). *La introducción del movimiento cultural del Rock en León* [tesis]. Maestría en Cultura y Arte. Universidad de Guanajuato. http://repositorio.ugto.mx/bitstream/20.500.12059/6598/1/CHRISTIAN%20ENRIQUE%20ARRONA%20BORJA_Tesis24.pdf
- Attali, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI.
- Barbour, R. (2013). *Los grupos de discusión en investigación cualitativa*. Morata.
- Clifford, R. A. (1998). Análisis semántico basado en imágenes (pp. 385-432). En Galindo Cáceres, J. (coord.), *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. Pearson.
- D'Alleva, A. (2004). *Methods & Theories of Art History*. Laurence King Publishing
- Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Ediciones Naufragio.
- Foucault, M. (1998). ¿Qué es un autor? En Preziosi, Donald (ed.) *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford University Press.
- Frith, S. (1996). Music and Identity. En *Questions of Cultural Identity*, 108-127. Sage.
- Frith, S. (2001). Hacia una estética de la música popular. En F. Cruces, *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* (pp. 413-435). Trotta.
- García Hernández, J. (6 de mayo de 2023). La memoria del rock en León de Jorge García Hernández en los años setenta y ochenta (S. Miranda Bonilla, entrevistador) León, Gto.: inédita.
- Mandoki, K. (2006a). *Prosaica I: Estética cotidiana y juegos de la cultura*. Siglo Veintiuno Editores.
- Mandoki, K. (2006b). *Prosaica II: Prácticas estéticas e identidades sociales*. Siglo Veintiuno Editores.
- Mandoki, K. (2006c). *Prosaica III: La construcción estética del estado y de la identidad nacional*. Siglo Veintiuno Editores.
- Osbourne, O. et al. (1970). Black Sabbath [canción]. En *Black Sabbath*. Vertigo Records.
- Pink, S., Horst, H., Postill, J., Hjorth, L., Lewis, T., & Tacchi, J. (2019). *Etnografía digital*. Morata.

- Rabadán Villalpando, M. E. (2017). La estructura de las revoluciones científicas según Thomas Kuhn en el análisis de la historia del arte. *Arbor*, 193 (783): a372. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2017.783n1003>
- Ramírez Paredes, J. (2005). *Identidades sociomusicales en la ciudad de México: el caso del high energy* [tesis]. Posgrado de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ramírez Paredes, J. (2009). *De colores la música: lo que bien se baila jamás se olvida (Identidades sociomusicales en la ciudad de México: el caso de la música high energy)*. AlterArte.
- Ramírez Paredes, J. (2012). ¿Identidades sociomusicales rurales?. *Sociológica*, 157-194. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732012000100006&lng=es&tlng=es
- Scariccaciottoli, E. (comp.) (2018). *Parricidas. Mapa rabioso del metal argentino contemporáneo*. Ediciones La Parte Maldita.
- Solórzano Vázquez, J. M. (24 de mayo de 2023). La memoria de la cultura en León de José Manuel Solórzano, organizador del concierto de fiestas de enero León 1979 (S. Miranda Bonilla, entrevistador) León, Gto.: inédita.
- Usó Doménech, J., & Nescolarde Selva, J. (2016). What are Belief Systems? *Foundations of Science*, 21(1), 147–152. doi:10.1007/s10699-015-9409-z
- Varas Díaz, N. (2022). El Sur Distorsionado como un cambio paradigmático para el metal y su estudio. En *Lenguas Radicales*, 1(4). <https://doi.org/10.56791/lr.v1i4.27>
- Weber, M. (1964). Los fundamentos racionales y sociológicos de la música. En *Economía y Sociedad*, 1118–1183. FCE.

Capítulo 3

Aproximación a los primeros discursos homoeróticos en la narrativa mexicana, a través de la *semiósfera de la cultura* de Iuri Lotman. La importancia de *El vampiro de la colonia Roma* en la reivindicación del *espacio quimérico*

Javier Galván Alba¹
Tarik Torres Mojica²

Antecedentes coloniales del homoerotismo³ ante el discurso de poder en México

El discurso de poder sobre las prácticas sexuales de los cuerpos que se concibe para esta investigación forma parte de tres prácticas del dominio cultural de los colo-

-
1. Universidad de Guanajuato
j.galvanalba@ugto.mx
ORCID: 0000-0001-6680-2530
 2. Universidad de Guanajuato
tarik.torres@ugto.mx
ORCID: 0000-0003-3020-7769
 3. Aunque el homoerotismo proviene del adjetivo homosexual, aquí se hace referencia a lo que Juan Cornejo Espejo afirma en su artículo “Equívocos del lenguaje: homoerotismo en lugar de homosexualidad” (2009). Cornejo analiza que ambas palabras desde un discurso de poder implicaban desprestigio y desvalorización moral, mientras que el homosexual fue el vocablo que encasilló erróneamente a las diversidades sexuales, hasta llegar a nuestro tiempo como el que tiene preferencias por su mismo sexo, el homoerotismo “Se debe, más bien, a que es una experiencia subjetiva moralmente desaprobada por el ideal sexual de la mayoría” (p. 147). Lo que implica que el homoerotismo engloba las prácticas no solamente ahora reconocidas como homosexuales, sino todas aquellas que desafían la estandarización heterosexual.

nizadores, descritas por Aníbal Quijano (2000). La primera, es el saqueo de los recursos culturales y naturales de las civilizaciones precolombinas; en segunda medida la represión, cuando ciertos recursos culturales de los amerindios fueron prohibidos por amenazar la estabilidad ideológica⁴ occidental; y por último, con la suplantación que jerarquizó al europeo como amo, empleando categorías de servidumbre que incluyen el sistema de castas⁵ (Quijano, 2000, pp. 126-127).

A la par del sistema de castas, la sexualidad fue parte de esta capitalización de los cuerpos de servidumbre a partir del binarismo hombre y mujer, tanto que aún permea en el discurso contemporáneo:

Por todas partes la dominación nos enseña: que antes de cualquier pensamiento, de cualquier sociedad, hay «sexos» (dos categorías innatas de individuos) con una diferencia constitutiva, una diferencia que tiene consecuencias ontológicas (el enfoque metafísico); que antes de cualquier pensamiento, de cualquier orden social, hay «sexos» que son «naturalmente», «biológicamente», «hormonalmente» o «genéticamente» diferentes [...] Esta concepción que impregna todos los discursos, incluidos los del sentido común (la costilla de Adán o Eva es la costilla de Adán), es el pensamiento de la dominación. (Wittig, 2006, pp. 24-25)

Wittig entiende en la sentencia bíblica de la mujer como costilla de Adán, un discurso de sometimiento tan arraigado, que ha sido arrastrado hasta nuestra contemporaneidad. Este discurso antecede al colonialismo, pues forma parte de los textos genésicos de la Biblia:

Entonces Yahveh Dios hizo caer un profundo sueño sobre el hombre, que se durmió. Le quitó una de las costillas y relleno el vacío con carne.

-
4. Esta investigación considera como ideología la propuesta por Thompson (1998) "La ideología es el pensamiento del otro, el pensamiento de una persona que no sea uno mismo" (p.14) entre esta oposición del pensamiento del otro, se establecen dinámicas sociales de poder y dominación contenidas en el discurso simbólico (p. 17).
 5. Carlos López Beltrán a través de la pintura de castas, entiende la forma en que el hombre europeo mítico la pérdida de pureza en la sangre a causa del mestizaje con indios, negros y asiáticos, señalando con ella no sólo una degradación, sino un posible camino al blanqueamiento, a la limpieza de sangre, por ser una sociedad temerosa a "las acusaciones externas de debilitamiento, afeminamiento y degeneración constitucional debido a no ser peninsulares y haber nacido y crecido en una tierra mal temperada" (Beltrán, 2008, p. 301-302)

De la costilla que Yahveh Dios había tomado del hombre formó una mujer y la llevó ante el hombre.

Entonces éste exclamó: “Esta vez sí que es hueso de mis huesos y carne de mi carne. Esta será llamada mujer, porque del varón ha sido tomada.”

Por eso deja el hombre a su padre y a su madre y se une a su mujer, y se hacen una sola carne. (*Biblia de Jerusalén*, 2006, Gén. 2:21-24)

Atendiendo a la semántica original del texto bíblico en los vocablos hebreos *Ish* e *Ishah* se entiende a la mujer como derivación y pertenencia del hombre “El texto original explica el nombre *’ishah* (mujer) en relación con el de *’ish* (varón) como un paralelismo figurado entre la derivación lingüística del femenino a partir del mismo lexema que el masculino y el relato de la creación de la mujer a partir de la costilla” (Hack, 2015, p. 182).

Fue así que se dieron siglos de traducción de la mujer como derivación del hombre:

Jerónimo de Estridón consigue recuperar en la Vulgata Latina un lexema común al femenino y al masculino traduciendo *’ishah* como *virago*, nombre derivado morfológicamente de *vir* [...] La solución que encontró Alfonso al problema del origen común del masculino y el femenino fue la traducción de *’ishah* como “varonessa o varonil, porque fue tomada del varón [...] Torres Amat, quien afirmaba en la Introducción que el rey Carlos IV le había encomendado en 1808 “perfeccionar” la traducción del P. Scío y en 1815 volver a “perfeccionar” la versión propia, que finalmente se publicó en 1825. La opción para llamar a la mujer con el mismo lexema del masculino fue “hembra”, por la similitud fonética y gráfica con “hombre” [...] En 1951 se publicó la primera versión de la Biblia completa desde los idiomas originales realizada en Latinoamérica [...] El traductor explica en una nota al pie que prefirió continuar la tradición de Scío en la traducción de Gén 2,23, con el nombre de la mujer como “varona”, porque de este modo “se ve perfectamente que ante Dios la mujer y el hombre tienen el mismo valor, aunque no la misma posición”. (Hack, 2015, pp. 184 –187)

Hoy en día este discurso de poder que “naturaliza” las prácticas sexuales en el binarismo hombre/mujer es conocida como *heteronormatividad* “el biopoder opera como una <<cuestión>> de heteronormatividad a través de la cual se hace pensar que es la única forma de vivir la sexualidad [...] el discurso y las prácticas heteronormativas permiten controlar la sexualidad” (Balbuena y Serrato, 2015, p. 164).

Una jerarquía de dominio y pertenencia de los cuerpos se establece en los versos del Génesis, comenzando con la noción de Dios como creador de monstruosidades metafóricas⁶ “Dijo Dios: Hagamos al ser humano a nuestra imagen, como semejanza nuestra” (*Biblia de Jerusalén*, 2006, Gén. 1:26). Al servicio del hombre quedan los demás seres vivos; que, a pesar de ser también metáfora de Dios, se tratan como metáforas no privilegiadas. La mujer, por otro lado, queda sometida como metáfora del hombre (*Biblia de Jerusalén*, 2006, Gén. 2:22), en un nivel donde comparte cualidades de servidumbre con las metáforas no privilegiadas.

En la Colonia las prácticas sexuales *no heteronormadas* atentaban contra este binarismo sexual, razón para ser juzgadas como provenientes del pecado y la perversión “Los pecados contra la naturaleza. Estos comprendían la masturbación, la polución, el bestialismo y la sodomía que podía ser *perfecta*: coito anal entre miembros del mismo sexo o *imperfecta*, el coito anal, sexo oral, etcétera entre personas de distinto sexo. Sodomía, pecado nefando, abominable pecado, pecado contra natura” (Camba, 2019, p. 111).

Entonces, durante la Colonia el pecado nefando⁷ tuvo correspondencia a la palabra “sodomita”: gentilicio de un pueblo narrado en el Génesis, que fue destruido por sus pecados: “Los habitantes de Sodoma eran muy malos y pecadores contra Yahveh” (*Biblia de Jerusalén*, 2006, Gén. 13:13). El origen de esta percepción colonial del pecado nefando en los sodomitas, quizá se deba a la lectura de un posible eufemismo que esconde la actividad homoerótica. Para ello, el eufemismo⁸ se entiende a partir de las prácticas consensuadas hacia la mujer, a partir del ofrecimiento de la virginidad de las hijas de Lot, a cambio de lo que deseaban hacer los sodomitas con los visitantes.

-
6. El monstruo en la humanidad de acuerdo a Santiesteban “es metáfora; un ser llevado a otra forma, a otra existencia, pero en esencia el mismo; es el mismo pero transportado a lo otro; de ahí la sensación de otredad que experimentamos con el monstruo” (2000, p. 99). La metáfora como monstruosidad, a pesar de iniciar en un orden psicológico, suele considerarse parte de la realidad misma cuando este trasciende a un orden mitológico de difícil acceso para su comprensión “Podemos presentar la siguiente máxima como la piedra de toque de la ontología teratológica: entre más extendido en tiempo y espacio aparece un monstruo determinado, es más un ente real” (2000, p. 97).
 7. La palabra tiene origen en el vocablo latino *nefandus* que significa “impío, abominable, criminal” (Pimentel 2006, p.482).
 8. De acuerdo a Elena Beristáin “consiste en sustituir una expresión dura, vulgar o grosera por otra suave, elegante o decorosa [...], por tabúes de diferente naturaleza, religioso, social, etc” (2004, p. 202).

No bien se habían acostado, cuando los hombres de la ciudad, los sodomitas, rodearon la casa desde el mozo hasta el viejo, todo el pueblo sin excepción. Llamaron a voces a Lot y le dijeron: “¿Dónde están los hombres que han venido donde ti esta noche? Sácalos, para que abusemos de ellos”

Lot salió donde ellos a la entrada, cerró la puerta detrás de sí.

y dijo: “Por favor, hermanos, no hagáis esta maldad.

Mirad, aquí tengo dos hijas que aún no han conocido varón. Os las sacaré y haced con ellas como bien os parezca; pero a estos hombres no les hagáis nada, que para eso han venido al amparo de mi techo”. (*Biblia de Jerusalén*, 2006, Gén. 19:8)

Aquí el eufemismo de un abuso no detallado, a cambio de la virginidad de las hijas, supondría algo ruín de los sodomitas, quienes pervierten las convenciones de apropiación de los cuerpos.

Uno de los conflictos de este pasado argumento se debería en la categorización y clasificación de los visitantes, puesto que los mensajeros son divinos y por lo tanto *no humanos*, dotados con el poder para someter a todos los habitantes de Sodoma: “a los hombres que estaban a la entrada de la casa los dejaron deslumbrados desde el chico hasta el más grande” (*Biblia de Jerusalén*, 2006, Gén. 19:11). A final de cuentas, si el eufemismo oculta un deseo sexual hacia los mensajeros divinos, ello significa una perversión al binarismo hombre/mujer una práctica de *lo no heteronormado*. Se trata de un discurso fijado en el espacio psicológico⁹ al transmitirse a partir del tabú y evitar su materialidad en el espacio físico.

La cultura indígena no pudo escapar de estas nociones Coloniales de rechazo a *lo no heteronormado*:

La desnudez del indio americano sirvió de base referencial para la producción de la diferencia sexual, asociada a prácticas culturales aborrecibles como el canibalismo, multiplicándose así los sodomitas y las indias lujuriosas, hasta conformar en la imaginación afiebrada de conquistadores y misioneros, un continente lujurioso y transgresivo; tanto que cabe la sospecha sobre sí,

9. Para Simmel el espacio no es una mera representación física, sino que también existen dinámicas psicológicas (simbólicas) entre los individuos, enmarcadas por un sistema dominante. En resumidas cuentas, el espacio físico se transforma por las interacciones entre los individuos, a causa de sus motivos psicológicos y su conciencia de los límites que han establecido los grupos apoderados en su contexto. El espacio físico está ahí recordándonos la existencia de otro espacio más, lo que aquí se afirma como espacio psicológico.

aunque de modo negativo, no se trataba de una utopía europea. (Amodio, 2012, párr. 2)

Amodio habla de una oposición paradisiaca, que bien puede tratarse del infierno traído al imaginario de América. Lo que por su parte Galeano entiende como visión paradójica de la América colonial, al haber sido paraíso de explotación capital y por otro parte un infierno a someter y evangelizar (1971). Al someter culturalmente a la ignorancia al indio americano, se le mantuvo también en este esquema de rechazo cultural, de alguna manera en *lo no hombre*, en algún paralelismo con la mujer, o con *lo no humano*, o con *lo bestial*, o con los practicantes de sodomía:

El continente homófilo resulta ser una dramática fantasía y la *realidad*, lejos de estar en los hechos, está en la interpretación de quien mira. El referente es evidentemente circunstancial y derivado de signos mal interpretados: cuerpos desnudos, plumas coloridas, rituales. Había ciertamente homofilia en las sociedades americanas, hasta institucionalizadas en algunos casos, pero ni más ni menos que las existentes en el viejo mundo. (Amodio, 2012, párr. 5)

Se trata de una intolerancia a lo exótico y lo ajeno, que justifica prohibición cultural con un mismo fin de dominio a partir del cuerpo “Grupos sociales como los sacerdotes y los nobles fueron acusados de prácticas homosexuales. Mientras Bernal Díaz del Castillo declaraba que los sacerdotes de Cempoala se entregaban al <<maldito oficio de sodomías>>, Alonso Zuazo describe <<orgías homosexuales>> perpetradas por los sacerdotes antes del sacrificio de víctimas humanas (Olivier, 2010, p. 61).

A pesar de las acusaciones, los textos coloniales no pueden probar que el homoerotismo era consensuado por las culturas precolombinas, pero su textualización confirma que al menos existía en el imaginario colonial, la percepción de lo que hoy en día denominamos *lo no heteronormado*. La Inquisición fue importante para reprimir a través del castigo a los cuerpos de disidentes sexuales “herejía, brujería y sodomía fueron las tres transgresiones que campearon en sus edictos, por lo menos en los primeros dos siglos tras la conquista” (Amodio, 2012, párr. 6). Lo que explica en gran medida, como se leerá más adelante, por qué hasta el siglo XIX aparecen los primeros indicios de actividad de *lo no heteronormado* en la narrativa literaria, sólo a partir de eufemismos.

Cuirización del espacio de lo no heteronormado, La semiósfera de Iuri Lotman y el espacio quimérico

Este estudio propone la *cuirización* del espacio psicológico de *lo no heteronormado* en la noción del *espacio quimérico* “los hombres y mujeres que no se ajustan con el modelo heterosexual normativo son para quienes sí se ajustan, <<quimeras>> o gente *queer* (rara, bizarra) [...] se presentan como una transgresión ante la heteronormatividad en la cual se instala nuestra sociedad” (Fernández, 2010, p. 224). *Lo queer*, lo raro, la quimera ha formado parte de la oposición cultural y psicológica de la heteronormatividad. Entiéndase a los disidentes sexuales como replicantes de estos simbolismos de negatividad sexual colonial.

A este punto *La semiósfera de la cultura* de Lotman permite comprender las distintas tensiones discursivas entre *lo heteronormado* y *lo no heteronormado*:

La semiósfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis [...] sólo la existencia de tal universo –de la semiósfera– hace realidad el acto sígnico particular [...] El concepto de semiósfera está ligado a determinada homogeneidad e individualidad semióticas [...] los puntos de la frontera de la semiósfera pueden ser equiparados a los receptores sensoriales que traducen los irritantes externos al lenguaje de nuestro sistema nervioso [...] de lo dicho, resulta evidente que el concepto de frontera es correlativo al de individualidad semiótica. (Lotman, 1979, p.12)

La semiósfera para Lotman es un espacio limitado de cálculos semióticos, que implican desde una individualidad psíquica, hasta la convención de colectivos humanos, una frontera entre lo propio y lo ajeno (Lotman, 1996, p.14). La operación semiótica más unitaria es la individualidad psíquica que ve a todo el universo material y su representación simbólica como *lo otro*, lo ajeno a la individualidad del *yo*, en cambio una semiósfera con mayor extensión se compone de varios individuos que en consenso semiótico crean una identidad colectiva excluyente, un fenómeno de interacción social del espacio visto por Simmel “cuando el subgrupo de que se trata se halla en una actitud defensiva frente a la mayoría, decide la proporción de fuerza. Si las que posee el subgrupo son tan escasas que no cabe pensar en una resistencia propiamente dicha, sino sólo en ocultarse, en hacerse invisible, en evitar ataques aniquiladores, lo mejor será que se disemine lo más posible” (2019, p. 697).

Como se entiende en el pasado apartado, la naturalización de las prácticas sexuales a partir del discurso bíblico, propició una cultura de *lo heteronormado* con su opuesto psicológico en *lo no heteronormado*, es decir una *semiósfera de lo heteronormado* y otra *semiósfera de lo no heteronormado* “el espacio <<no semiótico>>, de hecho, puede resultar el espacio de otra semiótica” (Lotman, 1996, p. 16). Debido a que Lotman habla de una *no cultura*, un espacio *no semiótico* para el grupo que genera ese consenso, es importante entender que en realidad ese espacio es *no cultural* y *no semiótico* sólo para quien crea las fronteras, pero para quien habita fuera de estas fronteras culturales, sí es semiótico y cultural “la frontera de uno también es la frontera de otros” (Lotman, 1996, p.16).

El tabú¹⁰ permitió esta frontera, la construcción de una *semiósfera de lo heteronormado* en el hombre bíblico con Adán, relegó fuera de esas fronteras un imaginario del mal, el bestialismo y el pecado, con la mujer como mediadora de la *semiósfera de lo no heteronormado*. Este espacio mental se prohíbe habitarlo, calcularlo semióticamente, categorizarlo, o externarlo en el espacio físico, fuera de la frontera de *lo no cultural* se encuentran y se confunden las restantes metáforas de la naturaleza, recordemos que el bestialismo es castigado por la inquisición a la par de la lujuria y el *pecado nefando*. Se trata pues de un *espacio quimérico*, donde los referentes simbólicos del pecado y las sexualidades no heteronormadas se confunden.

La mujer al ser metáfora del hombre se convierte en un puente traductor de *la semiósfera de lo no heteronormado*, razón de que dialogue con la serpiente “Replicó la serpiente a la mujer” (*Biblia de Jerusalén*, 2006, Gén. 3:4). Por ello se reitera la idea de Cornejo en el 2012, “desde la Biblia hasta el psicoanálisis, pasando por la literatura romántica, la mujer ha sido pensada como un hombre incompleto; de la misma manera el homosexual es la prueba, siempre presente, de una personalidad inacabada producto de una mala integración en su ‘naturaleza’ masculina o femenina” (Cornejo, p. 93).

Durante la Colonia, al centro de la *semiósfera de lo heteronormado* se posicionó al hombre, a la periferia a la mujer como traductora entre *lo heteronormado* y *lo no heteronormado*, lo que implica de alguna forma *lo no*

10. De acuerdo con Justo Andrés Mesa, el Tabú “es una palabra polinesia que por un lado significa <<sagrado y santificado>>, y por otro, <<ominoso, peligroso, prohibido e impuro>>; que implica horror sagrado y prohíbe por sí mismo; es decir, que sus prohibiciones carecen de toda fundamentación y son de origen desconocido. La potencia del tabú es entonces que parece cosa natural, indubitable y necesaria para vivir correctamente” (2013, párr. 13).

humano. Esto la conecta como puente a un imaginario correspondiente a lo ajeno del hombre, metáforas no privilegiadas. La noción de la mujer en esta medida resulta un hombre incompleto, una escala hacia el tabú y *lo no heteronormado* “Las formaciones semióticas periféricas pueden estar representadas no por estructuras cerradas (lenguajes), sino por fragmentos de las mismas o incluso por textos aislados” (Lotman, 1996, p.17). La reapropiación de la mujer por parte del hombre no es completa sino fragmentaria, específicamente un cuerpo y una psique sometida a criterio del hombre, esta es la única forma de experimentarla y no perderse en los límites mitológicos que se han construido más allá de su figura sometida “a lo largo de la historia (la historia es el archivo de los hechos cumplidos por el hombre, y todo lo que queda fuera de él pertenece al reino de la conjetura, de la fábula, de la leyenda, de la mentira) la mujer ha sido, más que un fenómeno de la naturaleza, más que un componente de la sociedad, más que una criatura humana, un mito” (Castellanos, 2003, p. 9).

La Biblia fue un texto que contuvo el mentefacto de *lo heteronormado* “Die Mentalität einer Gesellschaft besteht aus ihren Mentefakten, d.h. ihren Ideen und Werten, und den Konventionen, die deren Verwendung und Darstellung bestimmen”¹¹ (Posner, 2003, p. 52). En cambio, el *espacio quimérico* fue expresado sólo en textos que anclaban al disidente sexual al sufrimiento y la muerte, como sucede con el *Diario de sucesos notables* (1650), de Gregorio Guijo en la ciudad de Puebla de los Ángeles:

Justicia de catorce personas por el pecado de sodomía. Martes 6 de noviembre, a las once horas del día [sic], sacaron de la real cárcel de esta corte á [sic] quince hombres, los catorce para que muriesen quemados, y el uno por ser muchacho le dieron doscientos azotes, y vendido á un mortero por seis años; todos por haber cometido unos con otros el pecado de Sodomía, muchos años había, así recidiendo [sic] en esta ciudad donde tenían casas con todo aliño donde recibían, y se llamaban por los nombres que usan en esta ciudad las mujeres públicas [...] el principal actor de este pecado un mulato que andaba en traje de indio, llamado Cotita de la Encarnación. (1853, p. 409)

11. “La mentalidad de una sociedad consiste en mentefactos, es decir, sus ideas y valores y las convenciones que rigen su uso y presentación” (Posner, 2008). La traducción es propia a partir del texto “Kultur semiotic”.

El testimonio de Guijo no es tan superfluo, aclara que la sociedad sí se enteró de la existencia de casas de encuentro y que, aunque delezonado y ajeno, fue parte de su realidad, ya que al menos durante cuarenta años se hicieron de esta práctica, replicando la identidad de mujeres famosas. No estamos ante el paradigma que representa aclarar el nivel de aceptación de *lo no heteronormado* durante la Colonia, sino ante la relación forzada que se construyó entre el pecado y el homoerotismo, a partir del castigo ejemplar en el cuerpo.

Al referir a la materialidad, se trata de lo que Posner comprende como un artefacto “So ist das Verhalten eines Individuums von seinen Ergebnissen zu trennen und absichtliches Verhalten von unabsichtlichem. Unter diesen Voraussetzungen nennen wir alles, was Ergebnis absichtlichen Verhaltens ist (sei dieses Ergebnis nun selbst beabsichtigt oder nicht), ein Artefakt”¹² (1994, p.18). La mente materializa artefactos para cumplir su voluntad sin importar qué tan bueno será el resultado o sus efectos colaterales. El cuerpo en este sentido fue el primer artefacto colonial que materializó la tensión discursiva entre *la semiósfera de lo heteronormado* y el *espacio quimérico*, pues fue empleado por los disidentes sexuales en prácticas de sodomía y de mujer, a su vez por la Inquisición para vincular el sufrimiento, el pecado y la muerte al imaginario de las prácticas homoeróticas. La narrativa que a continuación se presenta en este artículo, muestra estas tensiones discursivas entre ambas semiósferas a partir del cuerpo y sus prácticas en el espacio.

Eufemismos de *lo no heteronormado* en la narrativa mexicana del siglo XIX

Tras la Independencia de México durante el siglo XIX, sucedió una cierta deshipanización en búsqueda de la identidad nacional, un distanciamiento a la visión colonial y apertura a la modernidad en lo que conocemos hoy en día como afrancesamiento:

12. “Entonces, el comportamiento de un individuo al respecto a sus resultados es distinto, tal como el comportamiento premeditado lo es de lo no premeditado. Bajo estos supuestos, llamamos artefacto a cualquier cosa que sea el resultado de un comportamiento intencional (ya sea que ese resultado sea en sí mismo intencional o no)” (Posner, 1994). La traducción es propia a partir del texto “Texte and kultur”.

En el mundo hispano, el afrancesamiento es una noción que cuenta con un origen histórico. Fue un adjetivo que se utilizó en España, a fines del siglo XVIII, para señalar a los adeptos de la revolución francesa y, sobre todo, a los simpatizantes de Napoleón I. La Corona española y la administración virreinal lucharon en todo el imperio, con todos los medios culturales y represivos a su alcance, contra los afrancesados. Consideraban que eran una amenaza para la soberanía real, un foco de ideas contrarias a la monarquía, y en su empeño terminaron por legitimar y engrandecer su existencia. Muchos de ellos se revelaron insurgentes, independentistas o simpatizantes de esas causas. Con la desintegración del Imperio –ciclo de revoluciones–, el término cambió de contenido: de ser peyorativo, se le atribuyó una connotación positiva; el afrancesamiento se usó para designar a los que se proclamaban herederos de la Ilustración y de las ideas de modernidad. Durante el siglo XIX, el concepto se fue extendiendo a otros campos de la actividad social, sobre todo al ámbito de la cultura. Lo encontramos en el arte, la moda, las buenas maneras, la administración, la educación, la ciencia, la política y hasta en las aspiraciones individuales a ser moderno. Su empleo se afirmó durante el Porfiriato convertido en sinónimo de gente culta, ilustrada, acomodada, aristócrata y, a veces, muy a menudo, cercana a los círculos del poder. Era el distintivo de los individuos que practicaban lecturas semejantes, que se informaban en la prensa periódica, que asistían a tertulias y veladas literarias, que escuchaban poesía y música europea, que veían teatro, admiraban la pintura, la fotografía y las vistas del cinematógrafo. Englobaba pues a un grupo cosmopolita que realizaba prácticas modernas, que se veía a sí mismo como representante del ideal de civilización y que buscó expandir su sensibilidad a toda la sociedad. (Pérez y Caramussel, 2004, párr. 6-7)

Se entiende que el afrancesamiento no facilitó la construcción de una identidad nacional mexicana; su influencia complicaba una fijación ideológica de lo nacional. Derivado de esta tensión entre la tradición cultural hispana en México y el afrancesamiento, se produjeron discursos narrativos caracterizados por eufemismos al respecto de las prácticas homoeróticas, con la intención de reforzar el tabú del *espacio quimérico*.

La literatura del siglo XIX supuso atender a través del cuadro de costumbres “La conformación de una imagen representativa de México y el mexicano, lo que dio origen al cultivo y auge del género de los artículos y cuadros de tipos y escenas de costumbres, que comenzaron a manifestarse primero como textos independientes en los principales periódicos y revistas durante la década de 1840” (Avechuco y Bobadilla, 2020, p. 104).

Sobre esta peculiar narrativa del Costumbrismo, el escritor Guillermo Prieto se expresa en su artículo “Literatura nacional (cuadros de costumbres)” en el año 1845:

Los cuadros de costumbres en todos los países, ofrecen dificultades, porque esas crónicas sociales, sujetas al análisis de todas las inteligencias, esos retratos vivos de la vida común, que pueden calificarse de una sola ojeada, comparándolos con los originales, requieren de sus autores, observación prolija y profunda del país en que escriben, tacto delicado para presentar la verdad en su aspecto más risueño y seductor, y un juicio imparcial, enérgico y perspicaz, que los habilite para ejercer con independencia y tino la ardua magistratura de censor. Si en todos los países, repetimos, ofrecen dificultades estos trabajos morales y literarios, en México más, por razones que se palparán a primera vista. Una generación nueva, europea, de lo más atrasado de Europa, vino a injertarse con la punta del sable conquistador en otra sociedad, si bien civilizada a su manera, es forzoso confesarlo, semibárbara, y hasta cierto punto heterogénea con la raza invasora. (2013, p. 9-10)

Prieto supone una dificultad en la creación del cuadro de costumbres en México debido a lo que parece describir como atraso cultural, atraso al que se suma el afrancesamiento como se lee en su retrato costumbrista “Es tan calavera”:

Juanito Buscapiés: su padre es un infeliz viejo hacendado rico, que suda y trabaja en vano, porque su hijo tenga buena educación; a la vez tiene maestros de francés, inglés, dibujo, música, caligrafía y esgrima: él no sabe deletrear el cartel del teatro; pero en cambio, ¡ah!, en cambio, se presenta con un traje distinto cada día; se riza el pelo por mañana y tarde; en anteojos de teatro consume una renta; se levanta tarde; leche virginal y agua de lavanda blanquean su cutis; el corsé hace airoso su talle; toma pasta pectoral para no enronquecerse, y su canto es el facsímil del rebuzno: no sabría responder de pronto cuál es su mano derecha; pero vedlo, en una bolsa lleva un librito, con figuritas obscenas; ¡qué muchacho tan vivo! En otra bolsa la Lucinda, donde ¡ah!, ¡ah!, ¡qué muchacho, si es una calavera! Se jacta de enfermedades vergonzosas que por cierto no ha padecido, y se mortifica, ¡pobre joven!, ¿de qué piensan ustedes?, ¡friolera, de que medio México lo enamora! (1843, p. 37)

La calavera aquí es imagen corruptora de la juventud, la moral extranjera es enfermiza. El texto rechaza la modernidad que contamina la moral mexicana. El tema volvería con el Costumbrismo a finales del XIX, a tra-

vés de la novela de *Chucho el Ninfo* de José Tomás Cuellar, publicada en dos tomos durante un lapso de casi veinte años entre ambas, 1871 y 1890 (Higashi 2011, p. 179). El personaje de Chucho el Ninfo muestra con más claridad un exotismo proveniente del *espacio quimérico*: “En el caso de Chucho el Ninfo, su lado afeminado tiene su contraparte en un don Juan sin escrúpulos, figura llena de contrastes que, como recuerda Clark de Lara, no retrata simplemente al hombre mujeril o al mujeriego, sino a una figura más compleja, la <<de una clase de pollos que camina por la vida pisoteando la moral>>” (Higashi, 2011, p. 184).

La nueva visión de heteronormatividad expuesta por el afrancesamiento, para la ideología del costumbrismo sólo puede ser entendido como una amenaza a la sexualidad colonial. Los nuevos artefactos culturales como la ropa, así mismo las costumbres entendidas en sensibilidad masculina, aterrizan en el *espacio quimérico*:

Llama la atención, de día [sic] en día, el obituario de los niños: la muerte se complace en arrancarle á [sic] México á centenares sus botones; y cuando estos se salvan de los peligros inminentes de la infancia, es para guardar lesiones que, cuando menos, marchitan á los niños, dejándoles desmedrados y enclenques, pequeños, débiles y malcriados como los pollos de la ensalada [...] Elena había [sic] agotado ya todas las modas, y su imaginación se había cansado inventando trajecitos fantásticos para Chucho, hasta que un día le ocurrid vestirlo de muger [sic]. Chucho se exhibió vestido de china. Estaba encantadora, según Elena; y como Chucho era objeto de repetidos agasajos en traje de hembra, se aficionaba á esta trasformacion [sic] que halagaba su vanidad de niño bonito y mimado. Estas metamórfofis, [sic] y estos mimos, y más [sic] de que hablaremos despues, [sic] iban preparándole á Chucho para mas tarde, el adecuado y no muy envidiable nombre de Chucho el Ninfo. (De Cuellar, 1871, p. 6-10)

Los motes usados por Cuellar para referir al niño Chucho por práctica de “hembra” y “muger”, o una “china”, también al compararlo como “pollo” y “ninfo” tienen el fin de señalar *lo no heteronormado*, a través de esta dinámica de cuirización: burla. En el texto se fabula que Chucho con sus mimos y cuidados escapa de la selección agresiva de la naturaleza que lo habría de formar como un hombre, razón del nombre del capítulo “En el que se ve que el amor acaramelado de las mamás no es el más a propósito para criar héroes” (De Cuellar, 1871, p. 3). Chucho es ninfo por una inmadurez sexual nada heroica, un hombre incompleto.

De eufemismos a expresiones homofóbicas, parodia¹³ de lo no heteronormado en la narrativa mexicana

Para finales del XIX y principios del XX, la homosexualidad ya figuraba en el discurso psiquiátrico global “El cambio sustantivo se produjo a partir del siglo XIX cuando pasó a la esfera de la medicina, la psiquiatría y posteriormente del psicoanálisis. [...] algunos médicos del período pretendieron eximirlos de toda culpa criminal argumentando que en lugar de encarcelarlos lo que correspondía era tratarlos de sus patologías” (Cornejo, 2012, p. 85). La noción de la homosexualidad no vino a cambiar la visión negativa del *espacio quimérico*, sino a visibilizarlo como locura, la burla homofóbica lo demuestra como en el caso de “El ánimo de Sayula”

«Me llamo Perico Zurres,
—dijo el fantasma en secreto—
fui en la tierra buen sujeto,
muy puto mientras viví.

»Ando ahora penando aquí
en busca de algún profano,
que con la fuerza del ano
me arremangue el mirasol.

»El favor que yo te pida
es un favor muy sencillo,
que me prestes el fundillo
tras del que ando tiempo ha.

»Las talegas que tú buscas
aquí las traigo colgando,
ya te las iré arrimando
a las puertas del fogón.»
(Pedroza, 2003, p. 115)

13. Según Beristáin, se trata de la imitación burlesca de una obra con necesaria intertextualidad, los lenguajes ajenos suelen ser presentados a partir de una estilización parodial (2004, p. 391).

El ánimo de Sayula “Perico Zurres” amenaza sexualmente al personaje de Apolonio, esto es irónico puesto que Apolonio buscaba su oro. Para lograr la ironía¹⁴ es importante el doble sentido en la palabra “talegas”, los testículos del ánimo semejan en su condición de bolsas de piel al saco de dinero, el primero es rechazado por ser homoerótico y el segundo es ambicionado por ser heteronormado, puesto que el dinero es poder. Dos significados distintos en un mismo significante. Un doble sentido humorístico que reafirma una dominación sexual, al menos en México es conocido como *albur*¹⁵. El poema narrativo es *cuirizante*, parodia el acto homoerótico, pues a través de un alma en pena experimentamos la disidencia sexual. El humor que envuelve al acto homoerótico tiene una razón moralizante, de humillar al avaricioso, un pecado por otro pecado, como castigo ejemplar, caer en el *espacio quimérico*. Esto de alguna forma implica un humor misógino, pues se pretende degradar al hombre a un accidente de hombre, un hombre incompleto, ya que su cuerpo es condicionado a los mismos usos del cuerpo de la mujer.

Aunque este discurso tuvo el fin de recordar los límites de lo ajeno impuestos por la Colonia y devolver el centro de sentido cultural a la heteronormatividad, la verbalización de lo exótico indica una observación con lo ajeno, aunque sea como desprecio se cruzan fronteras que generan nuevos sentidos “Las ininterrumpidas <<irrupciones>> semióticas orientadas de tal o cual estructura en un <<territorio>> <<ajeno>>, determinan generaciones de sentido, el surgimiento de nueva información” (Lotman, 1996, p.17). Así que, del eufemismo sucedido en el retrato costumbrista, le continúa la homofobia como se entiende en *El ánimo de Sayula*. El choque de discursos en este punto se distingue más evidente en esta clase de textos “al crear nuevos textos en el proceso del choque con el <<otro>>, deja de ser él mismo [...] en la realidad, son aspectos de un único proceso que están dialectalmente vinculados y se convierten el uno en el otro” (Lotman, 1996, p. 49). La experiencia homoerótica nace

14. La ironía de acuerdo a Beristáin se produce al elidir el significado de un significante por otro significado (2004, p. 282).

15. De acuerdo con Beristáin se trata de un juego de palabras en doble sentido, en relación a la sexualidad, de carácter vulgar (2004, p. 23).

a partir de una agresividad heteronormada, una agresividad disfrazada de humor, es decir, de una sátira¹⁶.

El fenómeno que termina de atar el afrancesamiento del Porfiriato a la parodia y la homofobia en una intensión satírica se debe al mítico baile de los 41, de 1901, la famosa redada de travestidos en la Colonia Tabacalera que terminó en la detención nada certera de 41 o 42 aristócratas de la sociedad capitalina (Monsiváis, 2010, p. 82). Al parecer, el poder de la prensa influyó en el impacto de este evento para extender la parodia del homoerotismo y comercializar el escándalo, como lo confirma Miguel Ángel Barrón, que al baile de travestidos “lo vendieron como espectáculo; para ello, generaron expectativa y ‘afectación’ en el lector señalando que entre los asistentes a la fiesta se encontraban grandes personalidades de la elite porfiriana” (Barrón, 2010, p. 50).

De este baile quedan acaso algunos datos de lo que sucedió en el lugar, pero ninguna versión absoluta. Quedan también registros de los castigos fuera de ley a los integrantes del baile, desde barrer las calles travestidos, lo que se atestigua con grabados de Guadalupe Posada, y con versos de redondilla describiendo el escarnio social, hasta ser llevados a la marina para servir en la guerra (McKee, 2010, p. 10).

Las redondillas de Posada grabaron la convención social de esta tensión dialógica:

16. La sátira a lo largo de la literatura de acuerdo a Llera (1998), posee un carácter de denuncia moralizante “En principio, pudiera parecer que toda sátira es subversiva del orden político y social en el que nace, que lucha contra la ideología en cuanto visión parcial de la realidad” (1998, p. 6).

Figura 1

“Versos de Posada” (Posada, 2016)



El enfoque del poema es la vestimenta, el detalle de cada elemento hace suponer un imaginario de la mujer a partir de prendas y prótesis en un evento al cual el poeta no acudió, pero recrea a través de artefactos que comprende sobre la mujer: “abanicos” [...] “aretes” [...] “dormilonas” [...] “repintadas” [...] “corsés” [...] “pechos abultados” [...] “caderitas y muslos postizos” (Posada 2016).

Los 41 de Posada están hechos a imagen y semejanza de la convención de su época sobre la mujer, una calca de esta a través de la ropa y las

prótesis, una metonimia¹⁷. Una replicación simbólica de su cuerpo “La naturaleza signica del texto artístico es dual en su base: por una parte, el texto finge ser la realidad misma, simula tener una existencia independiente, que no depende del autor, simula ser una cosa entre las cosas del mundo real; por otra, recuerda constantemente que es una creación de alguien y que significa algo” (Lotman, 1996, p.73).

La comedia del homosexual de la época se corrobora con el grabado, la imagen expone también el castigo y la degradación de la aristocracia barriando aún travestida las calles. Aunque los versos y el grabado son dos sistemas distintos convergen en una sátira humorística de hombres con metonimia de mujer, el castigo regocija a la turba “el lenguaje verbal y el icónico de las representaciones dibujadas no son isomorfos uno respecto al otro, cada uno de ellos, desde diversos puntos de vista, es isomorfo respecto al mundo extrasemiótico de la realidad, del cual son un reflejo en cierto lenguaje” (Lotman, 1996, p.18).

El pueblo ríe reafirmando la convención heteronormada, hombres con prácticas de mujeres desatan risa y violencia sobre sus cuerpos. La imagen y la palabra en sus propios sistemas semióticos remiten a reír por lo mismo que les aberra psicológicamente, en su conjunto este sistema pretende con la sátira reorganizar la ideología: “Diremos solamente que el éxito del satírico puede decirse que es más estético que real: aspira a convencer a sus lectores de que su postura es la más moral y la más racional, de que lo real no es lo aparente” (Llera, 1998, p. 286). Posada impone su noción de la mujer en su noción de hombres, en pleno sentido fabulario, pues al igual que el lector desconoce mucho del mítico baile y lo completa con su criterio “¡Pues vaya usted a adivinar!” (Posada, 2016).

A partir de la mezcla de la mujer de por sí quimérica —resumida en la metonimia de la vestimenta y las prótesis—, con la del hombre —resumido en el bigote y pelo corto—, surge la monstruosidad del “mariquita” el “jotón” (Posada, 2016), el homosexual de principios del siglo xx. La ironía y la parodia como parte del humor en las descripciones de *lo no heteronormado* pueden explicarse a través de un proceso de carnavaliza-

17. Según Beristáin la metonimia es sustitución de un término por otro y en su amplia variedad, la metonimia del *símbolo* por la cosa simbolizada puede ser entendida como la *sinécdoque* (2004, p. 328). Al tratarse de una sinécdoque implica que no es necesaria una semejanza entre los dos términos, sólo la convención (2004, p. 474), por lo que en este sentido la ropa de mujer, simboliza a la mujer por un consenso y no por semejanza.

ción¹⁸, más por el hecho de que el fenómeno de los 41, sitúa al pueblo por encima de la aristocracia. Raúl García desde una postura bajtiniana supone en la pérdida de la frontera del poder una carnavalización, algo que Posada logra con la reconstrucción del castigo a los 41, es en realidad una prueba de que ninguna clase social escapa del colonialismo heteronormado, “un complejo instrumento de los propios órdenes establecidos para conjurar la posibilidad real de prácticas de resistencia o de libertad (digamos, decididamente revolucionarias) que impugnen a fondo la hegemonía dominante” (García, 2013, p.123). La narrativa humorística del grabado de Posada se compone de un consenso heteronormado en el deleite de las clases bajas que experimentan el castigo ejemplar y a su vez el *espacio quimérico* en metonimias de la mujer de su época, sobre hombres de la clase alta dominante.

Poco después de la redada aparecería la primera novela mexicana con declarada disidencia sexual de los personajes *Los cuarenta y uno*, de autoría anónima pero firmada con seudónimo de Eduardo Castrejón (1906). La novela narra un antes, durante y después del baile de los 41, a través de la experiencia fabulada de un grupo de jóvenes aristócratas con identidad femenina “Ninón”, “Mimí”, “Carol”, “Estrella”, “Virtud”, “Pudor”... que generalizan a las disidencias sexuales¹⁹ del baile infame. Ya desde la Colonia como en el caso de Cotita de Encarnación, los nombres tienen esa misma cualidad metonímica en la mujer, que impuestas en un hombre, *cuirizan*.

La novela guarda detalle pecaminoso del travestismo, con la vanidad de por medio “y, como hembras vanidosas que cifran su ventura y su felicidad en la postura y el adorno de un vestido femenino, se dirigieron a un hermoso retrete-tocador; y despojándose del saco, del chaleco, del

18. La carnavalización será un ejercicio cultural que desterritorializa de manera diversa los valores ideológicos dominantes y las formas de dialogicidad que en determinado momento se hayan estabilizado. Involucra cierto carácter sincrético, ritual y heterogéneo y su praxis presupone la coparticipación tanto de actores como de espectadores (que se mezclan) en acciones de signo crítico respecto a órdenes establecidos; se suprimen por un instante distancias sociales y se promueve un contacto libre y familiar entre las personas (García, 2013, p.122).

19. El término disidencia sexual empleado por el antropólogo Guillermo Noriega en su libro “Qué es la diversidad sexual” (2016), como él mismo lo afirma, es más clarificador y directo al papel de los grupos sociales que no se ajustan a los patrones de comportamiento, o de identidad de género establecidos en el binarismo sexual y la normatividad heterosexual, es decir, lo importante y común de estos grupos es el combate a la heteronormatividad, lo que han conllevado a incrementar en la práctica social las letras a la sigla original LGBT a LGBTTI, o LGBTTIQ, entre otras formas de las llamadas minorías sexuales.

cuello de la camisa y la corbata, fueron acicalándose corsés elegantísimos y artísticamente trabajados” (Castrejón, 2010, p. 70). Esta metonimia casi ritual promulga la excitación en el acto del travestido: “¡Oh y qué de transportes eróticos, qué de venturas, qué de embriagueces... al trocar el traje de hombre para convertirse en deliciosas niñas (?) [sic], en huríes encantadoras de suaves contornos y de ondulantes líneas seductoras” (Castrejón, 2010, p. 71). El vestido dota de placeres corporales de sometimiento, deleitables para el narrador, una metamorfosis de héroe a quimera. En ese esfuerzo por devolver la heteronormatividad al centro de sentido cultural a partir de la sátira, la novela de Castrejón materializa el *espacio quimérico* y nos ofrece la noción impuesta del siglo xx del “homosexual” y los placeres que lo rodean como metonimia de la mujer en el hombre, sólo así entienden al disidente y de alguna forma pretenden con ello, que sólo así se entienda el disidente:

No olvidemos, entonces, que la belleza es un ideal que compone y que impone el hombre y que, por extraña coincidencia, corresponde a una serie de requisitos que, al satisfacerse, convierten a la mujer que los encarna en una inválida[...] El hábitat de la mujer bella no es el campo, no es el aire libre, no es la naturaleza. Es el salón, el templo donde recibe los homenajes de sus fieles con la impavidez de un ídolo [...] Antítesis de Pigmalión, el hombre no aspira, al [sic] través de la belleza, a convertir una estatua en un ser vivo, sino un ser vivo en una estatua.” (Castellanos, 2003, pp. 11-12)

Es importante entender que estas tensiones discursivas entre ambas semiósferas se encuentran muy lejos de un replanteamiento *omniabarcante*²⁰ de la sexualidad humana en esta época, pero representa un roce de la convención heteronormada donde el homoerotismo emerge paulatinamente por lo que la homofobia es dominante al imaginar sexualidades de *lo no heteronormado*.

La redada, detención y castigo de los 41 fuera de ley, demuestran el desprecio cultural que aún permeaba durante el Porfiriato al *espacio quimérico*: “a pesar de que la homosexualidad contaba con la protección legal del

20. Para Lotman “En la historia de la cultura humana los cambios bruscos en el sistema de las ideas científicas y técnicas de la sociedad se producen con frecuencia. Sin embargo, llegan momentos en que esos cambios adquieren un carácter tan omniabarcante [sic], que tienen por resultado un cambio completo de todo el modo de vida de los hombres y de todas sus ideas culturales” (Lotman, 1996, p. 143).

Código Napoleónico [...] el homosexual, en particular el de comportamiento afeminado, era objeto de prejuicios sociales” (Torres, 2018, p. 82).

La muerte no deja de ser una consecuencia por materializar el espacio quimérico:

Figura 2

“Número de locomotora” (Jiménez, 1991, p. 154).²¹



Una locomotora de la ruta México-Veracruz, llevaba el número 141. Su conductor tenía mal carácter, por lo que no era bien apreciado en el gremio ferrocarrilero. Alguien pintó en su máquina el pronombre me, antepuesto al número [...] en este país, donde todos los hombres nos consideramos “machos”, “muy machos” eso significaba grave injuria. El ofendido investigó quién fue el culpable –otro maquinista– y lo balaceó. (Jiménez, 1991, p. 154)

El macho representó el orgullo de la Revolución Mexicana, durante el siglo xx su figura popular retomó la violencia atroz inquisidora a partir de una moral heroica.

La tragedia del homosexual antes del boom de la narrativa homoerótica

Durante la segunda mitad del siglo xx, el disidente sexual pertenece a una realidad múltiple donde es y no es, con libertades limitadas:

A partir de la constatación del “buen carácter de los homosexuales”, la discusión sobre las perversiones se estructuró en torno a las categorías de “peligroso-inofensivo”. Se trataba de distinguir entre el buen y el mal perverso.

21. Al expresar la cifra “141” de manera fonética se construye la expresión completa “me siento cuarenta y uno” (parte de los cuarenta y uno), lo que a su vez permite otro doble sentido; un albur en la ambigüedad de la conjugación “siento” como proveniente del verbo sentir o del verbo sentar.

[...] Los considerados malos, en cambio, es decir, aquellos de difícil inserción social, cuya perversidad era concebida como una disposición permanente o una falla más o menos grave que habitaba en el sujeto, debían ser internados. (Cornejo, 2007, p. 90)

En la literatura, los disidentes sexuales pudieron narrar su visión cultural a partir de la nociva construcción del *espacio quimérico* “el doble papel de la imagen interiorizada, de la cual se exige sea traducible al lenguaje interno de la cultura (esto es, que no sea <<ajena>>) y que sea <<ajena>> (esto es, que no sea traducible al lenguaje interno de la cultura), genera colisiones de gran complejidad, a veces marcados por el sello de lo trágico” (Lotman, 1996, p. 48).

Dos obras cercanas representan este periodo: *41 o el muchacho que soñaba con fantasmas* (1964), de Paolo Po y *El diario de José Toledo* (1964) de Miguel Barbachano “Se puede afirmar que tanto *41* como *El diario de José Toledo* representan la literatura gay que circuló en México a principios de la década de los sesenta, casi de forma clandestina entre un grupo reducido de lectores y ante la indiferencia de los críticos” (Torres, 2021, p. 82-83). Aunque publicadas el mismo año, la novela de Po se trató de la primera obra abiertamente homosexual desde la perspectiva de un disidente sexual. Hoy en día existen evidencias de que el seudónimo de Paolo Po se trataba en realidad del periodista Manuel Aguilar de la Torre: “Manuel Aguilar de la Torre y Paolo Po fueron dos escritores antagónicos. Aguilar vivió la mayor parte de su vida levantado sobre el pedestal del reconocimiento periodístico y la fertilidad literaria” (Taposteco, 2015, párr. 1). Su narrativa como el mismo Aguilar, demuestra la necesidad de una doble vida a la que se somete al disidente sexual:

Tanto los testimonios como los documentos y semejanzas entre Paolo Po y Manuel Aguilar de la Torre empezaron a dibujar algunas de las razones por las cuales el poeta michoacano pudo haber creado un alter-ego para la publicación de sus novelas transgresoras. Juan Jacobo Hernández, editor de la revista gay *41*, *soñar fantasmas* declara haberse “ligado” a un hombre durante los años 70 que se presentó como Paolo Po (quien coincidía con la descripción física de Aguilar) y haber recibido de él una confesión: <<Me dijo que tenía miedo, que la gente no estaba preparada para una obra como *41 o el muchacho que soñaba con fantasmas* [sic]>>. La artista Miriam Pérez, amiga de Aguilar, habló sobre la homosexualidad y la homofobia interiorizada que, piensa ella, llevó a Aguilar a ocultar tantos años sus preferencias sexuales y crear a

Paolo Po: <<Yo siempre supe que Manuel era gay y me daba cuenta de los esfuerzos intensos para encubrirlo. Era muy cuidadoso. Incluso coqueto con las mujeres. Pero se notaban sus preferencias>>. (Taposteco, 2015, párr. 23)

Por su parte, Barbachano afirma que su novela se inspira en el diario de un disidente sexual “el propio autor solía decir que la idea para la novela le vino a partir de que encontró un diario abandonado en un tranvía de la ciudad de México, aunque se ignora si esto es un mero recurso dramático o una anécdota inventada” (Tatto, 2022, párr. 3).

La narrativa homoerótica de estos dos autores aparenta deshacerse de heteronormatividades, al poder publicar la vida del homosexual en la modernidad de la ciudad de México, pero los siglos de cuirización monstruosa del disidente sexual, forman parte de la fábula homoerótica. Barbachano por ejemplo, tiene un personaje principal sumamente saturnino y melancólico, que a causa del amor recurre al suicidio: “El burócrata José Toledo, de veinte años de edad, se tiró de la azotea del edificio número 60 de las calles de Simón Bolívar en la colonia Asturias. En el hospital 20 de noviembre del ISSSTE expiró el joven, sus padres dijeron que desconocen las causas por las cuales su hijo se arrojó al vacío” (1964, p. 8). La novela comienza con un suicidio, más adelante sabremos de su enamoramiento por un hombre y la soledad en que el amado lo mantuvo. Partiendo de esto podemos encontrar el deseo, la clandestinidad de su amor y la tristeza del abandono. Es así que el tema de la complementariedad de una pareja disidente sexual sólo se muestra trágico.

La novela de Paolo Po *41 o el muchacho que soñaba en fantasmas*, mantiene una trama también de infortunio, un joven con la única identidad ofrecida como “el muchacho que soñaba con fantasmas” se atormenta por el amor de Fernando y otros pequeños amores que refuerzan la noción de una maldición para el amor, una no complementariedad sexual “Imploró a Dios, al dios no inventado, sino al mismo Dios, que le enviara compañía. (un espectro, un hombre sin carne o el fantasma de un muchacho muerto)” (2019, p. 43). A esto se suma el discurso suicida constante en esta novela: “el muchacho que poseía una calavera de hombre encalada y cuidadosamente barnizada se acostó junto a la calavera y se pegó un tiro en el paladar” (2019, p. 45). El infortunio y la muerte en comunión con el homoerotismo es una operación simbólica de siglos, que aquí se materializa como parte del carácter del disidente sexual.

Esta novela no eufemiza el homoerotismo, explicita interacción sexual no heteronormada sin ironía, sin humor, pero compuesto de simbolismos del pecado:

El infierno es representado por un viejo calvo sin calzones que chupa un sexo con la boca. Viejo pobre que se encuentra en el infierno. Viejo que ni Lucifer soporta. Viejo que me indica la senda blanda. Y, en el excusado, un joven infernal: carne dura y morena, ojos brillantes y pícaros, piernas fuertes y brazos ágiles, cabellera embadurnada de vaselina amarillenta; tiene el sexo de fuera, erguido como estatua. Y el viejo me señala el camino. El camino de la desesperanza. (2019, p. 58)

El discurso describe a un hombre maduro realizando sexo oral a un joven y las consecuencias que envuelven el acto mantienen un nivel bíblico de pecado; suciedad y perversión, por ello el lugar del acto es un retrete con toponimia en el infierno dantesco, la senda de la desesperanza como intertexto²² a la inscripción de la puerta al Infierno en los versos de *La Divina Comedia* “Lasciate Ogni speranza, voi che entrate”²³ (Alligheri 1884, p. 13).

La conexión psicológica del infierno aterriza en la noción de los LUPIS²⁴, es importante porque describe las dinámicas entre los cuerpos de los disidentes:

Se miran un instante y en ese instante se cuentan sus secretos más íntimos <<soy como tú... ¿quieres venir conmigo?>>, parecen preguntarse. Y algunos se van juntos a hacerse tontos con el film, otros deciden abandonar la sala y salen a la calle (quizá encuentren un árbol frondoso que los cubra de las miradas impertinentes... quizá uno de ellos tiene un cuarto en una azo-

22. “Un texto puede llegar a ser una especie de <<collage>> de otros textos, algo como una caja de resonancia de muchos ecos culturales” (Beristáin 2004, p. 269).

23. “Renuncien a toda esperanza ustedes que entran” La traducción es propia.

24. El término Lugares Públicos de Interacción Sexual LUPIS, de acuerdo Juan Bobadilla en su estudio sobre homoerotismo en Aguascalientes “Una mirada etnográfica a un lugar de encuentro sexual del activismo gay de finales del siglo xx” (2019), permite clasificar el fenómeno homoerótico de los espacios de la disidencia sexual a partir del siglo xx como “los baños públicos, vapores o saunas; los cuartos oscuros, ya sea expreso como tales, o como espacio componente de antros y bares, y las salas cinematográficas que proyectan exclusivamente pornografía” (195). Este término engloba los espacios creados por las disidencias sexuales con fines de interacción homoerótica.

tea... a lo mejor el automóvil de uno de los dos los llevará a alguna carretera desierta...) Y otros se quedan sin hacer nada. (Po 2016, pp. 86-87)

Una complejidad cultural literaria del disidente sexual surge en esta etapa, pero es ignorada por la crítica, hasta el *boom* de la narrativa homoerótica, el discurso homoerótico cobra notoriedad inmersiva en la cultura de *lo heteronormado*.

El boom del homoerotismo, *El vampiro de la Colonia Roma*

La cultura norteamericana durante los años sesenta supuso un nuevo choque cultural que tensionó el discurso del macho mexicano:

Los años sesenta son un verdadero estallido: la juventud hace añicos las buenas costumbres. Las mujeres visten minifaldas y los hombres usan entallados jeans que dibujan las formas de los glúteos y genitales: se impone la moda unisex. El cuerpo adquiere categoría de juventud, vigor y sexualidad. Atrás quedó el modelo hegemónico nacionalista impuesto por los gobiernos posrevolucionarios. El homosexual de manera ridiculizada o estereotipada se hace presente como sujeto de género en el teatro de revista, en la prensa y en el cine nacional. (Gutiérrez, 2010, p. 238)

Esta oleada de protestas incluye el levantamiento político del disidente sexual. En 1969 sucede el primero de ellos en un bar de Nueva York, “Stonewall”. Lucía Paz en su artículo “Trans-Stonewall, la lucha que no fue”, a partir del testimonio de transexuales latinas narra las constantes redadas con intervención humillante de la policía a los travestis, que consistían en una rutina por apagar la música y obligarlas a desvestirse y desmaquillarse con sus prendas (Paz, 2021). Este artículo también explica que el acoso policiaco era sofisticado al grado de infiltrarse como disidentes para detener a los travestis, así que estos inventaron un código para reconocerse, una pregunta “¿Cónoces a Dorothy?”; dicha pregunta partía de un tema muy conocido entre ellos pues Judy Garland era figura de devoción entre los disidentes sexuales. La sublevación del 28 de junio de 1969 se vio determinada por este mismo orgullo identitario, ya que durante la madrugada, la policía molestó a los travestis que tenían días de luto por la muerte de Judy

Garland, un policía quiso apagar la rocola mientras sonaba “Somewhere over the rainbow”, por lo que una travesti borracha gritó “Don’t touch Judy” —“No toques a Judy”—. Ese grito inaugural dio paso a un forcejeo, del forcejeo a una trifulca (Paz, 2021).

La revuelta de Stonewall se llevó a las calles “No todo terminó allí: se prendieron fuego a autos, se cortaron calles y continuaron resistiendo por tres días consecutivos. Como resultado de esa revuelta hubo muertos, varios heridos y muchos arrestos. Nunca se encontró el reporte policial de tal situación” (Paz, 2021, p.18). Quizá por orgullo homófobo, no se testimonió el empoderamiento de las disidencias sexuales, pero fue la causa de las primeras marchas “Ahí, en Nueva York y en 1969, se formó el Movimiento de Liberación LGBT. A partir de esa fecha, se realizaron las caminatas (marchas) del 28 de junio cada año” (Paz, 2021, p.18).

En México hasta los años 70 se da el activismo LGBT:

A partir de 1970 surgen las primeras organizaciones gay del país, se publican revistas como *Nuestro Cuerpo* (1979) y *Nuevo Ambiente* (1981) y aparecen en el programa de televisión *24 horas*, del conocido animador Jacobo Zabłudosky, la activista Nancy Cárdenas [...] Es justamente en este momento de apertura que se publica *El vampiro de la colonia Roma* (1979), de Luis Zapata (1951), novela que suscita interés, incluso antes de salir al mercado, al haber sido ganadora del premio Grijalbo de novela, un año antes de su publicación. Las críticas, tanto adversas como positivas, unidas al prestigio del premio y al respaldo de una casa editorial sólida, lograron que la novela no pasara inadvertida y que obtuviera mejor difusión que otras novelas que habían abordado el tema gay con anterioridad. (Torres, 2018, p. 88)

Algo que también afirma María de Jesús González en su artículo “Marcha del orgullo por la diversidad sexual”, que las manifestaciones de grupos activistas mexicanos surgieron entre otras masificaciones políticas, como el décimo aniversario de la matanza del 2 de octubre en Tlatelolco, la Revolución Cubana y la Revolución Nicaragüense (2005, p. 92).

A la par del activismo, fue publicado un artículo ensayístico de José Joaquín Blanco “Ojos que da pánico soñar” (1979) originalmente en el suplemento “Sábado” del diario *Unomásuno* y reimpresso en el 2010:

¿Alguna vez el lector se ha topado con algún puto por la calle? ¿Ha sentido su mirada fija; lo ha visto aproximarse a pedirle un cigarro, hacerle conversaci3n, sugerirle...? [sic] Mientras me embrollo con las ideas que trataré

de desarrollar en este artículo, paseo por el Parque México mirando a los muchachos que me gustan con esa peculiar “mirada de puto” cuya escandalizada descripción sería insuperable para escribir un artículo amarillista. No puedo saber cómo vean mis ojos esos muchachos, salvo alguno de ellos, con quien ya hice cita; pero recuerdo que en muchas de las novelas que he leído, cuando aparece algún personaje homosexual, el autor se demora nerviosamente, intrigado por sus miradas. “Eyes I dare not meet in dreams”, escribió Eliot. Las califican como sesgadas, fijas, lujuriosas, sentimentales, socarronas, rehuyentes, ansiosas, rebeldes, serviles, irónicas, etcétera. Estos adjetivos no hablan de los ojos de los homosexuales en sí sino de cómo la sociedad establecida nos mira: somos parte de ella, sobre todo de su clase media, y a la vez la contradecemos; resultamos sus beneficiarios y sus críticos. Voluntaria o involuntariamente, al decidirnos a ser como somos, lo hacemos contra ella y colaboramos a su disolución. (2010, pp. 254-255)

Esta crónica comparte con la novela de Luis Zapata, el año de publicación. Blanco trata la mirada del ligue como un espejo revelador del homoerotismo, el heterosexual se sorprende de materializar con la mirada *cuirizante* el *espacio quimérico* que también habita en su mente.

La mirada quimérica, recuerda que el cuerpo es el primer artefacto con el que el disidente materializa su homoerotismo, en el mirar, moverse, bailar, vestirse, hablar y demás convencionalismos estereotipados en la mujer. Además, el ensayo de Blanco se sostiene en la reflexión en primera persona “paseo por el parque México mirando a los muchachos que me gustan, con esa peculiar mirada de puto [...] salvo alguno de ellos, con quien ya hice cita” (Blanco, 2010, p. 254). Es su discurso una confesión de su sexualidad abierta, el sello que avala, que quien ha escrito el texto ha participado en actos de homoerotismo, la visión es de primera mano lo que le otorga verosimilitud²⁵. La pérdida del anonimato entrega a los textos del *boom* de la narrativa homoerótica una validez en el discurso social.

Por otro lado, el carácter de *boom* en la narrativa homoerótica cae por supuesto, en las mismas tendencias entendidas en la literatura del *boom* hispanoamericano:

Un tecnicismo utilizado en la terminología del mercadeo moderno norteamericano, el diccionario Oxford de la lengua inglesa la define en su segunda

25. “La verosimilitud resulta de la relación entre la obra y lo que el lector cree (acepta creer) que es verdadero” (Beristáin 2004, p. 500).

acepción, como: <<the effective launching of anything upon the market, or upon public attention>> (El lanzamiento efectivo de algo en el mercado o la atención pública). [...] En el contexto literario latinoamericano, la palabra fue puesta de moda por el diario argentino *Primera Plana*, que empezó a publicarse en 1962. Con ella se referían los diarios y revistas al repentino éxito que en la década de los sesenta alcanzó la narrativa de nuestro continente. Ahora bien, a causa de la connotación industrial de la palabra, muchos de los que escribieron sobre el fenómeno solo vieron las conexiones comerciales que indudablemente tuvo, y solo algunos pudieron entenderlo en toda su significación y en todos sus contextos políticos, ideológicos, comerciales y artísticos. Hubo quienes afirmaron que todo el éxito se debía únicamente al ruido propiciado por unos cuantos editores interesados en subir las ventas, entre los cuales el más culpado fue, desde luego, Carlos Barral [...] la novela latinoamericana pasó, en forma repentina, al primer plano de la consideración crítica, dejando de ser una literatura casi desconocida para ocupar lugar preponderante en los círculos internacionales. (Herra, 1990, pp. 25-26)

El *boom* de la novela latinoamericana reflejó un interés internacional por experimentar y comprender las condiciones del tercer mundo latinoamericano. El mercado de primer mundo vio un capital en ello, el comercio con los distintos discursos controversiales “la cultura global del fin de siglo se apropia del lenguaje de estos deseos, dejando al movimiento contracultural sin ninguna demanda. Así, el mundo corporativo absorbe los fenómenos contraculturales y se apropia de su lenguaje de solidaridad y de sus proyectos para el cambio” (Masiello, 2002, p. 74).

Muy aparte de estos intereses capitales, los disidentes se sirven de este poder cultural global, para dignificarse, señalando su existencia y aún más su supervivencia en un entorno violento:

Al perderse en la masa citadina el homosexual gana libertad, siempre y cuando tenga el nivel de vida suficiente para moverse sin terror en lugares clandestinos, para pagar las altas cuotas de los lugares y las costumbres toleradas mediante la extorsión evidente o velada, y sobre todo para sentirse con derecho a vivir su vida de un modo diferente. Por ello en siglos pasados, sólo unos cuantos artistas, aristócratas o burgueses pudieron darse ese lujo. (Blanco, 2010, p. 259)

Así es que la reivindicación del discurso homoerótico en la literatura con *El vampiro de la Colonia Roma* se acompañó de distintos recursos de poder, cruzando por un fenómeno capital, estético y político muy distinto a la lite-

ratura homoerótica de Barbachano y Po, incluso los medios masivos como el periódico dieron seguimiento a esta obra, designándole el mayor mote de artefacto económico en la industria de libros, al tratarla como *bestseller*: “México D.F. julio 16 (exc. -AEE). -Las opiniones coinciden: La Octava Feria Metropolitana del Libro, es sólo para ricos. [...] <<El Vampiro de la Colonia Roma>> otro *bestseller* mexicano, 89 pesos.” (*El Informador*, 17 de julio de 1979: 2-A)

La novela en su carácter de *bestseller* se afirma como parte de un discurso internacional, uno con mayor peso al nacional, designándole calidad de artefacto moderno, de mentefacto de las disidencias sexuales. Su valor comercial no degradó la calidad narrativa de la obra para la crítica “Otros esfuerzos literarios de éxito fueron <<Al cielo porosalto>> [sic] de Agustín Ramos y <<El vampiro de la colonia Roma>> [sic] de Luis Zapata” (*El Informador*, 24 de diciembre de 1979: 6-D).

La trama de la novela corre a partir de la vida de Adonis García, que en la vida real se trató de Osiris Pérez, según confirma el mismo Zapata: “en 1975, en la Cineteca: él era cinéfilo y yo también. Cuando me dijo que era <<vividor>> (creo que esa fue la palabra que usó), no le creí del todo, no sé por qué: a fin de cuentas, Osiris era muy guapo” (Zapata 2018, p. 26). La novela semeja la transcripción de grabaciones de cintas magnéticas, en las cuales Adonis confiesa su forma de vida en la clandestinidad de la Ciudad de México, indudablemente habita espacios de prostitución consensuada a partir del *ligue*. El giro a la tradición homoerótica del disidente trágico lo entrega Zapata al entender similitudes en la literatura picaresca “cuando empecé a trabajar en la novela, descubrí que la vida de Osiris (a quien llamé Adonis en el libro) tenía mucha similitud con la de los pícaros de la literatura española: compartían los temas de la orfandad, la necesidad temprana de ganarse el pan cotidiano, la astucia como un medio para sobrevivir, el sentido del humor, la pertenencia sucesiva a varios amos, etc” (Zapata, 2018, p. 26-27).

El título original concuerda en esto último, *Las aventuras, desventuras y sueños de Adonis García, el vampiro de la colonia Roma* (Torres 2021, p. 89) comprueba intertextualidad, con la que es considerada la primera obra de la literatura picaresca, no sólo por una evidente extensión del título, sino en su intención contradictoria *La vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1554), en la de expresar oposiciones en la vida de un personaje “aventura” y “desventura”; “fortuna” y “adversidades”.

Aunque la figura del vampiro tiene un origen mítico, puesto que vivir de noche es el único motivo en Adonis, la cotidianidad destruye la monstruosidad en la que se coloca con frecuencia al homosexual:

El arquetipo del homosexual era: “Similar a un monstruo de Feria” (13). No obstante deja de ser invisible, aunque no se quiera, se reconoce su presencia en el familiar, en el vecino, en el artista, en el personaje público. En la década de los setenta, México y toda Latinoamérica se convierten, por un lado, en un gran mercado de consumo masivo de la industria de los Estados Unidos y, por otro, se asume la influencia de tendencias culturales, artísticas y sociales libertarias. El de mayor trascendencia en este tema es la revuelta de Stonewall (1969) que abrió el debate social, académico y teórico de las relaciones homosexuales. En México, en 1971, la dramaturga Nancy Cárdenas crea el “Frente de Liberación Homosexual”. La importancia de este movimiento radica en incorporar la homosexualidad en el discurso político, social y cultural de una forma pública. En el campo de la literatura, la novela *El Vampiro de la Colonia Roma*, de Luis Zapata, de manera abrupta irrumpe y arroja sobre la doble moral de la sociedad mexicana la visibilidad de lo que se esmeraba por ocultar en el rincón del closet: la práctica cotidiana de la homosexualidad en todas las esferas sociales. Zapata no se conforma con sacarla del armario, la lleva y la pasea a pie, en auto o en autobús por calles, avenidas, parques, restaurantes y cines de la gran ciudad y otras latitudes de la geografía del país. (Gutiérrez, 2018, pp. 238–239)

La tragedia del homosexual se transforma en parodia de *lo heteronormado*, se muestra que a pesar de la violencia con que se castigue a las disidencias sexuales por materializar el homoerotismo, estas se lograrán en todo el espacio físico cuando la heteronormatividad se descuide, todo espacio cotidiano puede ser apropiado por un código, un sistema de ligue:

El espacio exterior también dotado de un fuerte significado semántico, traza un mapa homoerótico de calles, baños, cafés, cines donde es posible la prostitución y el encuentro sexual sólo por placer. La ciudad se vuelve única para Adonis, quien tiene su propia visión: “Me encantaba salir a la calle me sentía fascinado por la ciudad en esa época me parecía la Ciudad de México la ciudad más cachonda del mundo”. El espacio donde transita y se desenvuelve está condicionado por el deseo, el instinto, el impulso, el goce, la retribución, hasta llegar a la obsesión y ver a la Torre latinoamericana como el falo más grande del continente y el palacio de Bellas Artes como la chichi más gorda

de Latinoamérica. La única pulsión que anima el movimiento del cuerpo en el espacio exterior es la sexual. (Gutiérrez, 2010, p. 243)

La narrativa homoerótica afirma la existencia de otro espacio físico en la ciudad, los LUPIS en la novela exponen que sin monstruosidad, ni culpa suicida, un disidente sexual como Adonis puede existir en el espacio físico y pasar inadvertido ante el ciudadano común, permite cuestionar la figura de cada hombre heterosexual, ya que todos podrían ser públicamente heterosexuales, y de forma subrepticia emplear los códigos homoeróticos dispersos por todas partes, algo que Blanco ya afirmaba al referir a la mirada del “puto” y que Barbachano explica en la dinámica de los cines: “Ahí me tienes en la noche haciendo guardia en las puertas de Sanborn’s de Niza y ahí fue mi debut [...] era un tipo como de cuarenta años más o menos de aspecto elegantón [...] pasó en su coche una vez y luego y me hizo señas de que lo siguiera; él iba manejando así despacito para que me diera chance de seguirlo” (Zapata, 1979, p. 34).

Para Mario Muñoz la narrativa de las disidencias se caracteriza por esta denuncia cultural, de códigos que otorgan identidad “Un conjunto de obras que desde diferentes puntos de vista tratan la misma cuestión: el develamiento de la personalidad homosexual, su comportamiento social y la cultura relevante de este grupo” (Gutiérrez, 2009, p. 284). Zapata no sólo revela la existencia de la homosexualidad en el espacio cotidiano de la Ciudad de México a partir de códigos de comportamiento, también atiende a la complejidad de la diversidad sexual en estos códigos, más hacia una noción de las disidencias sexuales que coexisten en distintos grados de violencia con la heteronormatividad y la replican de alguna forma: putos, locas²⁶, gayos²⁷, mayates²⁸, chichifos²⁹ y closeteras³⁰ (Laguarda, 2007), todos

26. Enrique Serna vincula a partir de una crónica de 1672 que forma parte del *Festivo aparato por la canonización de San Francisco de Borja*, la práctica del travestismo en relación a la locura. En un afán carnavalesco “los bachilleres salieron a la calle disfrazados de locas, con pelucas grotescas y toscos sayales de jerga, como los que vestían las reclusas del Hospital de Mujeres Dementes del Divino Salvador” (Serna, 2018, p. 450).

27. El término gayo es una hispanización del vocablo de origen anglosajón *gay*.

28. Los mayates de acuerdo a Laguarda son supuestos bugas o heterosexuales en comportamiento, que pueden mantener relaciones sexuales con los homosexuales (Laguarda, 2007, p. 183).

29. “Los chichifos son los que viven a costa de un homosexual que les da dinero a cambio de favores” (Laguarda, 2007, p. 184).

30. “Son personajes a quienes el movimiento gay bautizó como <<closeteros>> o de quienes se dice que <<están en el clóset>> por no asumir abiertamente su orientación sexual”.

distintos no sólo por la manera en que emplean los códigos homoeróticos sino en como replican la violencia heterosexual. Se trata de la insensibilidad y la violencia que estereotipa al macho revolucionario, replicada en las acciones de los disidentes sexuales (Laguard, 2007, p. 181), en distintos grados que le permiten adaptarse y sobrevivir en la *semiósfera de lo no heteronormado*. De esta forma la heteronormatividad pierde legitimidad en la novela, puesto que ninguna acción es suficiente para sostener una pureza heteronormada en los personajes, como sucede con el hermano de Adonis, que es amante de un bailarín, al cual el mismo Adonis identifica como buga “mi hermano en esa época estaba viviendo con una loca que trabajaba en el teatro blanquita [sic] en las coreografías ¿no? en los bailes y eso que mi hermano era es buga” (Zapata, 2022, p. 49) no se puede comprobar veracidad en el ideal del macho mexicano, que bien puede tratarse en alguna medida de algún disidente sexual ejerciendo el estereotipo del macho convencional. Esto subyace en la narrativa de la novela, una parodia a la heteronormatividad que dignifica en alguna medida al homoerotismo en la narrativa mexicana, al ser este quien ahora expone un punto de crítica a la sociedad, una contrariedad en la heteronormatividad.

Conclusiones

Las operaciones semióticas en el *espacio quimérico*, cuentan con una tradición narrativa de siglos de rechazo y negatividad proveniente de la *semiósfera de lo heteronormado*, comprobado en textos bíblicos, en textos coloniales confesionarios sobre *pecado nefando*, así como en novelas y lírica tradicional homofóbica, que demuestran la polarización cultural negativa de ese espacio, por ello para los años 60 del siglo xx la primera narrativa homoerótica se vincula al pecado, a simbolismos infernales y monstruosos. El disidente sexual en primer momento depende de estos códigos de rechazo para expresar su identidad. Compruébese esto en el hecho de que el formato de texto confesionario, se encuentra en las primeras estructuras narrativas del discurso homoerótico en México, el que ha sido tradicionalmente un recurso para expurgar fatalismo: Barbachano aprovechó el formato del diario de un disidente sexual y Paolo Po el narrador en primera persona, de esa forma el discurso homoerótico encontraba verosimilitud en su contexto. La verosimilitud del discurso homoerótico confesionario tomó un giro, de la expurgación de culpas a exhibición contestataria, con amplia

relación a los cambios políticos y culturales del México de finales de los años 70, distinguido en esta etapa en la pérdida del anonimato. *El vampiro de la colonia Roma* y “Ojos que da pánico soñar” forman parte de este primer discurso contestatario que dio voz y nombre a las disidencias sexuales, conocido como *boom* de la narrativa gay, una etapa donde la narrativa homoerótica no sólo desarrolla el tema de las disidencias sexuales, sino la experiencia homoerótica desde la perspectiva de las disidencias sexuales, ya no a partir de un fatalismo, sino de un afán por extender la forma de vida del disidente hacia la cotidianidad que nos ata a todos. *El vampiro de la colonia Roma* desarrolla una narrativa, donde la geografía de la Ciudad de México desdibuja las fronteras entre la *semiósfera de lo heteronormado* y *el espacio quimérico*, a partir de la revelación de dinámicas de los cuerpos y códigos de los LUPIS, con ello se ejemplifica la dificultad del disidente por entenderse y sobrevivir en la sociedad heteronormada sin caer en la fatalidad, la forma es revelar una falsa convencionalidad heterosexual de la sociedad mexicana, puesto que con los códigos correctos se revela un espacio con dinámicas homoeróticas inadvertidas, en la cotidianidad misma, esa que sólo se supone heterosexual, se trata de una inestabilidad en el binarismo sexual colonial. La revelación de los LUPIS es irónica en una sociedad que se supone machista y heteronormada, por lo que la novela es un texto que parodia las tradiciones del binarismo sexual. Los LUPIS son prueba de que el espacio quimérico, sí se materializa. La novela de Zapata empleó los mismos recursos retóricos con los que se cuirizó al homoerotismo desde la Colonia en México, los mismos que los grupos conservadores emplearon para construir el *espacio quimérico*. La burla consistió en cuirizar toda una ciudad heteronormada con las prácticas homoeróticas. Esta última acción reivindicó la tradición narrativa homoerótica mexicana.

Bibliografía

- Alligheri, D. (1884). *Divina Commedia*. Montaner y Simón.
- Amodio, E. (2012). El detestable pecado nefando. Open Edition Journal. Consultado el 28 de octubre de 2022. <https://journals.openedition.org/nuevomundo/63177>.
- Balbuena, R. y Serrato A. (julio-diciembre de 2015). Calladito y en la oscuridad, Heteronormatividad y clóset, los recursos de la biopolítica. *Culturales, época*, 3, 2, 151-180.

- Barbachano, P. (1964). *El diario de José Toledo*. Talleres gráficos de Librería Madero.
- Barrón, M. A. (2010). El baile de los 41: la representación de lo afeminado en la prensa porfiriana. *Historia y Grafía*, 34, 47-76.
- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa.
- Blanco, J. J. (2010). Ojos que da pánico soñar. En M. Schuessler y M. Capistrán (coord.), *México se escribe con J* (pp. 254-262). Planeta.
- Bobadilla, J. (2021). *Cuerpo placer y deseo, una mirada etnográfica al homoerotismo en Aguascalientes*. Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Camba, U. (2019). El pecado nefando en los barcos de la carrera de Indias en el siglo XVI. Entre la condena moral y la tolerancia. En E. Roselló (coord.), *Presencias y miradas del cuerpo en la Nueva España, siglos XVI y XVIII* (pp 109-134). Universidad Autónoma de México/Instituto de Investigaciones históricas.
- Castellanos, R. (2003). *Mujer que sabe latín*. Fondo de Cultura Económica.
- Castrejón, E. (2010). *Los cuarenta y uno: novela crítico-social*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cornejo, J. (31 de mayo de 2007). La homosexualidad como una construcción ideológica. *Revista de filosofía y psicología*, 2(16), 83-108.
- Cornejo, J. (2009). Equívocos del lenguaje: homoerotismo en lugar de homosexualidad. *ALPHA*, 29, 143-154.
- Cornejo, J. (2012). Componentes ideológicos de la homofobia, *Revista de filosofía y psicología*, 7(26), 85-106.
- De Cuellar, T. (1871). *Historia de Chucho el ninfo*. Ignacio Cumplido.
- El Informador*. (24 de diciembre de 1979). "A. Latina Ignorada en el Nobel de literatura" en *El Informador*. México. 6-D.
- El Informador*. (17 de julio de 1979). JLP Inauguró la Feria Metropolitana. En *El Informador*. México. 2-A.
- Fernández, M. (4 de septiembre de 2010). Mujeres, hombres y quimeras: reflexiones en torno a la construcción sociocultural del género y la ruptura de lo queer. *Estudios sociales*, 6, 238-247.
- Galeno, E. (1971). *Las venas abiertas de América Latina*. Siglo Veintiuno.
- García, R. E. (julio 2013). La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar. *Athenea Digital*, 13, 2, 121-130.
- González, M. de J. (mayo-junio 2005). Marcha del orgullo por la diversidad sexual. Manifestación colectiva que desafía las políticas del cuerpo. *El Cotidiano*, 131, 90-97.
- Guijo, G. (1853). *Diario de sucesos notables*. Imprenta de Juan E. Navarro.
- Gutiérrez, L. G. (2009). La ciudad y el cuerpo en la novela mexicana de temática homosexual. *Anales de literatura Hispanoamericana*, 38, 279-286.

- Gutiérrez, L. G. (28 de octubre de 2010). El vampiro de la colonia Roma, Función del espacio y el cuerpo en el discurso homoerótico. *Revista de Humanidades*, 27, 235-247.
- Hack de Smith, V. (2015). Acerca de Génesis 2,23: la traducción de 'Ishah al girego, al latín y al castellano. Pontificia universidad Católica de Argentina. Consultado el 02 de noviembre de 2022. <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/4278/1/acerca-genesis-traducion-ishah-griego.pdf>.
- Herra, M. (1990). *El "BOOM" de la literatura Latinoamericana: Causas, contextos y consecuencias*. Universidad de Costa Rica.
- Higashi, A. (septiembre de 2013). José Tomás De Cuéllar. Obras III. Narrativa III. Historia De Chucho El Ninfo, Con Datos auténticos Debidos a Indiscreciones Femeniles (de Las Que El Autor Se Huelga) (1871, 1890). Edición crítica, Estudio Preliminar, Notas E índices De Belem Clark De Lara. *Literatura Mexicana*, 24, 1, 179-85.
- Jiménez, Armando. (1991). *Picardía Mexicana*. Editorial Posada.
- Biblia de Jerusalén*. (2006). Ediciones Folio.
- Laguarda, R. (Primavera- Otoño 2007). *El vampiro de la colonia Roma: literatura e identidad gay en México*. *Takwá*, 11,12. 173-179.
- Llera, J. A. (1998). Prolegómenos para una teoría de la sátira. *Tropelias*, 9,10, 281-293.
- López, C. (2008). Sangre y temperamento: pureza y mestizajes en las sociedades de castas americanas. En F. Gorbach y C. López (Eds.). *Saberes locales: ensayos sobre historia de la ciencia en América Latina* (pp. 289-342). El Colegio de Michoacán.
- Lotman, I. (1996). *La semiósfera*. Cátedra; Universitat de Valencia.
- Masiello, F. (8 de enero- junio de 2002). La insoportable levedad de la historia, los relatos *best sellers* de nuestro tiempo. *Cuadernos de literatura Bogotá*. Bogotá, 8,15, 59-75.
- McKee, R. (2010). Los Cuarenta y uno, novela perdida de Eduardo Castrejón. En R. Mckee (eds.), *Los cuarenta y uno: novela crítico-social*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mesa, J. (junio de 2013). Tabú y Educación. Los orígenes de la mediocridad adaptativa voluntaria. *Poliantea*, 4, 7. 9-13.
- Monsiváis, C. (2010). *Que se abra esa puerta*. Paidós.
- Mora, H. (23 de enero-junio de 2012). Orígenes: Del concepto de infierno y algunos dilemas. *Espiga*, 23, 145-168.
- Noriega, G. (2016). *Qué es la diversidad sexual*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Novo, S. (1998). *La estatua de sal*. Fondo de Cultura Económica.
- Olivier, G. (30 de septiembre 1992). Conquistadores y misioneros frente al <<pecado nefando>>. *Historias*, 28, 47-64.

- Olivier, G. (julio-agosto de 2010). <<Pecado nefando>> y la integración, la homosexualidad en el México antiguo. *Arqueología mexicana*, 18, 104, 58-64.
- Paz, L. (2021). Trans-Stonewall, la lucha que no fue. En J. Gasparri, E. Theumer y L.L. Paz (selección), *Qué es Stonewall* (pp. 13-21). Vera.
- Pedroza, Teófilo. (2003). El ánimo de Sayula. En H. García (comp), *Leyendas y personajes populares de Jalisco* (pp. 108-116). Secretaría de Cultura Gobierno de Jalisco.
- Pérez-Siller, J. y Cramaussel, C. (2013). Presentación. La sensibilidad: una herramienta y un observatorio. En J. Pérez-Siller y C. Cramausel (dir). *Memoria de una sensibilidad común; siglos XIX-XX. Tomo II* (pp. 9-20). OpenEdition. <<http://books.openedition.org/cemca/829>>.
- Po, P. (2019). *41 o el muchacho que soñaba en fantasmas*. Ciudad de México: Altres Costa Amic Editores.
- Posada, J. G. (2016). Aquí están los maricones, muy chulos y coquetones. *La izquierda diario*. Consultado el 05 de diciembre 2022. <https://www.laizquierdadiario.mx/El-baile-de-los-41>.
- Posner, R. (1994). Texte und Kultur. En A. Boehm, A. Mengel y T. Muhr (Eds.) *Texte verstehen : Konzepte, Methoden, Werkzeuge* (pp 13-31). Konstanz: UVK Univ.-Verl.
- Posner R. (2003). Kultursemiotik. En A. Nünning y V. Nünning (eds.) *Konzepte der Kulturwissenschaften* (pp 39-72). Stuttgart: J.B. Metzler.
- Prieto, G. (2013). *Por estas regiones que no quiero describir*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina 1. En E. Lander (Ed.), *Colonialidad del saber; eurocentrismo y ciencias sociales*. (pp. 122-151). CLACSO.
- Serna, E. (2018). Primer desfile de locas, En M. K., Schuessler y M. Capistrán (Coord.), *México se escribe con J* (pp. 449-452). De Bolsillo.
- Simmel, G. (2019). *Estudio sobre las formas de socialización del espacio*. Alianza editorial.
- Tateposco, M. (19 de diciembre del 2015). Paolo Po: la historia oculta tras el autor de la primera novela gay en México. *El Universal*. México.
- Torres, V. F. (2018). Del escarnio a la celebración, narrativa mexicana del siglo xx. En M. K., Schuessler y M. Capistrán (Coord.), *México se escribe con J* (pp. 81-98). De Bolsillo.
- Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Eagles.
- Zapata, L. (2022). *El vampiro de la colonia Roma*. De bolsillo.

Segunda parte
Artes performativas

Capítulo 4

Historia del performance en la Cuba postrevolucionaria

*Claudia Zurita Delgado*¹

Introducción

El performance en Cuba postrevolucionaria ha sido un medio artístico y político de gran relevancia, especialmente en su capacidad para desafiar las normas establecidas y cuestionar las estructuras de poder. A lo largo de las décadas, manifestación artística ha servido como una herramienta crítica para artistas que, inmersos en un contexto social y político complejo, han utilizado el cuerpo, el espacio y el tiempo para generar reflexiones sobre la realidad cubana. Este texto se propone explorar la evolución del performance en Cuba desde sus primeras manifestaciones en los años 70 hasta la consolidación de esta práctica en el nuevo milenio, con un enfoque especial en la obra de Tania Bruguera y Luis Manuel Otero Alcántara, quienes han utilizado esta disciplina como un espacio de resistencia frente a la censura y el control estatal.

El análisis parte de los primeros happenings realizados en Cienfuegos bajo la influencia de Samuel Feijoo,

1. Universidad de Guanajuato
Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura.
c.zuritadelgado@ugto.mx
ORCID: 0009-0004-3023-6003

para luego abordar el auge del performance en los años 80, un período marcado por la apertura de espacios de crítica en el arte cubano. En este recorrido, se destaca el papel de artistas como Leandro Soto y Ángel Delgado, quienes, a través de sus intervenciones, sentaron las bases de un arte de acción que desafiaba tanto las restricciones artísticas como las políticas. Posteriormente, la década del 2000 trajo consigo un resurgimiento del performance como medio contestatario, con figuras como Bruguera y Otero Alcántara liderando una nueva generación de artistas comprometidos con la crítica al régimen cubano.

A través de un análisis histórico y contextual, este texto no solo traza la evolución del performance en la Cuba postrevolucionaria, sino que también estudia cómo ha sido clave para la construcción de discursos críticos y políticos. Las obras *El susurro de Tatlin #6 (versión para La Habana)* y *El garrote vil* son ejemplos contundentes de cómo el performance se ha erigido como una plataforma para la acción política y la resistencia en un país donde el arte se encuentra, ineludiblemente, en diálogo con la política.

Un poco de historia...

Nuestras indagatorias arrojan que la historia del performance postrevolucionario en Cuba tiene sus orígenes en la obra del poeta y dibujante Samuel Feijoo. Su residencia en la ciudad de Cienfuegos fue testigo de la realización de varios happenings, considerados precursores del performance en Cuba, que lograron influenciar el círculo artístico de dicha ciudad. Sin embargo, no es hasta finales de la década de 1970 que la generación de artistas nacidos y formados en el sistema revolucionario cubano se interesó abiertamente por la actividad plástica contemporánea.

Coco Fusco (2017), quien ha dedicado parte de su carrera al estudio del arte cubano, marca dos momentos importantes para el desarrollo del performance en Cuba: el período de 1980-1990, cuando el performance socialmente comprometido sacudió la escena pública cubana ante la apertura de espacios de crítica hacia el proceso revolucionario y la primera década de los 2000, cuando nuevamente renace el performance alejado de los circuitos artísticos aprobados por el Estado. Ambos períodos están marcados por diversas crisis, el primero por la caída del bloque socialista y la pérdida del principal socio y proveedor comercial de Cuba, lo cual condujo a una severa crisis económica; y el segundo por la deposición

del poder de Fidel Castro, quien tras algunos años de enfermedad cedió el mando del país a su hermano Raúl Castro en 2006.

La década de 1980 es conocida también por el renacimiento de las artes visuales en la isla. Con la primera generación de artistas graduados dentro del proceso revolucionario y gracias a la creación de diversas escuelas e institutos artísticos como premisa para potenciar el arte y la cultura en la creación del hombre nuevo, se da un ambiente de creación y experimentación artística bastante fructífero, dentro y fuera de las instituciones cubanas. En entrevista realizada a Leandro Soto destacado artista plástico cubano y uno de los precursores del performance en la isla, sugiere los inicios de esta disciplina en la Escuela Nacional de Arte (ENA) durante la década de 1970 como protesta ante la enseñanza tradicional de las artes al interior de la institución (Valencia, 2016).

Estas actividades, concebidas conceptualmente bajo el nombre de acciones plásticas², tenían una duración de 15 a 10 minutos y se caracterizaban por el humor, el lenguaje no verbal y el elemento sorpresa, mientras cuestionaban la rigidez del sistema académico tradicional y suscitaban una interacción entre los estudiantes (Birbraghuer, 2017). Soto, protagonista de muchas de ellas, inicia un proceso de experimentación en su ciudad natal Cienfuegos durante 1977-1979 que tuvo como resultado los performances *Mutableen la Avenida Cero*, *El hombre y los estobos* y *Ancestros*. Con esta última, Soto “despliega su independencia de la narrativa oficial y reafirma la condición subversiva del performance en el espacio público” (Valencia, 2016, p. 73), desde un acercamiento casi ritual a las tradiciones indígenas, españolas y afrocubanas, presentes en el proceso de consolidación de la nación cubana.

Siguiendo con este orden de ideas, para el año 1980 el contexto sociopolítico y cultural de la isla y el interés de los artistas de la época por generar cuestionamientos en torno a las prácticas artísticas globales, en conjunción con las propias, empezaron a trazar el camino conceptual del arte como tecnología contestataria y repositorio de la memoria colectiva, principalmente a partir de esfuerzos grupales (Valencia, 2016). La realización del Festival de la *Pieza Corta* en la ciudad de La Habana este mismo

2. La creación de este término es acuñada por Leandro Soto, quien a decir de Marelys Valencia “influenciado por el término en francés, recogido en publicaciones críticas de arte europeo denomina acciones plásticas a esta práctica artística de superior hibridez. Acciones plásticas expresa felizmente la plasticidad teatral o la teatralidad plástica del performance” (Valencia, 2016, p.70).

año muestra el interés de varios artistas cubanos de entender y adueñarse del performance en sus prácticas artísticas. Sin embargo, no fue hasta la inauguración de la exposición de *Volumen I* en 1981 que quedó marcado el comienzo oficial del performance en la isla.

La presentación de *Volumen I* realizada en el Centro de Arte Internacional de La Habana validó una serie de cambios y preocupaciones estéticas que venían suscitándose desde años anteriores en el gremio artístico cubano. De la misma forma que años antes, los artistas estadounidenses y europeos encontraban en el performance un vehículo para documentar los procesos de creación de su obra, artistas como Leandro Soto expuso en *Volumen I* objetos, gráficas y fotografías que documentaron y evidenciaban la realización de los performances *Ancestros*, *Mutable en la Avenida Cero* y *El hombre y los estrobos*.

Estas presentaciones y el fervor generado alrededor de las mismas se generaron en un contexto político y social donde el Estado cubano pensaba al arte y la cultura como vehículos de la exaltación del proceso revolucionario. Por esta razón cualquier manifestación artística que se pensara fuera de este imaginario podría ser motivo de censura o señalamiento. En este entendido las prácticas alrededor del performance resultaban en nuevas posibilidades de creación, efímeras y difíciles de controlar por el aparato ideológico del gobierno. Así mismo los materiales utilizados en estos primeros años fueron principalmente materiales naturales y reciclados, como respuesta ante la crisis económica vivida en el país e inspirados por los enfoques experimentales de la vanguardia de posguerra que legitimaba el uso de cualquier cosa como material artístico (Fusco, 2017).

Para algunos autores la consolidación del performance en el escenario cubano durante estos primeros años se da a partir de dos líneas argumentativas. La primera, desde una visión y exploración antropológica, con elementos rituales y folclóricos que intentan a través de las prácticas artísticas una reconstrucción de la identidad y la cultura popular cubana como proceso reivindicativo. Ejemplo de ello resultan ser los artistas Manuel Mendive, Leandro Soto, María Magdalena Campos-Pons y la propia Tania Bruguera.

La segunda línea revela la apertura a las prácticas internacionales de vanguardia desde el sistema educativo de las artes en Cuba y la llegada a la isla de bibliografía crítica que documentaba la presencia de dicho fenómeno a nivel internacional. De esta manera, cada vez más desde las academias cubanas, principalmente el Instituto Superior de Arte (ISA), se comenzó a

teorizar y consolidar la práctica artística del performance. A decir de Coco Fusco, los colectivos Galería DUPP (Desde Una Pedagogía Pragmática), Enema y DIP (Departamento de Intervenciones Públicas) creados en los años noventa por varios profesores del ISA juntos a sus alumnos, impulsaron a estos últimos a encontrar en el performance un medio central de expresión creativa y exploración sociológica (Fusco, 2017). Así mismo la visita de varios críticos, académicos y artistas internacionales como Luis Camnitzer y Ana Mendieta³, abrieron nuevos espacios dialógicos con la nueva generación de artistas alrededor del performance art.

Es dentro de este contexto donde Tania Bruguera funda Cátedra Arte de Conducta (2002–2009) un proyecto artístico y educativo que funcionaba como escuela. Con el apoyo del ISA el proyecto surge como espacio de formación alterna en la que se utiliza el performance como acción cívica.

Queda claro entonces que la consolidación del arte cubano del performance en esta primera etapa se dio a partir de la conjunción de varios factores internos y externos. Las exploraciones de los artistas de la generación de 1980, la influencia del gremio artístico internacional y la institucionalización de esta disciplina en las escuelas de arte, configuraron su desarrollo en el escenario artístico cubano.

Es importante destacar que artistas como Carlos Cárdenas, Aldo Menéndez, Juan Si González, Ángel Delgado, Glexis Novoa, entre otros, trazaron una ruta crítica desde el performance que resulta necesaria conocer y entender. En 1988 Menéndez inclinó una pintura contra la pared de una galería con la frase incompleta “Reviva la Revolu”, acto seguido dispuso una cesta a su lado con el fin pedir donativos para la terminación de obra. De esta forma la frase hacía alusión a la conocida consigna política ¡Viva la Revolución! impregnada en la memoria popular como símbolo de la Revolución cubana, lo que daba a entender que su deformación lingüística era un cuestionamiento al proceso.

Por otra parte, los artistas Glexis Novoa y Carlos Cárdenas presentaron su performance *Rock campesino* (1988) junto al Grupo Provisional del que formaban parte. Los protagonistas vistieron la típica indumentaria campesina: guayaberas blancas y sombreros de yarey, mientras cuestionaban

3. Durante su visita a la isla en 1981 para encontrarse con el grupo *Volumen I* la artista realiza varios performances en Jaruco, Varadero y Guanabo. Estas exploraciones, inspiradas en la cultura religiosa aborígen, pertenecen a la obra *Esculturas rupestres* (1981).

el concepto de diversionismo ideológico erigido por el Estado cubano, cuyo objetivo era prohibir géneros musicales como el rock, debido a su cercanía a la cultura norteamericana.

Vale destacar también la contribución de Juan Si González a la escena del performance en Cuba. Con sus obras *La tarde de los sándwiches* (1988), *El año en que va a verde todo* (1987), *Yó no te digo cree, yo te digo lee* (1988), *Ego-Art: alegato público contra la censura* (1988) el autor hace referencias directas a la corrupción y la censura (Fusco, 2017), lo cual provocó una respuesta mucho más severa de las autoridades cubanas que resultó en la expulsión de González de la UNEAC, su ridiculización en televisión nacional, y su salida de La Habana hacia Pinar del Río obligado a trabajar en la construcción de viviendas. Al término de estos acontecimientos la obra del artista fue vetada de los circuitos de exposición controlados por el Estado y a menudo sometido a constante vigilancia policial, situación que condicionó su salida del país en 1990.

Hacia finales de la década de los ochenta y teniendo en cuenta la crisis económica, política y social que atravesaba el país, el contexto del performance en Cuba adquirió nuevos matices. Muchos de ellos dejaron ver la postura crítica de sus creadores frente a la realidad social de la que eran parte, como ilustra el caso del artista Ángel Delgado. El 4 de mayo de 1990 durante la inauguración de la muestra colectiva *El objeto esculturado* en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales de La Habana, el joven artista Delgado de veinticinco años interrumpió en la galería para defecar, frente a la vista de todos sobre un ejemplar del periódico Granma, órgano oficial del Partido Comunista Cubano (PCC).

El performance, titulado *La esperanza es lo último que se está perdiendo* (1990) constituyó una muestra directa de la inconformidad del artista ante la censura de aquellos años. Sin embargo, el acto fue tomado por la Seguridad del Estado como una provocación y Delgado fue acusado de escándalo público amparado en el artículo 303 del Código Penal cubano de 1987 y sentenciado a seis meses de prisión. La propia elección de la acusación resulta una fabulación del Estado cubano para no reconocer la acción como obra de arte, sino como parte de comportamientos obscenos que pervierten las buenas costumbres. Delgado visto como individuo y no como artista, al igual que Frank Wedekind y Oskar Kokoschka muchísimos años antes, fue considerado una especie de afrenta excéntrica a la moralidad pública y su acto un excentricismo.

Este modo de operación del gobierno cubano se ha repetido de manera constante durante décadas en tanto silenciosa e invisibiliza el trabajo de ciertos artistas. Casi treinta años después de la encarcelación de Ángel Delgado la Seguridad del Estado utilizó los mismos argumentos para condenar a prisión a Luis Manuel Otero Alcántara, bajo la acusación de ultraje a los símbolos patrios por su obra *Drapeau* (2019). Este performance consistía en la realización de actos cotidianos, protagonizados por Otero Alcántara, usando una bandera cubana.

La encarcelación de Delgado marcó un momento importante en la censura del país. Dejaba claro que el gobierno no estaba dispuesto a dialogar con artistas que cuestionaran su poder dentro del gremio artístico y la sociedad en general. *La esperanza es lo último que se está perdiendo* denuncia la falta de libertad de expresión y creación artística dentro del contexto cubano, y señala de manera simbólica como responsable de ello al Estado cubano.

Para los noventa el performance “se convirtió en la opción estética estratégica para diseminar críticas irreverentes a la mencionada pedagogía artística, al poder estatal sobre los artistas y a las aparentes hipocresías de dirigentes socialistas” (Fusco, 2017, p.22). Sin embargo, la instauración de la censura, el éxodo masivo de la generación de *Volumen I* y sus contemporáneos ante la llegada del Período Especial, sumado al envío a prisión de Delgado como escarmiento, condicionó la disminución de performances que cuestionaran el orden político del país.

Sin embargo, la llegada del año 2000 trajo consigo nuevas propuestas. Los performances *El drama de convertirse en otro: paranoia* creada en 2002 por el Grupo Dip (Departamentos de Intervenciones Públicas) y *Observador pasivo n.º 6 (Ciudadano H)* una obra de Humberto Días de 2009, dialogan con la figura de la vigilancia en Cuba, haciendo alusión al control que ejerce el Estado sobre sus ciudadanos y las cámaras de vigilancia como recursos de intervención y represión.

De igual manera, el artista Hamlet Lavastida realizó una serie de performances en el período 2000-2010, entre ellos *Mural quinquenal* (2005), *Microfacción* (2008) y *Lamento cubano* (2008). Las intervenciones de Lavastida se caracterizaron por la utilización de textos con un profundo carácter político y la manera en que dichos textos se configuran en el imaginario cubano. Sus obras performáticas se alejan de la inclinación satírica del arte de la década de 1980, y aunque sigue haciendo uso de la ironía lo hace desde un enfoque bastante frontal (Fusco, 2017). Sus intervenciones

incluían cada vez más discursos pronunciados por Fidel, y noticias y documentos vinculados con la vida política del país, especialmente aquellos que acusaban de contrarrevolucionarios o mercenarios a individuos cubanos, o los dedicados a documentar las medidas de contención económicas, políticas y sociales tomadas por el gobierno cubano durante esa época.

La investigación y el diálogo alrededor de la discursividad de Castro también fue tratado por otros artistas cubanos. En 2000, durante la Bial de La Habana, Sandra Ceballos y René Quintana presentaron la obra *Ventana a Venus* que consistía en reproducir a mano y en tiempo real los discursos de Castro sobre las paredes de un kiosco⁴ de madera.

Para este momento el performance en Cuba gozaba de buena salud y era cada vez más evidente su uso para cuestionar y reflexionar sobre la vida sociopolítica del país. Muestra de ello es el performance colaborativo *En medio de qué* (2008), pensado por sus curadores como un espacio de rescate de la memoria artística colectiva donde reivindicaban a artistas y obras censuradas durante décadas pasadas. Los asistentes se encontraron con paredes llenas de palabras sobre dichos sucesos y se les pedía que corrigieran o agregaran información sobre los mismos. Un año después sería presentado *El susurro de Tatlin#6 (versión para La Habana)* donde el público también jugaba un rol activo en la obra, y reflexionaba en torno a temas relacionados con la censura.

De igual manera destaca en el escenario cultural cubano *El hijo pródigo* (2010) de Carlos Martiel. Durante el performance el artista clavó directamente en su piel a la altura del pecho, como emulando las camisas de los uniformes militares, las medallas revolucionarias de su padre. La utilización del cuerpo como lienzo, como penitencia e incluso como ofrenda tiene sus antecedentes en Pollock, Klein, Mazoni, Mendieta y Abramović, por solo mencionar algunos. Al mismo tiempo la obra también se erige, podemos pensar, predecesora y dialógica de *El garrote vil*, donde Otero Alcántara también utiliza su cuerpo en la construcción del performance, y en total estado de vulnerabilidad ante las presiones de la Seguridad del Estado, ofrece este como penitencia y sacrificio.

Llegados a este punto resulta más claro entender la manera en la que el performance se erigió y consolidó en el escenario artístico de la isla como un medio propio, tal cual había sucedido en el contexto internacional. Si

4. Esta edificación es usada en el contexto cubano para la venta de diversos alimentos.

bien para finales de la década de 1970 los artistas comenzaron sus exploraciones en torno a esta disciplina artística sin nombrarla propiamente de esa manera, para la década de los ochenta ya se había consolidado como práctica artística como consecuencia de la influencia internacional y de las investigaciones realizadas por el grupo *Volumen I*.

La performance de los primeros años se gestó principalmente desde aproximaciones antropológicas, en una búsqueda de la identidad y el rescate de las raíces cubanas. En este sentido destacan Leandro Soto y Tania Bruguera, con obras como *Ancestros* (1979), *Homenaje a Ana Mendieta* y *El peso de la culpa* (1997). De igual manera, posterior al año 2000, *Las cabezas* (2012) de Manuel Mendive y *La conga irreversible* (2012) del colectivo Los Carpinteros, que apuestan por el rescate de las tradiciones populares a través de géneros bailables, al mismo tiempo que evocan las prácticas de los negros esclavos durante la dominación española en la isla. Teniendo en cuenta lo anterior resulta evidente que la cultura y la espiritualidad cubanas conforman las contribuciones populares fundamentales al desarrollo del arte cubano del performance (Fusco, 1997).

Por otra parte, a mediados de la década de 1980 los artistas comenzaron a usar la performance para denunciar y visibilizar temas sociales. Artistas como Carlos Cárdenas, Aldo Menéndez, Juan Si González, Ángel Delgado y Glexis Novoa tomaron una postura crítica frente a la realidad social, política e intelectual de la isla y utilizaron esta disciplina, fundamentalmente, para expresar sus inconformidades. A decir de Birbragher se basan más en una crítica al sistema —Camnitzer denomina a estas acciones “guerrilla humorística teatral”— que en obras de carácter puramente estético o conceptual (Birbragher, 2017).

Intervenciones como *Al final todos bailan juntos*, realizado por Glexis Novoa y el Grupo Cívico, en la Galería Habana, demuestran como la generación de los 80 utilizó herramientas como el humor y la jovialidad en el desarrollo de sus performances. Así mismo, esta época condicionó la creación de grupos y colectivos artísticos como AR-DE (Arte-Derecho)⁵, Grupo Provisiona⁶ y Arte Calle⁷. que generaron disímiles producciones

5. Conformado por Jorge Crespo, Juan-si y Eliseo Valdez.

6. Fundado por Carlos R. Cárdenas, Francisco Lastra y Glexis Novoa.

7. Formado por Iván Álvarez, Ariel Serrano, Ofil Hecheverría, Erick Gómez, Ernesto Leal, Leandro Martínez, Aldito Menéndez y Pedro Vizcaino.

artísticas contribuyendo así a la consolidación de la performance y las artes cubanas en general.

Con la llegada de la década de los noventa, la evidente crisis económica que azotaba el país y la creciente censura instaurada por el gobierno cubano frente a la desestabilización política ante la caída del campo socialista hizo que los artistas cubanos se alejaran un poco de la producción artística, en tanto su principal preocupación era sobrevivir en un ambiente bastante hostil o buscar la forma de abandonar el país.

De igual manera, en medio de dichos contextos, el performance de Ángel Delgado marcó la escena artística de la isla y mostró al performance, como una herramienta artística eficaz para intervenir el espacio público y generar nuevos cuestionamientos sobre la realidad cubana. En los círculos artísticos cubanos el performance rápidamente se posicionó como “la expresión artística que de manera más sistemática se involucra con la construcción social de lo corporal y los códigos de conducta social y reflexiona sobre ello” (Fusco, 2017, p.35).

Así mismo, el gobierno cubano demostró nuevamente que no estaba dispuesto a dejar existir cualquier tipo de manifestación artística cuyo contenido disintiera con el modelo político existente. Evidencia de ello es la censura y persecución que impuso a aquellos artistas que consideraba problemáticos. En este orden de ideas el Estado cubano impuso una serie de evaluaciones estéticas de carácter formalista que justificaron la exclusión del arte socialmente crítico del circuito oficial durante décadas. Tal estrategia tiene sus inicios en los años sesenta, pero no fue hasta 1980-1990 que fue aplicada de una manera cada vez mayor cuando el gremio artístico cubano comenzó a cuestionar públicamente dichas convenciones, usando con frecuencia el performance como instrumento. (Fusco, 2017). Es entonces que ante la presión del gobierno muchos artistas y colectivos abandonaron las instituciones oficiales y comenzaron a operar en circuitos alternativos.

El año 2000 marcó también el resurgimiento de un performance crítico en la isla. Las obras producidas por la nueva generación⁸ posterior al derrumbe del campo socialista reflejan cambios afectivos con relación a la generación anterior. El performance cubano comenzó a utilizar la retórica

8. Entre ellos destacan Casanueva y González, Lavastida, Grethell Rasúa, Celia González, Yunior Aguiar, Luis Gárciga, Renier Quer y Adrián Melis.

oficial del Estado como ready-mades en sus obras (Fusco, 2017). Ejemplo de ello son los ya mencionados artistas Sandra Ceballos y Hamlet Lavastida, en tanto su obra está relacionada con discursos políticos y documentos oficiales del gobierno cubano. Así mismo la crítica y el cuestionamiento político ha sido el tema principal de la producción artística en Cuba desde esta disciplina.

Conclusiones

Podemos concluir entonces que el performance se erigió en el contexto cubano como el medio más efectivo para validar las preocupaciones éticas y estéticas del gremio en la isla. Su naturaleza efímera y portable, era ideal para surcar la censura y persecución instaurada por el gobierno. Cada vez más artistas, entre ellos Tania Bruguera y Luis Manuel Otero Alcántara, comenzaron a usarlo como la manera ideal para interactuar con los sistemas de poder y control en la isla, como demuestran *El susurro de Tatlin#6(versión para La Habana)* y *El garrote vil*.

De igual manera queda demostrado que esta manifestación encontró su combustible principal dentro de cada período de crisis. Sus principales exponentes hicieron uso de este, más que de cualquier otro género artístico, para entablar un forcejeo directo con las estructuras de poder en Cuba. Cada caso que hemos documentado en estas páginas permite entender el camino recorrido por el arte del performance cubano dentro de los contextos propios del país, y las exploraciones de los artistas de diferentes generaciones.

Así mismo el performance logró mantenerse como un espacio de resistencia debido a su capacidad para crear nuevas narrativas desde lo efímero y lo simbólico. Al no estar vinculado a objetos físicos permanentes o fácilmente controlables, el performance ha sido un medio particularmente efectivo para operar al margen de las estructuras oficiales, subvirtiendo los sistemas de poder que buscan silenciar la disidencia. Esta capacidad de eludir los mecanismos de censura y represión ha consolidado al performance como una de las formas artísticas más poderosas y políticamente comprometidas en la historia reciente de Cuba.

El acercamiento realizado a través de este texto permite aseverar entonces que su uso estuvo encaminado la mayoría de las veces a la crítica social, y a denunciar, tal cual apunta la mayoría de los casos, temas

relacionados con la censura y la libertad de expresión y creación artística. Así mismo muchos de los ejemplos aquí mencionados no solo desafían las restricciones del Estado, sino que también involucran a la sociedad en un diálogo crítico, utilizando la participación pública como un elemento central de la acción artística. Este enfoque colectivo del performance refleja un compromiso con la transformación social que va más allá de la mera representación artística.

Bibliografía

- Birbragher, F. (2017). Performance cubano en los años 80. Encubadora. Recuperado de <https://in-cubadora.com/2017/11/10/francine-birbragher-%C2%B7performance-cubano-en-los-anos-80%C2%B7/>
- Valencia, M. (2016). Performatividad y plástica: El cruzamiento artístico en la obra de Leandro Soto durante la década “contaminada” de los 80s en Cuba. *Latin American Theatre Review* 49(2), 69-89. Recuperado de doi:10.1353/ltr.2016.0014.
- Fusco, C. (2017). *Pasos peligrosos: Performance y política en Cuba*. Turner

Capítulo 5

El método Abramović puesto en práctica

Josemaría Bahena Gómez¹

Introducción

La artista de performance Marina Abramović, nacida en Belgrado en 1946, ha abierto un portal en el mundo del arte contemporáneo a lo largo de más de cinco décadas de exploración en las manifestaciones de la inmaterialidad. Su enfoque sobre el “*aquí y el ahora*” y su capacidad para conectar con el público han transformado la percepción de lo que puede ser el arte de performance. En este contexto, el “Método Abramović” se consolida como una de sus contribuciones más significativas, diseñado no solo para artistas, sino también para cualquier individuo que busque un estado elevado de conciencia y conexión con el momento presente. Este método ha sido sistemáticamente implementado en las exposiciones retrospectivas que Abramović ha llevado a cabo desde 2010, creando espacios en los que la experiencia artística se convierte en un viaje compartido.

El “Método Abramović” se basa en una serie de ejercicios que abordan tanto la introspección como la interacción con el entorno. Estos ejercicios son el resul-

1. Universidad de Guanajuato
j.bahenagomez@ugto.mx
ORCID:0000-0002-7394-7890

tado de la extensa trayectoria de la artista, que incluye enseñanzas recibidas de culturas aborígenes en el desierto de Gobi y prácticas rituales del Tíbet. Al incorporar estas influencias, Abramović invita a los participantes a experimentar una transformación personal, destacando la importancia del "aquí y el ahora" como una herramienta para la autoconciencia y la liberación emocional. A través de este capítulo, se explorará la aplicación práctica de estos ejercicios, no solo como un análisis teórico, sino también a través de experiencias vividas que ofrecen una perspectiva personal y reflexiva.

En las siguientes páginas, se detallarán todos los ejercicios que integran el "Método Abramović", acompañados de una narración que ilustra cómo cada actividad permite acceder a estados de conciencia nuevos y reveladores. Desde la simple acción de escribir el propio nombre hasta la experiencia de sumergirse en agua helada, o abrir y cerrar una puerta varias veces durante un periodo extenso de tiempo. Cada ejercicio se convierte en un medio para explorar la relación entre el cuerpo, la mente y el entorno. Este enfoque personal ofrece un análisis de cómo el arte de performance puede ser un vehículo para el autodescubrimiento, y cómo la práctica del "Método Abramović" no solo enriquece la vida artística, sino que también transforma la experiencia cotidiana en un acto de creación consciente.

Figura 1

l método Abramovic, Laurence King Publishing 2022



Fuente: Fotografía del autor.

Metodología

Este texto emplea un enfoque de investigación cualitativa que integra el análisis documental con un enfoque de investigación experiencial y reflexiva. Dado que el "Método Abramović" se basa en una serie de prácticas introspectivas y de conexión con el entorno, la metodología de este estudio se estructura en dos fases principales: análisis documental y autoetnografía.

Análisis Documental

La primera fase de la metodología consistió en la revisión y el análisis de textos, entrevistas, videos, y exposiciones sobre el "Método Abramović". Se revisaron fuentes que incluyen declaraciones de Abramović, estudios críticos sobre su obra, y registros de sus exposiciones retrospectivas, donde se ha implementado el método. Esto permitió una comprensión teórica de cada ejercicio y sus intenciones subyacentes, así como una contextualización de las influencias culturales y rituales que la artista incorporó en su práctica.

Autoetnografía

La segunda fase adoptó un enfoque autoetnográfico, en el cual el autor, como artista y participante del método, documentó sus propias experiencias y reflexiones al realizar cada uno de los ejercicios propuestos. Este enfoque permite analizar cómo el "Método Abramović" impacta a nivel personal, facilitando una exploración de estados de conciencia alterados y de la conexión entre el cuerpo, la mente y el entorno. Las experiencias se registraron a través de notas de campo y reflexiones posteriores, capturando tanto las impresiones inmediatas como las percepciones a largo plazo.

Análisis Temático

Los datos obtenidos de ambas fases se organizaron y analizaron mediante un enfoque de análisis temático, identificando patrones y temas recurrentes en la experiencia del "Método Abramovič". Este análisis permitió evaluar de qué manera los ejercicios facilitan la autoconciencia, la introspección y la transformación personal, tanto en términos de la experiencia artística como de la práctica cotidiana.

Esta metodología busca ofrecer una perspectiva personal sobre cómo el "Método Abramovič" puede actuar como un catalizador para el auto-descubrimiento y la creación consciente, tanto para artistas como para individuos en busca de desarrollo personal. El lector puede hacer los ejercicios que haya considerado de su interés.

Los ejercicios no están enumerados y pueden ser realizados según el orden del practicante. Para la presente investigación las diferentes instrucciones fueron realizadas, en su mayoría de manera aleatoria, salvo aquellas que exigían ser realizadas a horas específicas del día.

Escribe tu nombre lentamente

Este ejercicio consiste en sentarse y, en una hoja en blanco escribir su nombre lo más lentamente posible, sin separar la pluma o lápiz del papel. La duración sugerida para esta instrucción en particular es de una hora. Durante esta hora me dediqué a escribir mi nombre tan lentamente como, pude en cierto modo puede alcanzarse un estado de consciencia parecido a la meditación, un sin fin de cosas atravesaron mi mente, incluso pudo acceder a memoria del pasado en las cuales escribir mi nombre parecía ser una actividad rutinaria.

El material que utilicé para este ejercicio fue el carboncillo por lo que el rastro negro iba siendo marcado a la par que mis dedos también iban obteniendo ese rastro. Al final, al mirar el resultado final pude observar mi nombre y de cierta manera ver dicha imagen como una especie de autorretrato. Para tener certeza de la duración del ejercicio se recurrió a una alarma que me indicaría el término del tiempo sugerido.

Figura 2

Nombre del autor escrito lentamente, de acuerdo a las instrucciones del Método Abramović. 2023



Camina hacia atrás con un espejo

Esta instrucción fue un torbellino de agua refrescante para mi mente, de cierto modo es realizar una actividad tan simple y ordinaria como lo es caminar, y algo tan cotidiano como lo es ver, para quienes tenemos el privilegio de hacerlo, y es justamente ésta la belleza de este ejercicio, realizar algo tan convencional de manera no convencional que lo convierte en hacer algo enteramente diferente. Eventualmente uno comienza a ver las cosas de manera distinta y en ese sentido los hemisferios izquierdo y derecho se ejercitan, posibilitando así que nuestra mente comience a liberarse y el acto creativo y demás potenciales mentales puedan tomar lugar. En algún momento me concentré en las nubes grises y una lluvia que se veía a lo lejos, el espejo siendo sostenido como mi mano izquierda, con la mirada al frente, pero viendo hacia atrás a través del espejo. La instrucción sugiere realizar el ejercicio en un lugar de la naturaleza, lo que vuelve al ejercicio una experiencia agradable. El tiempo sugerido para este ejercicio es de una a tres horas, entre más tiempo pase uno realizando la actividad mejor son los resultados puesto que la mente logra acceder a un nuevo estado de consciencia, como un territorio virgen para el cerebro.

Escucha la naturaleza

La instrucción nos invita a encontrar un punto en la naturaleza, usar una venda y sentarse sin ser molestado durante una hora y escuchar. Esta instrucción fue realmente placentera y facilitó la concentración para mi mente. Al principio podía todavía escuchar sonidos urbanos, al igual que, coincidentemente una banda tocaba a lo lejos, eventualmente comenzaron a surgir los sonidos de las aves y el viento. La mente comienza a centrarse en el sentido del oído, y uno comienza a verdaderamente estar en el aquí y el ahora, entendiendo que cosas tan simples como apreciar el canto de un ave pueden ayudarnos a darnos cuenta de nuestra propia existencia, es apreciar la vida, saber que uno vive. Es una instrucción que cambia la vida, definitivamente haré esta instrucción por periodos de tiempo más largos.

Nada en agua helada

Esta instrucción nos invita a ubicar un cuerpo de agua cercano donde nadar esté permitido. Desvestirse completamente y meterse al agua durante tres minutos. Nuevamente, esta acción nos ayuda a tener consciencia de nuestro cuerpo, a veces en la vida cotidiana podemos realizar acciones de manera automática, pero al estar sumergidos en un elemento en el cual no estamos siempre, y con una temperatura que no es placentera nos trae a un estado de consciencia en el cual nuestro cuerpo toma una relevancia significativa, cada parte que lo integra se acerca al aquí y al ahora, es darse cuenta de la libertad y nuevamente al forzar a nuestra mente a estar en un elemento que no es el habitual libera huecos en el interior. Sin duda un ejercicio liberador. Tal como lo indica el subtítulo de las instrucciones en la caja: “instrucciones para reiniciar tu vida”.

Inhala y exhala forzosamente a través de tu boca

Esta instrucción indica además inhalar primero una vez y exhalar hacia afuera, dos veces dentro y dos veces fuera, tres veces dentro y tres veces fuera, hasta llegar a las diez veces. Este ejercicio nuevamente es recurrir a la simpleza, es decir, la respiración que es algo tan cotidiano y al hacernos conscientes de este acto despertamos cierto número de neuronas, durante este ejercicio es imposible pensar en otras cosas ya que realmente uno debe de estar concentrado en realizar las instrucciones como se indican

para obtener óptimos resultados, de esta manera uno logra conectar con el presente.

Parpadea los ojos rápidamente, mirando de lado a lado

Esta instrucción indica que parpadeando lo más rápido posible uno debe mirar de un lado hacia el otro, y, una vez que el parpadeo comienza a bajar su velocidad uno debe detenerse y mirar justo enfrente. Para este ejercicio comencé a notar que al parpadear lo más rápido que podía un color rojo comenzaba a aparecer y cuando detuve mi parpadeo una brisa de aire fresco me recibió, justo frente a mí tenía un objeto vegetativo. Nuevamente con esta instrucción Abramović nos invita a darnos cuenta de nuestra propia corporeidad, y la simpleza de este ejercicio, tan minimalista como es posible, sea el acto de parpadear o sea el acto de mover la cabeza a los lados, es un indicativo de que es posible dentro de lo más simple y con nuestro propio cuerpo cambiar nuestro presente todos los días.

Siéntate e inhala lentamente alternando las fosas nasales

Para esta instrucción hay que sentarse y tapar la fosa nasal izquierda e inhalar y exhalar tan lentamente como sea posible nueve veces, repitiendo esta acción con la fosa nasal derecha y terminando realizando la actividad nueve veces más con ambas fosas nasales descubiertas.

Al realizar esta instrucción noté como tapando la fosa nasal izquierda y respirando tan lento como pude, sentimientos de alegría y felicidad llegaron a mi mente, una especie de estar agradecido con mi presente, sin embargo, noté que al tapar la fosa nasal derecha y realizar las nueve respiraciones mi mente se fue al pasado y recuerdos comenzaron a surgir. Finalizando con las nueve respiraciones uno regresa al estado de consciencia actual y descubre todo con claridad, la mirada se vuelve a centrar en el presente.

Encuentra un objeto que amas. Encuentra un objeto que odies

Para esta instrucción el practicante está invitado a encontrar un objeto que ame y un objeto que odie, escribir sobre cada uno sin editarse. Esta actividad es una invitación a darnos cuenta que teorizar sobre el gusto es posible, y que justamente en esta acción uno puede apreciar la subjetividad

de las cosas. En el caso personal de esta acción recordé por qué ese objeto que amo es significativo para mí y el porqué de llevarlo conmigo a todos lados. En cuanto al objeto que odio que encontré, me di cuenta de que a primera vista uno puede aparentemente odiar un objeto pero que al explorarlo e interactuar con él, las posibilidades de su existencia pueden cambiar, dando así nuevamente el poder que uno tiene sobre las cosas y objetos. Esta actividad también es bastante intuitiva puesto que al elegir los objetos cuidadosamente habrá unos cuya energía nos llamen y otros que pasen completamente ignorados.

Libera electricidad estática a través de un cabello

Para esta instrucción el practicante está invitado a arrancarse un cabello, y sosteniendo con ambas puntas de los dedos moviendo el cabello hacia arriba y hacia abajo sin soltarlo, liberando la energía estática del cabello. Con este ejercicio, nuevamente uno toma consciencia de las partes de su propio cuerpo y asimismo de su alrededor. Las cosas simples esconden gran sabiduría en su interior y es muy fácil en el día a día hacerlas a un lado.

Bebe un vaso de agua tan lentamente como puedas

En esta instrucción uno debe primero servir un vaso de agua y observar el líquido por el mayor tiempo posible. En segundo lugar, en cámara lenta uno debe acercar el vaso a los labios y beberlo con tragos pequeños y de la manera más lenta que sea posible.

En la primera etapa de esta actividad uno puede apreciar la claridad del agua, y la mente al estar concentrada en alguna cosa tan simple y aparentemente insignificante cómo es el observar el agua comienza a divagar y pensar en todo el conocimiento que posee sobre el tema, en los estados, en sus reflejos, etc. En segundo lugar, la mente vuelve al estado de consciencia de un niño y los recuerdos de la infancia surgen, la relación que hago con esta acción es que, probablemente uno cuando es niño observa las cosas con curiosidad y admiración algo que se va perdiendo con el paso del tiempo. La primera parte de esta instrucción nos lleva a esa clave, volver a tener curiosidad y mirar las cosas como si no las conociéramos, posibilitando la creatividad en su máxima expresión.

El paso dos de esta instrucción, “bebe el agua tan lentamente como sea posible” nos lleva a un momento tan monótono que, al terminar la

acción, uno vuelve a apreciar la libertad y posibilidades que tiene para realizar sus acciones de vida y cotidianeidad. Este ejercicio es un aquí y un ahora que puede lograrse con una accesibilidad casi inmediata. La instrucción es sugerida, de acuerdo al método Abramović, a ser realizada múltiples veces durante el día.

Identifica un momento de enojo y después deténlo

Para esta instrucción uno debe pensar en identificar un momento en el cual esté enojado, sostener el aliento y sostenerlo hasta alcanzar el límite físico, Inhalar profundamente y exhalar lentamente. Cuando pude identificar dicho momento de enojo, el cual no es propio en mi personalidad, ya que usualmente acepto las cosas como van llegando. No obstante, para este momento tuve la oportunidad de recordar la instrucción, por lo que me recosté y realicé la instrucción como está indicado, de este modo pude cambiar mi energía y en lugar de concentrarme en la acción negativa pasé mi atención a la respiración, dando así paso a la liberación de la energía y apertura a la receptividad de nuevas experiencias y próximas acciones en mi autobiografía personal.

Salta tres veces

En esta instrucción uno debe levantarse y cerrar los ojos, convocar toda su energía corporal y saltar levantando ambas piernas, al momento de saltar debe gritar. Con este ejercicio lo que conseguí lograr fue romper con la energía de la pasividad y pasar a un estado energético en el cual podía nuevamente tener la fluidez necesaria para continuar con mis actividades. Creo que es una estrategia a la cual recurriré nuevamente cuando me encuentre en estados de inactividad y en los cuales sea necesario “reiniciar”.

Siéntate frente a una pared sin moverte

Para esta instrucción la duración sugerida es de una hora. Al realizar esta actividad pude tener más consciencia de mi energía personal, y me hizo darme cuenta de varios factores. El primero, la energía es como un gas que se escapa y muchas veces dejamos que ese gas se escape sin ser conscientes de ello. Al estar sentado frente a la pared esa energía comienza a llenar el globo de gas, metafóricamente hablando, de este modo uno puede retomar

esa energía y utilizarla a conveniencia, pero una vez estando consciente de la energía que tenemos es posible poder recuperar y retomar más actividades, probando una vez más que este método en efecto puede reiniciar nuestras vidas.

Haz cinco sonidos para cinco regiones del cuerpo

En este ejercicio uno debe primero recostarse en el suelo e ir colocando las manos en zonas específicas del cuerpo y hacer un sonido para cada zona. Hacer un sonido “u” para el sexo, un sonido “o” para el estómago, “a” para el corazón, “e” para la garganta y finalmente “m” para la parte alta de la cabeza. Con esta instrucción uno no solo vuelve al aquí y al ahora, sino que retoma consciencia de su presencia corporal, es decir a veces es fácil que la mente divague y vivamos como mente, olvidando que nuestro cuerpo es una presencia física en el espacio y planos temporales presentes, de este modo esta instrucción nos eleva a una consciencia temporal y corporal, es un y aquí ahora físicos.

Muévete en cámara lenta durante dos horas

En esta instrucción uno debe moverse lentamente y deliberadamente como pueda a través de cada acción, sin hablar. En este ejercicio nuevamente uno se conecta con el aquí y el ahora puesto que la mente se concentra en todos y cada uno de los pequeños detalles que integran cada acción. Desde levantar los pies, alzar los brazos, colocar el pie izquierdo y luego el derecho para dar pasos, todas estas acciones realizadas de la manera más lenta posible nos reconectan con el aquí y el ahora, la mente deja de volar y de viajar y pensar en el futuro o en lo que hará más tarde y se concentra en el presente.

Recuerda el momento entre el despertar y el estar dormido

La instrucción para este ejercicio dice que hay que intentar recordar la transición exacta de esta despierto a dormir. Es un ejercicio bastante complejo en el que hay que explorar diferentes factores de estados del sueño. Sobre todo, porque el momento previo a dormir es un momento que se olvida y del cual no se tiene una memoria. Puesto que uno “simplemente duerme” o despierta dándose cuenta de que se había quedado dormido. Se

trata de pensar y reflexionar sobre los estados de consciencia, al hacer este ejercicio uno de pronto sabe que existen diferentes estados de consciencia durante el día y durante la noche, todos ellos los vivimos de manera cotidiana, este ejercicio consiste en ayudar al practicante a ser consciente de dichos estados y, al pensar y tener presentes estas transiciones, explorar las diversas posibilidades que existen entre cada uno de ellos.

Mira tu propio reflejo

Frente a un espejo, sentado en una silla sin moverse mira a tu reflejo durante una hora, esta es la instrucción completa. Como se ha mencionado anteriormente, estos ejercicios traducen los estados de consciencia. En este caso en particular se trata de vivir una especie de “*memento mori*” en el cual uno puede recordar su propia existencia y su propia mortalidad. Es decir, al mirarse continuamente durante sesenta minutos, uno recuerda que está vivo y que también va a morir. Por lo tanto, uno debe saber vivir y apreciar el aquí y el ahora. No es fácil hacerlo. No obstante, el mirar continuamente a su propio reflejo es una forma de poder establecer una conexión neuronal con el aquí y el ahora de manera efectiva.

Abre y cierra una puerta

Para esta instrucción lo que se precisa es elegir una puerta que se abra hacia la dirección donde se encuentra uno. Abrir la puerta y no entrar, y cerrar la puerta y no salir. Repitiendo esta acción continuamente, la duración sugerida es de una a tres horas. Durante el proceso de esta instrucción pude experimentar diversos fenómenos. Uno de ellos fue, que en verdad la vida cotidiana y demás acciones que realizamos día con día las hacemos de manera automática, sin pensar e instintivamente, es decir siempre que abro la puerta y entro, entro pensando en otra cosa, en lo que haré o a la razón por la cual entré, y, viceversa cuando salgo y cierro la puerta salgo pensando en el lugar a dónde iré y en lo que haré. Abrir y cerrar la puerta repetitivamente durante un periodo de tiempo extendido me hizo darme cuenta de que puedo intentar estar en el aquí y en el ahora más seguido. Eventualmente conforme el tiempo transcurre y las meditaciones filosóficas toman su curso, la puerta deja de ser una puerta y la manija deja de ser una manija. Del mismo modo que todo lo que hacemos repetitivamente en nuestra vida de ser lo que es y se convierte en una rutina, es decir, en

realidad el tiempo afecta nuestra percepción de las cosas, incluso de las más pequeñas y aparentemente insignificantes.

Estírate como si fuera la primera vez

Las instrucciones para este ejercicio son: recostarse en el suelo, estirándose y bostezando como si fuera el primer estiramiento de la mañana, repitiendo cualquier movimiento que el cuerpo nos pida. Al poner en práctica esta instrucción lo que tuve fue una vez más una conexión más fuerte con mi cuerpo dentro de la temporalidad del “aquí y el ahora” al hacer esto de manera consciente y repetitiva uno toma consciencia de su cuerpo, de cada una de las partes, se da cuenta de que uno existe y de que uno está en un lugar y un espacio específicos y determinados, lo que nos genera un nuevo estado de consciencia. Particularmente en este estado de consciencia donde uno vuelve al presente, encuentra serenidad y de este modo realizar las tareas cotidianas posteriores se vuelve mucho más sencillo.

Siente una energía en frente de ti sin tocarla

Esta instrucción parece ser fácil al principio, pero en realidad es mucho más complicada de lo que suena. Para empezar uno debe sentir la energía del objeto o del participante, sin abrir los ojos, para realmente centrarse en tratar de sentir la energía que se tiene en frente de sí. Las manos deben de estar alejadas del objeto o del participante aproximadamente a treinta centímetros. Esta distancia es el campo magnético en el cual sentiremos la energía en nuestras manos. La duración sugerida es de una hora. Al principio uno piensa en el objeto y lo imagina, eventualmente la imagen mental comienza a desaparecer y es en esos instantes cuando uno toma consciencia del objeto que está frente a sí. Para tener una mejor perspectiva realicé este ejercicio un par de veces, la primera con un objeto en el proceso creativo y el segundo con un objeto de cera. Pude comparar que el primer objeto no contaba con la energía suficiente por lo que además de tratarse de un objeto no terminado, pude constatar que la energía en él no es la suficiente. Con el segundo objeto, el de cera, pude sentir la energía rápidamente, me transmitió paz y tranquilidad. Al terminar estos ejercicios, uno toma consciencia de su alrededor y de esta manera uno es más preciso en las acciones cotidianas de su aquí y su ahora. De este modo, al ser conscientes de que todo lo que nos rodea posee una energía

y ocupa un lugar y un espacio en nuestro entorno es que uno tiene más cuidado con la sistematización y adecuación de sus cuerpos físicos en nuestra cotidianeidad.

Pisa el suelo, como lo primero en la mañana

En esta instrucción se debe levantarse el practicante a las seis de la mañana salir a correr, sin importar el clima. Sentir el suelo con sus pies y examinar el estado de su cuerpo. Si la ley lo permite, esta instrucción debe realizarse desnudo.

En este ejercicio lo que puede sentirse es una especie de liberación, es darse cuenta de su propia existencia y apreciar su cuerpo. Siendo la primera cosa que se realice en la mañana esta actividad, además permite energizar el estado de ánimo para poder continuar con la rutina cotidiana, partiendo de un estado de consciencia en el cual se está habitando desde el aquí y el ahora.

Siéntate sin moverte y mira un color primario

Esta instrucción invita al practicante a mirar un color primario (rojo, amarillo o azul). Eligiendo un objeto plano como tela o papel de un solo color primario. Sentarse frente a dicho objeto y mirarlo durante una hora. Se debe repetir esta instrucción consecutivamente durante varios días.

Al comienzo de esta instrucción uno observa texturas, detalles propios del material, pero conforme van transcurriendo los minutos se da cuenta del color y de su papel. De este modo, el color toma la importancia que es necesaria y es cuando la instrucción comienza a tomar lugar. El color toma posición de los objetos, y el número de átomos que integran el objeto también toman relevancia. El color posee a los objetos y en la vida diaria no pensamos en la relevancia o importancia que pueda tener un color en un objeto en sí. El color también es fuerza y también es comunicación. Aunque, en esta instrucción únicamente está solicitado mirar un color primario, al realizar esta actividad uno se da cuenta de que el color es relevante y de que el color toma un papel significativo en la vida diaria, siendo así también una presencia, la esencia de las cosas.

Camina en línea recta

Para esta instrucción uno debe caminar en línea recta desde donde se encuentre, salir y caminar y hacerlo durante una hora. Vestirse apropiadamente de acuerdo al clima y llevar agua. Después de descansar regresar siguiendo la misma ruta. La duración sugerida para esta instrucción es de dos horas. Durante la realización de este ejercicio, pude darme cuenta de mi presencia en el espacio. En el camino derecho, sin poder dar vuelta a la izquierda o a la derecha, presenta un desafío. Es, sin embargo, este mismo desafío lo que nos invita a reflexionar sobre nuestra relación con el espacio y el entorno. Tenemos trazadas las rutas y los caminos que realizamos a diario que olvidamos que el campo geográfico que nos rodea es mucho más amplio. Al seguir en línea recta descubrimos pequeños paisajes y nuevos lugares que nunca habíamos visto y que todo este tiempo se encontraban cercanos a nuestro hábitat. En esta misma actividad la mente puede darse cuenta de que en esta misma manera existen otros factores donde repetimos las cosas sin cambiar nada y en los cuales tenemos por consecuencia siempre los mismos resultados. La belleza de esta instrucción es encontrar lo nuevo en lo cotidiano, haciendo un cambio mínimo y tomando consciencia de nuestras acciones, cada acción que realizamos por más insignificante que parezca tiene una consecuencia.

Recuéstate y sostén la respiración

Las instrucciones para esta actividad son: recostarse y presionar la espalda con el suelo e inhalar profundamente. Sosteniendo la respiración lo más que sea posible antes de exhalar. Repitiendo doce veces. Una vez más este ejercicio nos aproxima a la toma de consciencia de nuestro cuerpo en el espacio y, de esta manera nos conecta con el estar en el aquí y el ahora. En algún momento entre la séptima y la octava respiración esta misma instrucción, casi de manera instantánea nos obliga a agradecer nuestro presente, al darnos cuenta de la vida, e la respiración de nuestro cuerpo en este espacio, es una invitación a ser conscientes de nuestro papel en el planeta, sabiendo que formamos parte de un todo y que nuestra energía, la misma que inhalamos y exhalamos se proyecta hacia el infinito.

Explora un espacio sin el uso del sonido o de la vista

En esta instrucción debe, en un lugar cerrado, con los ojos vendados y con audífonos que cancelen los oídos o tapones, moverse lentamente y explorar el espacio, durante una hora. Durante la realización de esta actividad, lo que pude descubrir, es que los espacios se convierten automáticamente en el fondo detrás de nuestra vida diaria, es decir, son escenarios en los cuales transitamos día a día sin tener una consciencia necesaria de su existencia. Al taparse los ojos e imposibilitar el oído uno puede observar que los lugares influyen enormemente en nuestra vida. Sin embargo, los lugares también pueden tomar la presencia y forma humana, es por eso que existen definiciones como lugares lúgubres o cálidos, puesto que cada espacio tiene una energía y transmite ciertas cualidades a los individuos que los recorren. Conforme va transcurriendo la hora que dura este ejercicio, la mente comienza a reflexionar sobre la importancia que ocupan los objetos y los espacios, las esquinas. Al hacer uso de ciertos sentidos, puede sentirse la diferencia de tener la consciencia de estar en el presente y su opuesto,

Corre en un círculo fijo al principio en la mañana

En esta instrucción se invita al participante a ponerse zapatos para correr y salir, correr alrededor de casa repitiendo cuantas veces sea necesario, durante cinco a diez minutos.

Al realizar esta actividad uno cambia inmediatamente la rutina, lo cual agrega cierto número de energía a sus pasos habituales, el correr alrededor de su vivienda es tomar consciencia no solo del presente sino del estado en el cual uno se desarrolla, el círculo fijo se convierte en una línea temporal que es transitable, y cada paso es un paso en el presente, dando el primer círculo uno está recorriendo la propia línea temporal de su autobiografía, por lo que al recorrer las siguientes vueltas uno está repitiendo los errores del pasado, y al pensar en las próximas vueltas piensa en, por ejemplo no repetir errores. Esto trae como resultado que el participante pueda apreciar que cada paso es parte de una línea en el tiempo, cada paso hacia adelante o hacia atrás forma parte de una decisión que trae consecuencias. También en la consciencia del presente uno puede tomar consciencia de los espacios que habitamos y saber que dichos espacios también forman parte de la integración de un todo mayor e incontrolable, inconsciente y consciente.

Mantener una mirada mutua

Durante este ejercicio se necesita otro participante con el cual se sostendrá la mirada, sentándose uno frente al otro, durante una hora se mirarán a los ojos, intentando no parpadear. Quedándose sin moverse.

Durante esta hora, uno puede darse cuenta de que su propia existencia también forma parte de la existencia en la vida de los demás. La mirada mutua corresponde a la coexistencia. De este modo, ya hemos tomado consciencia de nuestro presente y de los espacios que ocupamos, pero al agregar la presencia humana frente a nuestros ojos, es retomar un factor importante en el cual podemos observar que estamos acompañados por presencias y que es a través de sus miradas que podemos darnos cuenta de que existimos, una vez más se trata de tomar consciencia del aquí y del ahora.

Figura 3

Ejemplo de 5 tarjetas de instrucciones del método Abramović



Fotografía del autor. Método publicado por Laurence King 2022.

Quéjate con un árbol

Para esta instrucción se debe elegir un árbol de su agrado, colocar los brazos alrededor de él y quejarse con el árbol. La duración sugerida es de quince minutos. Previo a los demás ejercicios, durante la realización de esta actividad uno extiende la consciencia y la toma de presencia en el aquí y el ahora. De este modo, al quejarse con el árbol uno puede descargar la energía y pensamientos negativos que trae consigo, los árboles son también seres vivos que ocupan un lugar en nuestro presente y líneas temporales

autobiográficas, por lo que, al quejarnos con ellos, ellos ya saben qué es lo que nos ocurre, puesto que forman parte y han visto lo que nos ocurre, sin embargo, los árboles poseen el don de transformación inmediata por lo que al comenzar a contar nuestras penas y quejas, los árboles las transforman en oxígeno, y al realizar los ejercicios de respiración se culmina un círculo en el cual nuestra respiración está en constante armonía con el entorno.

Cuenta cada grano de arroz y de lentejas

Para esta actividad deben mezclarse dos puños de arroz y lentejas sin cocinar, comprometerse con la cantidad elegida. Durante la duración de este ejercicio deben separarse los granos de arroz y de lentejas contando cada uno de ellos.

Durante la realización de esta instrucción es posible apreciar el presente, debe existir un grado de concentración puesto que al contar cada uno de los granos de lenteja y de arroz y al estarlos separando el presente se vuelve un aquí y ahora conscientes. De este modo, se convierte la actividad también en una especie de meditación intermitente, las lentejas y el arroz dejan de ser lentejas y arroz y se convierten en objetos sólidos para la contemplación del aquí y del ahora. Al tomar consciencia de nuestro presente podemos liberar la mente de ataduras, al finalizar el número de horas que haya tomado realizar esta actividad uno tiene una sensación de bienestar, de liberación de haber librado la mente de las torturas de la condición humana y puede por lo tanto empezar nuevamente, fresco.

Limpiar el suelo de rodillas

La duración sugerida para esta instrucción es de una hora. Debe mezclarse jabón con agua en una cubeta y empezar en la esquina de la habitación. De rodillas debe moverse uno y hacia atrás limpiar el espacio. La realización de esta instrucción culmina siendo un ejercicio de gratitud con el espacio que nos rodea, con nuestro presente y con el lugar que habitamos. De este modo, es posible tomar consciencia de los lugares que recorreremos. Después de los primeros treinta minutos, uno comienza a olvidar que está limpiando el espacio y la actividad se convierte en un proceso distinto, la mente concentrada en tallar y rastrar el suelo, con el jabón puede ir observando y sintiendo la limpieza. El cuerpo, acompañado ya, del calor

generado por la actividad y el sudor que implica realizarla, nuevamente toma consciencia de su propia presencia en el espacio, en la línea temporal del aquí y del ahora.

Crea y completa una instrucción personal

Para esta instrucción, elegí tomar mi peso de nacimiento en maíz y pasarlo de un saco lleno a un saco vacío durante tres horas. Al realizar este ejercicio, tenía planeado que mi peso en maíz se convirtiera en mi niño interior, y que, de cierto modo, pudiera realizar un diálogo energético en el cual el maíz en cierto punto dejaría de ser maíz y se convertiría en mi niño interior, dando, así como resultado una acción de rebautizo en el cual pudiera rescatarme de las condenas con que fui sentenciado al nacer, debido a creencias religiosas impuestas. He repetido esta actividad tres veces, logrando realizar una variación de cuatro horas. Es importante remarcar que el estado de presencia y la larga duración de este, y de todos los demás ejercicios, es un recordatorio de la fuerza de voluntad que tenemos, convirtiendo así toda delimitación temporal en un valor inferior, es decir, después de realizar una actividad monótona durante cuatro horas seguidas, sin descanso y sin parar, las demás actividades que hagamos en nuestra vida se convertirán en ejercicios más sencillos, cosas de una hora y media, de veinte o treinta y cinco minutos se convierten en fáciles de hacer y de sobrellevar. Por lo que son también no solo un entrenamiento físico sino mental que prepara nuestra fuerza de voluntad, algo indudablemente útil para los tiempos de la gratificación instantánea.

Crea tu propia instrucción personal, duración a elegir

La tarjeta número treinta y dos está libre para ser llenada por el practicante, pudiendo escribir el tema y acción que elija, incluida la duración. Como parte del “Método Abramović” puesto en práctica quise dejar intencionalmente esta instrucción en blanco para que el lector pueda realizar una acción libre durante el tiempo de su elección.

Instrucción: _____

Duración: _____.

Reinicia tu vida

Después de haber reiniciado su vida, como sugiere el subtítulo del método Abramović, uno puede continuar con la cotidianidad de su condición humana. Habiendo atravesado el estado de consciencia y descubrir las nuevas y múltiples posibilidades que la vida pueda presentar, como tener una mayor claridad de su presente y un estado donde el aquí y el ahora se manifiestan continuamente.

En conversación con Hans Ulrich Obrist, la artista yugoslava argumenta “...porque la riqueza no viene del dinero, la riqueza es del interior”² (Ulrich Obrist, 2010, p. 75). El método Abramović es un claro ejemplo al cual la artista hace referencia. El tener claro el vivir en el presente y poder tener un estado de consciencia en el cual exista una armonía con el entorno son herramientas claves para poder desarrollar una vida exitosa.

Las treinta instrucciones de la artista de performance son la conclusión de más de cincuenta años de trabajo y viajes por el mundo en los cuales ha reunido su sabiduría y compartirla con el público para poderse realizar de forma personal e individual en su propia casa.

Abramović menciona: “Cuando mi padre dejó a mi madre, tenía 18 años. Mi madre tomó el control de mí y de mi hermano de una forma militar”³ (McEvilly, 2010, p. 260). Abramović recibió una educación militar muy fuerte por parte de su madre, y es probablemente de esta influencia militar que el uso de instrucciones es una constante en su carrera, como lo fue en sus primeras obras de performance en la década del setenta, en el cual el público podía leer una serie de instrucciones en las cuales estaban detalladas las condiciones del performance. De este mismo modo, la artista fue criada, y así era como tenía que seguir su vida personal. En su autobiografía la artista narra “mi madre dejaba pequeñas notas en la mesa antes de irse a trabajar, diciendo cuántas oraciones en francés debería de aprender, qué libros debía leer, todo estaba planeado para mí”⁴ (Abramović, 2016, p. 14). El método Abramović

-
2. “...because richness does not come from the money, it's richness from the inside”. Traducción J. Bahena.
 3. “When my father left my mother, I was 18. My mother took complete military-style control of me and my brother”. Traducción J. Bahena.
 4. “My mother would leave little notes on the table before she went to work, saying how many French sentences I should learn, what books I should read- everything was planned out for me”. Trad. J. Bahena.

tiene la influencia de la artista en base a la educación militar que recibió de su madre. Estas exigencias de disciplina la hicieron pasar por momentos difíciles en su infancia, como cuenta en sus memorias. Sin embargo, fue gracias a esa educación exigente que la artista fue capaz de desarrollar una personalidad con una fuerza de voluntad excepcional. Las notas que dejaba su madre para ella, que en realidad eran instrucciones siguen presentes en el método Abramović.

En sus escritos Abramović manifiesta “*el arte sirve para hacer visible lo invisible*”⁵ (Abramović, 2018, 181). El método Abramović puede decirse que nos acerca a una apreciación de la invisibilidad, como es un estado de consciencia y estar en el presente (el aquí y el ahora) a través de las treinta instrucciones la artista nos lleva en un viaje en el cual al apreciar y darnos cuenta de cosas que normalmente no veríamos o a las cuales no les prestamos atención podemos ver lo invisible. De esta forma podemos afirmar que el método Abramović nos ayuda a ver lo invisible.

En las “*Siete muertes de Maria Callas*” una ópera realizada por Abramović en el 2020, la artista interpretó las siete muertes de la cantante griega en diferentes óperas, en la línea final, en la muerte de la cantante la artista dice fuertemente: “*Respira*”⁶ (Abramović, 2020, p.165). Esta instrucción se vio repetida a lo largo del método Abramović, tal vez como el más rápido para lograr cambiar el estado de consciencia, aunque, como se observó, los ejercicios de mayor duración son los que aportan también una amplia experiencia.

En el método Abramović la artista nos lleva a alcanzar este estado de consciencia donde podemos apreciar la presencia, la presencia de uno, la presencia del color, la presencia en el espacio, la presencia del espacio en la naturaleza. A través de los ejercicios la artista nos lleva de la mano para poder lograr entender la presencia, algo esencial en la obra de arte de acuerdo con la misma Abramović. “*Creo que una obra de arte debería de tener ese tipo de energía, la cual no es descriptiva o visual. Es solamente la presencia lo que hace la diferencia en un espacio*”⁷ (Ward, 2022, pp.17-22).

5. “Art serves to make the invisible, visible” Trad. J. Bahena.

6. “Breathe” Trad. J. Bahena

7. “I think a work of art should have that kind of energy, which is not descriptive or visual. It is just the presence that makes the difference in a space”. Traducción J. Bahena

“Últimamente, estoy diciendo que el público es mi obra. Me estoy quitando y el público se convierte en la obra”⁸. (Essling, 2017, p.29). En la cita anterior podemos apreciar que la artista se refiere que en sus obras de reciente creación la obra es el público. Contrariamente a sus primeras obras en las cuales ella realizaba las acciones y la audiencia participaba como espectadora, en la actualidad el público es la obra. Podemos pensar así que el Método Abramović es una obra de la artista y que al llevar a cabo las instrucciones nos convertimos en una obra de la misma Abramović.

El Método Abramović es la conclusión de años de trabajo y exploraciones en distintas partes y culturas del mundo, aprendizajes con los aborígenes australianos, con quienes retoma el concepto del aquí y el ahora. Hasta con el mismo Dalai Lama.

“Abramović recuerda pasajes de una entrevista con el Dalai Lama que son particularmente importantes para ella, en los cuales él elabora sobre el concepto del vacío como forma” (Biesenbach. 2010, p.12).

El conjunto de instrucciones en el método Abramović, tienen una influencia de las culturas orientales y su filosofía zen. La aproximación de este método con el público en la actualidad es necesaria y urgente debido a la creciente sobre exposición de aparatos tecnológicos y la excesiva carga visual donde los conceptos del vacío, ausencia y presencia no están manifestados de manera útil. El método Abramović es un rescate del presente y un viaje hacia el aquí y al ahora a través de una travesía mental.

Bibliografía

- Abramovic, M. *The Abramovic Method: instruction cards to reboot your life*. Londres: Laurence King.
- Abramovic, M. *Walk through walls, a memoir*. 2016. Nueva York: Crown Archetype.
- Abramovic, M. *Marina Abramovic, writings 1960-2014*. 2018. Colonia:Verlag der Buchhandlung Walter König.
- Abramovic, M. *Marina Abramovic 7 deaths of Maria Callas*. 2020. Milán: Damiani Editore.

-
8. “Lately, I am saying that the public is my work. I am removing myself and the public becomes the work.” Traducción J. Bahena
9. Abramovic recalled passages from an interview with the Dalai Lama that are particularly important for her, in which he elaborates on the concept of emptiness as form. Trad. J. Bahena.

- Biesenbach, K. *Marina Abramovic: the artist is present*. 2010. Nueva York: MoMA.
- Essling, L. *The Cleaner: Marina Abramovic*. 2017. Estocolmo: Hatje Cantz Verlag.
- McEvelley, T. *Art, Love, Friendship, Marina Abramovic and Ulay*. 2010. Nueva York: Documentext McPherson & Company.
- Ulrich Obrist, H. *Marina Abramovic- Hans Ulrich Obrist; the conversation series*. 2010. Colonia:Verlag der Buchhandlung Walter König.
- Ward, O. *Marina Abramovic*. 2022. Londres: Lauren King Publishing.

Capítulo 6

“*Habitus*” de Bourdieu en la ejecución de instrumentos de cuerda frotada en el hombro

Sarymer Echeverría Muñoz¹

Bourdieu llama *habitus* a lo social incorporado, a cómo el cuerpo interioriza esquemas de percepción del mundo: en forma de comportamiento por inercia y tensiones externas basadas en relaciones de poder. Según Bourdieu, el *habitus* es un principio generador de prácticas y representaciones que logran inconscientemente ciertos fines, y el dominio de las operaciones necesarias para alcanzar los fines, sin ser producto de obediencia a reglas, pero colectivamente orquestadas (Bourdieu, 1991, p 92).

Merriam (1962) explica la complejidad creada a partir del comportamiento funcional del ser humano en una sociedad:

El contenido esencial de las ciencias sociales se origina de los hábitos humanos tendientes a crear instituciones para resolver cada uno de los problemas específicos que nacen de su existencia biológico-social: el hombre se ve precisado a reglamentar su conducta para con los demás en el terreno económico, social, político y cultural. (Merriam, 1962, p 267)

1. Universidad de Guanajuato
s.echeverriamunoz@ugto.mx
ORCID: 0000-0001-5916-5756

La creación y difusión de la música de violín y viola está socialmente organizada en base a una convención de uso que las ubica como parte de agrupaciones musicales con estándares de nivel requerido definidos y las escuelas profesionales, suelen encaminar los métodos de educación hacia esos objetivos de uso convencional.

Como señala Jacques Attali (1995), durante la Edad Media, el músico es un juglar que se desplaza por los territorios para proponer sus servicios a domicilio: él “es” la música y el espectáculo del cuerpo; él la crea, la porta, la organiza y la ofrece en directo a todo tipo de oyentes, independientemente de la clase social. La música vuelve a “anclarse” cuando las cortes excluyen a los juglares, voz del pueblo, y convierten al músico en menestral o menestrier (de *ministerium*: funcionario). En tres siglos, del xiv al xvi, recuerda Attali, el músico deja de ser nómada para quedar fijado a una corte y a una determinada ciudad. Las cortes convierten al músico en sirviente y sólo escucharán música escrita sobre partitura y ejecutada por músicos asalariados, quienes hacen de la música un ocio o pasatiempo para sus señores. (Márquez, 2011).

Menciona Bruno Nettl (2003) que:

Las relaciones sociales en las escuelas de música de Norteamérica reflejan tanto las de la sociedad como un todo, como las de su sistema musical. Lo que se refleja en este caso es una sociedad en la que teóricamente todos son iguales, pero en la que de hecho existe una continua lucha por el liderazgo entre las clases y otros tipos de grupos sociales. (Nettl, 2003, p 14)

Nettl explica que en el sistema musical de agrupaciones en que participan los violinistas y violistas hay una clara organización jerárquica social: está el director, su concertino (el mejor violinista), los jefes de sección de cada instrumento, la disposición de sillas según los rangos de solista y acompañante, los cuales son asignados en base al nivel técnico de ejecución. Es decir, detrás de la generación de la música, hay una serie de comportamientos humanos organizados en un sistema social específico, tal como lo observa Merriam al considerar que el Arte ha sido poco analizado desde el estudio de quienes lo crean, ya que se le ha dado prioridad de análisis a la obra artística como un ente independiente, advierte que al hacer esto, se despoja a la creación de todo el contexto cultural del cual surge y que es un campo de estudio por sí mismo, un campo activo que al ser ignorado, ignora también las acciones humanas que realizan los artistas: “el artista

da forma a un producto que representa su objetivo directo y último: pero, para lograr esto, debe seguir un comportamiento determinado” (Merriam, 1962, p 270).

Detrás de la música ejecutada, están los violinistas y los violistas que la han ejecutado y para ello han seguido una serie de comportamientos basados en la estructura del sistema: qué repertorio tocan, durante cuánto tiempo, en postura de pie o en postura sentada, sujetando el instrumento del lado derecho o izquierdo, la forma y el tamaño de su instrumento, usando determinado tipo de silla proporcionada por la institución a la que están adscritos, el número de descansos y la duración de cada descanso, cuánto y cómo han estudiado para cumplir con los requisitos técnicos exigidos para formar parte del sistema social para hacer música. Merriam hace esta distinción entre producto y comportamiento necesario para lograrlo porque considera que en el arte sean consideradas todas estas cuestiones que repercuten en las vidas humanas: “nuestras investigaciones musicales versan casi exclusivamente en torno de los sonidos y no de los músicos” (Merriam, 1962, p 270).

Los violinistas y violistas no adoptan una postura simétrica al tocar, y realizan movimientos repetitivos que generan desgaste corporal, la asimetría de su postura ocasiona un sobreuso en regiones corporales específicas, lo cual puede propiciar diversos síntomas que afecten su rendimiento y su bienestar. Estas lesiones tienen relación directa con la ejecución del instrumento y se conocen como Trastornos Musculo Esqueléticos Relacionados con la Ejecución (TMRE). Por ello, tocar el violín y la viola es una actividad que debe ser estudiada desde la perspectiva de uso corporal dentro de un sistema cultural, Bartra (2007) observó que esta ha sido una inquietud sobre la cual se ha reflexionado en el campo musical en general: “muchos pensadores e investigadores han llegado a la conclusión de que la música es un fenómeno cultural mucho más estrechamente conectado con el cuerpo que otras expresiones simbólicas, como las artes plásticas o la literatura” (p 133).

Menciona Frith al respecto, que:

La música resulta particularmente importante para el proceso de toma de posición de uno mismo, debido a un elemento específico de la experiencia musical: su directa intensidad emocional. Debido a las cualidades que le reporta su abstracción: la música es una forma de individualización. (Frith, S., 2001)

Subramaniam Lakshminarayana ha sido considerado como el mejor violinista indio de la historia, ha colaborado con los mejores violinistas occidentales de su época, incluyendo a Yehudi Menuhin, Zubin Mehta y Stephane Grappelli, entre muchos otros. Subramaniam, Licenciado en Medicina y posteriormente Maestro en música clásica occidental por Instituto de Artes de California, ha tocado el violín en la postura tradicional de la “música carnática” de la India: sentado en el piso, sin silla, con las piernas cruzadas y el violín también apoyado en el pecho desde el suelo y no en el hombro, tal como se muestra en la siguiente imagen.

Figura 1

El violinista Subramaniam tocando en postura tradicional de la India



Fuente: Suyash Dwivedi. 2015. Wikimedia Commons.

Durante siglos, las sillas estuvieron constantemente asociadas al poder, la riqueza y el estatus, en el mundo de la academia, el puesto más alto se llama, en inglés, “*chair*” (silla, literalmente). La silla es uno de los objetos más antiguos de nuestra civilización ya que surge en la antigua Mesopotamia, en el año 4500 a.C. Se dice que un prototipo fue inventado por el sumerio EBih-II, quien decidió poner un respaldo a una tabla de madera y cuatro patas para estar más cómodo mientras escribía. La primera silla que se conoce se remonta al s. XIV a.C., al periodo comprendido entre 1336 y 1325 a.C.: El sillón ceremonial del joven faraón Tutankamón. En la antigua Grecia la primera silla data del año 600 a.C. Durante la Edad Media (s. XII al XV) la silla siguió denotando poder, de los monarcas o de la Iglesia. En el Museo provincial de Burgos aún se conserva la llamada “Silla de los Jueces” del siglo XIII. Es en el s. XVI cuando la silla se convierte en un mueble de uso común. En la Edad Moderna (s. XVII y XVIII) se siguió utilizando la silla o trono como símbolo del poder y esplendor de los reyes. Cuanto más recargada y trabajada estaba la madera más reflejaba el esplendor del rey. El barroco francés es buena prueba de ello, con butacas ostentosas y labradas.

Hajo Eickhoff menciona que “la silla no era conocida por otras culturas que no eran las occidentales, ni por el mundo asiático ni por el africano” (Eickhoff, 2009, p. 113). Existen hábitos sobre los que no se reflexiona debido a la cotidianidad de los mismos, como es el hecho de usar muebles para realizar actividades, sin embargo, son costumbres socialmente adquiridas. Osami Takizawa tradujo un tratado sobre las contradicciones y diferencias en las costumbres entre los europeos y los japoneses, un estudio hecho por Luis Frois, de gran interés antropológico fechado en 1585 y habla sobre el uso de la silla: “Nosotros nos sentamos en sillas para comer con las piernas extendidas; ellos se sientan sobre el tatami o en el suelo, con las piernas cruzadas, los japoneses comían sentados en el suelo” (Takizawa, 2020, p. 40). En la siguiente imagen se observa la cultura japonesa de sentarse sin silla.

Figura 2

Fotografía de familia japonesa comiendo sin el uso de silla ni mesa, en 1890



Fuente: Autor anónimo. Wikimedia Commons.

En diversos países asiáticos, es común observar que las personas descansan en cuclillas, sin hacer uso de una silla, como se aprecia en la siguiente imagen.

El acto de ser modernizado, implica adaptación a la situación contemporánea, esté Occidente implicado o no. Menciona Kartomi (1981) que la modernización puede tanto ser una adaptación no intencional e involuntaria a las circunstancias del presente (que, como tal, está siempre sucediendo de manera automática), como una “puesta al día” consciente, intencional y planeada.

Figura 3

Personas en Asia, en posición sentada sin hacer uso de silla



Fuente: BBC.

La ergonomía en cualquier actividad humana moderna, así como en el aprendizaje del violín constituye un reto, partiendo de la idea sostenida hace años de que tocar el violín, por la naturaleza del instrumento, tiende a ser una actividad poco ergonómica. Señala Archee (2017) que es hasta que se experimenta una lesión, que los músicos tienen la idea de tocar un instrumento ergonómico. Y entonces nos presenta dichos instrumentos que, considerando la anatomía humana, serían idealmente los más adecuados para prevenir lesiones:

... el violín Chanot (1819) es posiblemente uno de los primeros ejemplos de un violín ergonómico. Este diseño combina un cuerpo asimétrico con la estructura de un puente de guitarra. Chanot retiró el cordal y todas las esquinas agudas, simplificando los orificios F, y permite a la mano izquierda más fácil acceso al registro superior. Joseph Chanot intentó aplicar principios científicos en laudería, para ayudar a los músicos heridos. Su violín con forma de guitarra fue juzgado como superior en tono a un Stradivarius, pero su diseño inusual no se hizo popular en el siglo 19”. (Archee, 2017)

El intercambio intercultural de instrumentos musicales, por ejemplo, se ha verificado frecuentemente a través de la historia. La difusión de cordófonos de arco a través del mundo es un ejemplo de ese tipo de intercambios en cadena. Sin embargo, cuando esos instrumentos atraviesan barreras culturales no necesariamente transportan los viejos conceptos musicales con ellos. Así, el rebab (fídula de arco) en el Oriente Medio habita en un mundo conceptual muy distinto al del rebab en Java o Kelantán (Kartomi, 1981).

Figura 4

El rebab fue el primer instrumento de arco que llegó a Occidente y es el antecesor del violín



Fuente: Georges Jansoone. 2007. Wikimedia Commons.

En la época actual, David Rivinus es un fabricante reconocido de los violines ergonómicos que presentó al público a partir de 1990, respecto a lo cual él menciona:

Las lesiones de ejecución entre violistas y violinistas están en niveles epidémicos. Durante las últimas dos décadas he trabajado duro para abordar estas preocupaciones, especializándome en los problemas de cuello, espalda, dolor de hombro, codo y mano. He desarrollado tres modelos de viola y violín,

todos diseñados para llevar al instrumentista a un alivio significativo y, debido a que los instrumentos no exacerbaban las condiciones existentes, ayudan al instrumentista a sanar lentamente”. (Archee, R. 2017)

Los instrumentos de Rivinus son hoy en día una alternativa funcional para los instrumentistas lesionados que deben continuar tocando y para quienes buscan una experiencia interpretativa cómoda y libre de sufrimientos físicos.

Figura 5

Izquierda: violín ergonómico de Chanut. Derecha: viola ergonómica de Rivinus



Fuente: Archee,(2017).

El *habitus* como sistema de disposiciones constituye una estructura que integra todas las experiencias pasadas y funciona en cada momento como una matriz de percepciones, de apreciaciones y de acciones. Hablar de *habitus* implica, tener en cuenta la historicidad de los agentes. Las prácticas que engendra el *habitus* están comandadas por las condiciones pasadas de su principio generador. A su vez, el *habitus* preforma las prácticas futu-

ras, orientándolas a la reproducción de una misma estructura. Existe, en el *habitus* una tendencia a perpetuarse según su determinación interna, afirmando su autonomía en relación a la situación, es una tendencia a perpetuar una identidad que es diferencia. Es decir, que el *habitus* como sistema de disposiciones a ser y hacer es una potencialidad, un deseo de ser que, en cierto modo, trata de crear las condiciones de su realización (Capdevielle, 2011).

Desde la perspectiva de Pierre Bourdieu la correspondencia entre las estructuras sociales y mentales, tiene su punto de asidero en lo más profundo del cuerpo, donde se interiorizan los esquemas del *habitus*. Es decir, que el cuerpo en la teoría de Bourdieu es un cuerpo sociabilizado, estructurado, que se ha incorporado a las estructuras inmanentes de un mundo. El cuerpo es, de este modo, condicionado por el mundo, modelado por las condiciones materiales y culturales de existencia en las que está colocado desde el origen (Capdevielle, 2011).

Bourdieu menciona que el *habitus* puede ser transformado, a través de lo que él llama “autosocioanálisis” provocado y acompañado y se trata de un despertar de la consciencia del individuo para auto manipular sus disposiciones: “El socioanálisis puede ayudarnos a desenterrar el inconsciente social fijado en instituciones tanto como alojado profundamente en nosotros” (Bourdieu y Wacquant, 2008, p 79).

Lo que Bourdieu llama “autosocioanálisis”, es un elemento que está presente en los métodos de educación somática, aunque en tales métodos se parte del sentido común para crear esquemas propios de comportamiento en determinado contexto social y, este sentido común parte de las sensaciones lejanas al dolor y la incomodidad corporal.

En los métodos de educación somática: Alexander, Feldenkrais y Yoga, la salud es un sinónimo de prevención y no de curación; es la sensación constante de bienestar, lograda a través de una serie de comportamientos de mantenimiento del sentido común: saber qué es lo que genera bienestar y no sólo saberlo, sino emprender acciones conscientes para lograrlo. La salud, entonces, implica el aspecto de interrelación física, mental y emocional como un todo congruente que se refleja en la cultura de un ser humano de procurar el mejor uso posible de sí mismo en cualquier actividad que realice. Con estos métodos se busca el desarrollo de la consciencia corporal entendida como la elección consciente de acciones preventivas para lograr la salud: es decir, que el individuo logre lo que Alexander llama el “control consciente y constructivo” de sí mismo.

Para Varela (2011), nuestra tendencia a vivir desconectados de la experiencia mente-cuerpo en que habitamos, no es una condición natural de lo humano, sino más bien un hábito arraigado en nuestra cultura y que es posible transformar y reeducar (Jordan, 2015).

¿Por qué si ya sabemos lo que nos enferma, lo elegimos en vez de prevenirlo? ¿Somos conscientes de que nuestros hábitos dependen de nuestros comportamientos y que los comportamientos se deben a las relaciones sociales de nuestro entorno? John Dewey estudiaba la técnica Alexander con el creador de la misma y sobre sus aprendizajes consideró importante mencionar el ser consciente de que los hábitos y comportamientos que determinan la salud integral de los seres humanos, cambian conforme cambia el proceso de civilización de su entorno. La cultura, menciona Bruno Nettl, según la definición de Tylor, es entendida como "los valores centrales y principios rectores de la vida en una sociedad, así como el modo en que una sociedad se interpreta a sí misma y a su mundo" (Nettl, 2003, p3), mientras que la antropología, es el estudio de los humanos, particularmente a través de su cultura y el estudio antropológico de la música "pone en relación el dominio de la música con los otros dominios culturales, observando cómo los refuerza, los refleja, o incluso los contradice" (Nettl, 2003, p3). Estas formas de uso del ser humano y la percepción de sí mismo y su realidad, con base en sus hábitos, es el campo de estudio de la educación somática cuyo objetivo es desarrollar la consciencia de la integridad psico corporal en relación con el entorno.

Bartra (2007) reflexiona sobre la consciencia y la cultura: "se ha creído que, si despojamos al cerebro de los artificios subjetivos y de los suplementos culturales podríamos tener a la consciencia, por decirlo así, al alcance de nuestra mano" (p 97).

La consciencia de la integridad psico-corporal, considera a las sensaciones y a la percepción, relacionadas con hábitos de uso humano y con el entorno en que vive. La neurociencia es una base de la educación somática que trata de explicar esta interrelación. También Bartra se pregunta si este híbrido neuronal/cultural de los circuitos de la consciencia ayuda a explicar el hecho de que además de las funciones cerebrales y la transmisión de señales, existen las sensaciones y las emociones (Bartra, 2007).

Pierre Bourdieu ha hecho aportaciones para reflexionar sobre los hábitos y el cuerpo y cómo las sensaciones corporales son silenciadas, así como la consciencia, debido al entorno en que el cuerpo está inmerso habitualmente.

Los hábitos están determinados por la cultura, así lo considera Bourdieu: la percepción, las emociones y las acciones de los individuos se basan en las interacciones con la sociedad y sus instituciones, es decir que la cultura impregna al cuerpo de las personas, al cuerpo que usará en su vida cotidiana y cómo lo hará y eso es a lo que llama “*habitus*”.

Debido al *habitus*, es difícil actuar con consciencia, porque esto puede representar desafiar a las estructuras sociales de las cuales se forma parte: estar en México y decidir comer sentado en el suelo como lo hacen los japoneses, o pertenecer a una orquesta y tratar de convencer a todos de tocar el violín de pie o en la postura en flor de loto que adoptan los violinistas en la India, en lugar de tocar en sillas, son acciones que llamarán la atención de los miembros de la comunidad a la que se pertenece y que rige su comportamiento en base al *habitus*.

El *habitus* también está constituido por las relaciones de poder hechas cuerpos. Y el arbitrario cultural está, de este modo, introducido en los cuerpos de los agentes a través de sus experiencias pasadas y a lo largo de sus trayectorias. La toma de conciencia, por sí misma, no alcanzaría para revertir el peso de las disposiciones adquiridas en un proceso de sedimentación progresivo. En palabras de Bourdieu: “sólo una auténtica labor de contra adiestramiento puede transformar duramente el *habitus*”. (Bourdieu, 1999, p. 226-227)

Esta oportunidad de experiencia de uso diferente y consciente de uno mismo, es lo que ofrece a los violinistas la educación somática.

Bibliografía

- Atali, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI Editores.
- Archee, R. (2017). My Stradivarius is Making Me Sick: A Luthier's Ethnography of Tradition and Injury. *International Journal of Culture and History*, 3(4), 1-6.
- Bartra, R. (2007). *Antropología del cerebro. La conciencia y los sistemas simbólicos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, P. (1990). Espacio social y génesis de las clases. En: *Sociología y cultura*. Grijalbo. 281-310.
- Bourdieu, P. (1991). *El sentido práctico*. Taurus.
- Bourdieu, P. (1999). *Meditaciones pascalianas*. Anagrama.
- Bourdieu, P. y Wacquant, L. (2008). *Una invitación a la sociología reflexiva*. Siglo XXI.

- Capdevielle, J. (2011). El concepto de *habitus*: con Bourdieu y contra Bourdieu. *Anduli: Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, 10.
- Eickhoff, H. (2009). El estar sentado en sillas como un modo de incomunicación. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, (16), 113–117.
- Frith, S. (2001). Hacia una estética de la música popular. En: F. Cruces, (2001). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Editorial Trotta.
- Galak, E. (2010). El concepto cuerpo en Pierre Bourdieu: Un análisis de sus usos, sus límites y sus potencialidades [en línea]. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.453/te.453.pdf>
- Kartomi, M. J. (1981). The Processes and Results of Musical Culture Contact: a discussion of Terminology and Concepts. *Ethnomusicology*, 25 (2), 357–383.
- Márquez, I.V. (2011). Música y experiencia: de las sociedades primitivas a las redes sociales. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 6(2), 193–214.
- Mauss, M. (1996). Las técnicas del cuerpo [1934]. En: J. Crary y S. Kwinter (eds.) *Incorporaciones*, Cátedra, 385–40.
- Merriam, A. (1964). *Las artes y la antropología*. SOL TAX.
- Nettl, B. (2003). Reflexiones sobre el siglo xx: el estudio de los "Otros" y de nosotros como etnomusicólogos. *Revista Transcultural de Música*, 7.
- Takizawa, O. (2020). Japón, aquella tierra extraña, en los ojos de Luis Frois. Nueva versión. Luis Frois: "Tratado sobre las Contradicciones y Diferencias en las Costumbres entre los Europeos y Japoneses" (1585). Archivo de la frontera. Centro Europeo para la Difusión de las Ciencias Sociales (CEDCS)
- Varela, F. (1993). *Varela chauffe la tête* (Varela calienta la cabeza). *Actuel*, No. 31–32.

Capítulo 7

Variaciones e improvisación en los arrullos a los niños pequeños. Acontecimientos de lo eterno en la cultura expresiva tapatía¹

Rosa Gabriela Gómez Martínez²

Por varios años, la autora ha indagado respecto al canto a los niños pequeños en la Zona Metropolitana de Guadalajara, Jalisco. Con la implementación del modelo de investigación de Etnografía Semántica (Spradley, 1979), los discursos de las madres (Gómez, 2021) y los padres de familias tapatías³ (2023; elicitaciones en posesión de la autora) han permitido aproximarse a la experiencia cultural y así conocer las situaciones de su vida íntima y cotidiana en las que cantan a sus hijos pequeños. La investigación ha mostrado que su canto se suscita en múltiples situaciones, por diversos motivos y con variadas intenciones; en esta ocasión, particularmente se profundizará en los arrullos a los niños pequeños.

-
1. Este texto se desprende de las investigaciones doctoral (UAA, 2017-2021) y posdoctoral (U de G, 2022-2024) que la autora ha realizado con el apoyo de CONAHCYT, México.
 2. Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura
Universidad de Guadalajara
gabriela_gom@yahoo.com.mx
ORCID: 0009-0008-1667-2182
 3. Se denomina “tapatío” a las personas nacidas en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, México, así como a cualquier cosa que esté relacionada con esa ciudad. En este caso, se considerará “tapatío”, por pertenecer a la Zona Metropolitana de Guadalajara, Jalisco.

Lo primero que puede decirse acerca de los arrullos en esa gran urbe, es que se trata de canciones y melodías de ritmo suave, relajado y en tono bajo, con las que se pretende tranquilizar y hacer dormir a un bebé. En ese sentido, es común la consideración de que investigar respecto a los arrullos, permitirá conocer las canciones de cuna que se han cantado en las noches de todos los tiempos y en todas las familias. De tal forma, pudiera pensarse que después de realizar trabajo de campo y escuchar a las madres y padres hablar sobre su experiencia de cantar a sus hijos pequeños, se tendría un repertorio amplio de los arrullos que se cantan. Sin embargo, al circunscribir la investigación a la pregunta sobre la significación del canto a los niños pequeños, los arrullos se han mostrado en su complejidad, lo que permite pensar en algo más allá que sólo un repertorio de canciones.

Ciertamente, al finalizar el trabajo de campo existe la noción de los principales arrullos que se cantan en las familias tapatías. Algunos ejemplos son: “A la ru ru niño”, “Duérmase niño, duérmase ya”, “Ese niño/a lindo/a/”, “Duerme, duerme negrito”, entre otras. Además, es común la entonación de cualquiera de las melodías de las canciones anteriores con el uso del “mm mm m m, mm mm m”. Sin embargo, unos de los principales hallazgos es que muchos de los padres y madres no necesitan saber arrullos para cantarlos. Ya sea que arrullen con canciones del repertorio cultural que a ellos les gusten, aunque no sean catalogadas como arrullos en el contexto cultural, o ya sea que improvisen las letras e inventen canciones al momento de arrullar, si se trata de dormir a sus hijos pequeños, siempre, espontáneamente, encuentran la melodía precisa, el tono suave, el ritmo justo y la letra de una canción para arrullar amorosamente.

Se trata de variaciones, improvisaciones e invenciones de arrullos que desde el discurso local, *nacen del amor*. Esta categoría nativa destaca un significado cultural que permite abordar a los arrullos tapatíos, como cultura expresiva, concepto que desde la perspectiva del antropólogo Jorge Arturo Chamorro Escalante (2007), se reconoce porque en su manifestación, el arte nativo muestra la capacidad creativa, el espíritu performativo y la mediación semiótica. Es decir, que cualquier expresión artística – en este caso el campo de abstracción es el canto de arrullo – puede conducir hasta la mitología, las emociones nativas y la explicación de la subsistencia regional desde el interior de los símbolos. Desde esa perspectiva, es posible reconocer y establecer un puente entre los arrullos que se cantan y los procesos de significación y comunicación, ya que se expresan y

materializan en ámbitos específicos y bien delimitados por las creencias, valores y prácticas.

Así mismo, es importante no perder de vista que los arrullos a los niños pequeños son una práctica que se realiza en tiempo de constitución subjetiva, donde el encuentro entre una madre y un padre con sus hijas o hijos pequeños, requiere de un desempeño de las funciones materna y paterna lo *suficientemente bueno*⁴ (Winnicott, 1956, 1993, 1999), que produzca efectos en múltiples sentidos. Desde el psicoanálisis, la autora reconoce que la constitución subjetiva no puede ser concebida sino por los otros, por el colectivo social, por la cultura. De acuerdo con Piera Aulagnier (Castoriadis-Aulagnier, 2007), la voz materna, cuya palabra es portadora y creadora de sentido, posee el privilegio de ser para el niño pequeño el enunciante y el mediador privilegiado de un “discurso ambiental”, producto de su sistema cultural. De tal forma, la madre se coloca en su condición de portavoz, lo que constituye el fundamento de su relación con el niño. Al colocarse como un *Yo Hablante*, o un *Yo hablo*, el orden que gobierna los enunciados de su voz, da testimonio de la sujeción del Yo que habla a tres condiciones previas: “...el sistema de parentesco, la estructura lingüística, las consecuencias que tienen sobre el discurso los afectos que intervienen [...]” (Castoriadis-Aulagnier, 2007, p. 34). De tal forma, en trabajos anteriores (Gómez, 2021) se pudo proponer que, desde el más tierno arrullo, hasta el canto mayormente elaborado, colaboran para que un niño haga frente a su desvalimiento, participe de la celebración de la existencia y se constituya como sujeto perteneciente a una comunidad determinada, con un linaje familiar específico y adquiera una lengua que le permita interpretar el mundo y formar parte de él. Así, los cantos a los

4. Desde la perspectiva de Winnicott (1948), el inicio de la vida es un tiempo donde los bebés poseen una constitución tendiente al desarrollo, con gran capacidad y elevada sensibilidad. En el vínculo madre-bebé, los niños se sintonizan con el estado emocional de las madres, lo que sienta las bases para la capacidad de interactuar, relacionarse y jugar. Es un proceso de madurez que toma tiempo, y en cada etapa la madre ha de ser lo suficientemente sensible y atenta a las manifestaciones de su pequeño hijo, que avanza día a día a un estado de mayor independencia y madurez. En ese sentido, Winnicott (1956, 1993, 1999) planteó que el potencial heredado aguarda atento y puede desplegarse con el cuidado adecuado que sólo proporcionará su madre, si es *suficientemente buena*. Para este psicoanalista, sólo una *madre suficientemente buena* (1993, p. 74), proveerá las condiciones para dar satisfacción y sentido al infante; lo hace repetidamente y eso sólo es posible atendiendo al gesto de la criatura, lo que le permitirá la confianza y el sentimiento de continuidad de su existencia. Desde esa perspectiva, para el caso que ahora interesa, se considera que el papel del padre también ha de ser suficientemente bueno.

niños pequeños, son una experiencia constitutiva y constituyente que permite formular que la musicalidad y la constitución subjetiva son coexistentes, es decir, nacen una con la otra.

En esta ocasión, la musicalidad será entendida desde dos perspectivas. La primera es la propuesta por el etnomusicólogo John Blacking (2001), quien entiende a la musicalidad como los sonidos humanamente organizados; desde su perspectiva, “hay tantos matices en la significación emocional de la música como en las experiencias individuales dentro de la cultura” (p. 200). Y la otra perspectiva, afín a la anterior y muy cercana al tema que se aborda en esta ocasión, es la consideración de la musicalidad comunicativa (Malloch, 2000), propia de las primeras interacciones madre-bebé que se expresa en protoconversaciones (Trevarthen, 2002). Este término reconoce que la madre y su bebé son compañeros en un diálogo musical. Así, la voz materna se constituye como la primera sonoridad simbólica, a la que se suman todos aquellos que mediante una forma espontánea de Discurso Dirigido a los Infantes⁵ (*‘motherese’* o *‘parentese’*), “combinan elementos de la música y el lenguaje en actos comunicativos que tienen como objetivo obtener una respuesta vocal expresiva de los lactantes” (Trehub, 2003, p. 671).

El folclorista y antropólogo Richard Bauman (1975) planteó al “arte verbal como performance”⁶, lo que resonó profundamente y permitió articular su propuesta con lo anteriormente expuesto. La consideración de que la forma y el contenido se expresan en el ritual que los etnomusicólogos han llamado performance, proporcionó elementos para el entendimiento de la emergencia de variaciones e improvisaciones que hacen del canto vivo en funcionamiento⁷ (Gómez, 2021), un performance.

-
5. Existen múltiples estudios respecto al Discurso Dirigido a los Infantes (*motherese* o *parentese*). Para más información, puede consultarse la siguiente revisión sistemática que logra reunir los estudios más relevantes desde 1966: Saint-Georges, C., Chetouani, M., Cassel, R., Apicella, F., Mahdhaoui, A., Muratori, F., Laznik, M. y Cohen, D. (2013). *Motherese in Interaction: At the Crossroad of Emotion and Cognition? (A Systematic Review)*. *PLoS One*, 8(10): e78103.
 6. El término “performance” sirvió para señalar la reorientación fundamental del folclore como material al folclore como comunicación y Bauman (1975) se propuso expandir el contenido conceptual del performance folclórico más allá de su uso general, al concebirlo como fenómeno comunicativo.
 7. Se considera canto vivo, al canto que no está grabado, sino que se ejecuta en vivo, en muchas de las ocasiones es sobre la marcha, en las situaciones cotidianas en las que en el encuentro de un niño/niña con su madre/padre, es posible que surja la musicalidad.

Desde la perspectiva de Bauman (1975), el performance sólo puede ser entendido en el performance mismo, ya que se trata de un fenómeno comunicativo que permite encontrar un nexo entre tradición, práctica y aparición del arte verbal – en este caso el canto vivo al arrullar –, que hace del performance un hilo unificador de maneras variables y específicas de cada cultura, es decir, formas que deben descubrirse etnográficamente dentro de cada cultura y comunidad.

Afin a esta consideración, desde la etnomusicología Blacking (2001) propuso que la música sólo puede entenderse cuando se conoce su trasfondo cultural, sus formas se hallan relacionadas con las formas culturales de las que se derivan y su valor tiene que ver con las experiencias humanas involucradas en la creación. Por tales motivos, a continuación se presentan aproximaciones a la intimidad de la vida familiar en el contexto tapatío, donde padres y madres cantan arrullos a sus niños pequeños, con el ritmo suave y el movimiento común a todos los periodos históricos y a todas las culturas, pero con la especificidad que se actualiza en su relación con sus hijos pequeños, en sus sistemas familiares, en sus vidas cotidianas profundamente ritualizadas de las que surge precisamente la vitalidad creativa de la cultura expresiva tapatía.

¿Arrullos?

En el campo cultural, es posible ser original, salvo la base de la tradición

Donald Winnicott

Como se ha dicho anteriormente, los arrullos en esa región son canciones y melodías suaves y relajadas con las que se pretende tranquilizar y hacer dormir a un niño pequeño. Sin embargo, ha sido difícil clasificarlos dentro de los límites de un género, ya que si de arrullos se trata, la espontaneidad comanda y la musicalidad⁸ que se suscita entre una madre o un padre y sus hijos pequeños se revela como un instante creativo y libre, que impide que su canto se encasille en algún adjetivo que pueda dar cuenta de la experiencia. Por ejemplo, escuchar que la canción elegida para dormir a

8. Musicalidad entendida como los sonidos humanamente organizados (Blacking, 2003).

un bebé, es “Las mañanitas”, trastoca cualquier posibilidad de categorización genérica, ya que “Las mañanitas” es una canción festiva que normalmente se canta en México para conmemorar el nacimiento de alguien, por lo común durante las fiestas de cumpleaños. Sería difícil pensar que esa canción se usaría para hacer dormir a un bebé y clasificarla como un arrullo. No obstante, lo es, y así sucede con un niño pequeño de dos años que habita en la Zona Metropolitana de Guadalajara: se duerme cuando lo arrullan con “Las mañanitas”⁹.

Con lo anterior, resulta importante considerar que la significación de una canción, depende de otros elementos que sólo pueden conocerse si se le pregunta a quien canta, por qué eligió esa canción, o qué fue lo que hizo que la cantara al momento de arrullar a su pequeño hijo. Esa fue la recomendación del etnomusicólogo John Blacking (2003), quien definió a la música como un sonido humanamente organizado, cuya musicalidad es el resultado de la interacción social. De tal forma, cualquier estimación de la musicalidad humana, tiene que ver con la comunicación y con las relaciones entre personas. Desde su perspectiva, para una comprensión profunda del fenómeno musical, es necesario encontrar la relación que existe entre la experiencia humana y la experiencia musical, de ahí la importancia de considerar a quien canta y a quien escucha.

Así, al preguntarle a ese papá qué fue lo que le hizo cantarle “Las mañanitas” para arrullar a su hijo pequeño, habló de haber intentado dormirlo con el arrullo que se utiliza con todos los bebés de la familia de su esposa. Se trata de la entonación de “m m, mm m, m m, mm m...”¹⁰, mientras se mese en los brazos, lo cual no funcionó con su hijo, pues lo arrullara quien lo arrullara (mamá, papá, abuelas, tíos) el bebé no se dormía. Eso lo hizo probar con varias canciones de arrullo sin conseguirlo,

9. Esa información la proporcionó un padre de familia tapatía al que se entrevistó para la investigación respecto al *Canto de los padres a los niños pequeños de familias tapatías*, durante la Estancia Posdoctoral en el Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura de la Universidad de Guadalajara (elicitación propiedad de la autora, 2023). Se tiene el conocimiento de un caso similar ocurrido en Veracruz, donde unos niños pequeños cantaron a un bebé “Las mañanitas”, y lo durmieron mientras lo mecían en una hamaca. Para conocer al respecto, puede consultarse el trabajo publicado por la editorial *Alas y Raíces*, y se llama “Cantos de amor y de sueños”. https://alasyraices.gob.mx/cantos_amor_suenos.html

10. Al parecer, esa entonación la inició una tía de la familia con todos sus hijos, además ella acostumbra arrullar así a todos sus nietos y bebés aunque no sean sus nietos, lo cual ha hecho que se difunda y varios de los nuevos padres y madres lo usan para arrullar a sus niños pequeños.

hasta que encontró *su* canción. A continuación se muestra un fragmento de la entrevista:¹¹

FG: yo he escuchado que la cantan, pero no sé por qué en mi hijo no tenía efecto (habla de un arrullo familiar entonando una melodía con el uso de m m, mm m, m m mm m...). O sea, no era como un arrullo de él... Yo a la mejor, decía: “es que es de la familia, es un arrullo de la familia”. Y se la cantábamos y todo, pero no es algo como que se haya quedado como que fuera de él ¿sabes? O sea, él, por ejemplo, yo para dormirlo, le cantaba “Las mañanitas” (risas), le sigo cantando “Las mañanitas”

Et: ¡“Las mañanitas”! (risa)

FG: sí, ¡y le encantan! Le digo: hijo, ¿te canto “Las mañanitas”? Y se sube y se acuesta, porque sabe que es su canción para dormir.

Et: ¡para dormir!

FG: ¿por qué? No tengo idea, pero le gustan “Las mañanitas”

Et: ¿Y quién eligió que fueran “Las mañanitas”?

FG: Yo creo que él, porque yo le canté mil canciones, y con “Las mañanitas” se quedó dormido (risas), ¡entonces!

Et: O sea que, por lo que entiendo, tú cantaste varias

FG: sí

Et: y con ninguna se tranquilizaba

[...]

FG: yo que me gustan mucho los videojuegos, le cantaba una precisamente, la canción de cuna de un videojuego que yo amo y adoro

Et: ¿de cuál?

FG: De “Legend of Zelda”

Et: ajá

FG: tonces, hay una que se llama “Zelda’s lulabay”, o sea, que es la canción de cuna de Zelda. Que incluso

si hubiera sido niña, a la mejor, probablemente se hubiera llamado Zelda

Et: ah, mira

FG: que bueno, no fue (risa)... ¡Que no fue! Bueno, ahí quedó

Et: oye, ¿y esa canción es en inglés?

FG: No, es instrumental solamente

Et: ah, sólo es instrumental

FG: sí, sí, sí. Sólo es instrumental; solamente la tarareaba

Et: tarareabas la música

11. Fragmento de la elicitación propiedad de la autora. FG: iniciales del padre de familia tapatío. Et: Etnógrafa, autora del presente escrito.

FG: sí, era la tarareada. Pero tampoco, o sea, tampoco

Et: tampoco lo calmó

FG: no. O sea, no era que lo calmara, porque no era, no batallaba. Simplemente era como que no, y no, no le gustaba. No sé que había que yo sentía que no era suficiente para él. Ajá

Et: no lo arrullaba

FG: no lo arrullaba, no, no, no

Et: no conciliaba el sueño

FG: exactamente. Entonces, yo dije: “bueno, tampoco es ésta”. Y le empecé a cantar “Las mañanitas” una noche que su mamá estaba muy cansada, que dije: “No, voy yo” y lo levanté, y le empecé a cantar “Las mañanitas”, y se quedó dormido con “Las mañanitas” y dije: “ah, bueno, pues con ésta te voy a dormir”. Y ahora, no nada más yo, también su mamá, también mi suegro, todos le cantamos las mañanitas para dormir (risas). Pues ni modo. A ver si no se queda dormido en los pasteles (risas), pero bueno

Et: en los pasteles va a pedir los brazos y se va a acurrucar (risas)

FG: Sí. Sí, sí, y tienes que cantarla completa ¡Eh! Con todo y la porra si no, no se duerme

En este fragmento de entrevista se observa como, pese a que arrullar a un bebé puede ser una práctica común, generalizada y constante, la significación y los efectos del arrullo de un padre a su hijo pequeño, se circunscribe a atributos relacionales y no absolutos¹². Eso explicaría el por qué ese papá pudo arrullar con un canto de celebración de cumpleaños (“Las mañanitas”) y un arrullo tradicional de su familia (m m, mm m, m m, mm m...) o la canción de cuna del videojuego de la “Leyenda de Zelda”, no durmieron a ese bebé. Las mil canciones que le cantó ese padre a su pequeño hijo, dan cuenta de la aceptación de una tradición de arrullar, que sirvió como base para la variación o la inventiva de una nueva forma de arrullarlo hasta encontrar *su* canción, lo que permite plantear que arrullar es una práctica profundamente compleja, cuya dinámica muestra que en ocasiones, ni estructuras de parentesco, ni canciones que se catalogan como

12. Jonh Blacking (2003) considera al análisis cultural como el estudio de la interrelación sistemática total entre la música y el contexto cultural. Para ese investigador, “la música es un sonido humanamente organizado” (p. 149). Desde su perspectiva, no existe una música absoluta; lo que interesa es su función dentro de la vida social, ya que, en todas las formas de música, participan tanto los creadores como los que escuchan, y ambos ordenan sus patrones sonoros de acuerdo con la cultura de la que se derivan.

arrullos, ni gustos personales bastan para volver significativo a un arrullo y producir efectos en un pequeño bebé o en su padre.

La musicalidad inherente a la interacción entre este padre y su pequeño hijo, se muestra como un *canto vivo en funcionamiento*, ya que es una experiencia profundamente ritualizada y entrelazada en su vida cotidiana, que logra adquirir profundo valor simbólico a partir de la interacción que se suscita entre ellos hasta encontrar *su* canción para dormir.

La consideración del *canto vivo en funcionamiento* es una formulación de la autora (Gómez, 2021), afín a la teoría del etnomusicólogo Merriam (2001), para quien sólo se podrá definir el uso social que se le da a un fenómeno musical en cada cultura o periodo histórico, si se logra aprehender la función que adquiere dicha expresión musical. De tal forma, “uso” y “función”, complementarios e inseparables, forman parte de una realidad que, en este caso, se expresa cantando. Así, el canto materno o el canto paterno vivos y en funcionamiento, dan cuenta de aquellas experiencias profundamente ritualizadas y entrelazadas en sus vidas cotidianas donde de forma espontánea, cantan alguna canción a sus hijos pequeños, ya sea que exista en el repertorio cultural o cantan alguna canción inventada por ellos.

Es conveniente recordar que la familia es un lugar en el que se producen procesos de interacción que adquieren un valor simbólico. Así mismo, cada familia se expresa mediante diferentes prácticas y adopta un carácter singular, ya que cada familia conforma un espacio significativo que se muestra en su diversidad cultural. Es por muchos sabido, que mediante su canto a los niños pequeños, las madres y los padres encuentran una vía de relación, de comunicación y de transmisión que les permite establecer un vínculo con sus hijos, mientras transcurre progresivamente la vida y celebran la existencia. En ese sentido, es importante destacar que en la simpleza del acto de cantar a los niños pequeños, se conjugan complejos sistemas de significado que organizan su comportamiento musical.

Desde esa perspectiva, es acorde a su contexto referencial, que ese padre arrulla a su hijo pequeño; es decir, en esa familia existe la tradición de arrullar a los niños pequeños y él se desempeña musicalmente con su *canto vivo en funcionamiento*. De tal manera, nada ni nadie puede decirle a ese padre de familia tapatía, que “Las mañanitas”, no son un arrullo. Así mismo, nadie puede obligar a ese bebé, a dormirse con el tradicional “m m, mm m, m m, mm m...” con el que los adultos duermen a los bebés de su familia. El uso y la función del arrullo de este padre a su hijo, forman

parte de una realidad que han construido juntos y se expresa en *su* canción para dormir.

Llegados a este punto, quizás resulte pertinente plantear una diferencia significativa respecto al sustantivo *canto* y al verbo sustantivado *cantar*. Esta distinción entre *canto* y *cantar* fue considerada por primera vez por la autora en su tesis doctoral (Gómez, 2021), al analizar el canto de las madres a los niños pequeños. La idea de plantear la distinción entre un sustantivo y un verbo sustantivado, fue tomada del psicoanalista Donald Winnicott (1999), quien hizo la distinción entre *juego* y *jugar* para explicar la función constitutiva del juego, tanto para dar cuenta de la capacidad del ser humano para la experiencia cultural, como para la creación permanente del sí mismo. Desde su perspectiva, un rasgo importante del juego es el siguiente: “en él y quizá solo en él, el niño o el adulto están en libertad de ser creadores” (p. 79). De tal forma, en el continuo espacio-tiempo, el juego se muestra como una forma de vida básica, que sólo es posible en un espacio potencial que se produce entre la madre y su bebé, o que los une, para jugar juntos en una relación. Se trata de un trayecto que va de los fenómenos transicionales¹³ al juego, de éste al juego compartido, y de él a las experiencias culturales. Lo anterior sólo es posible, si mediante los cuidados que recibe un bebé, se logra establecer un estado de confianza que suscite un sentimiento de integración que le permita actuar como una unidad, expresión del *yo soy, estoy vivo, soy yo mismo*, a partir de lo cual, todo es creador. De ahí que para Winnicott, fundamentalmente jugar es hacer y en eso consiste precisamente la función constitutiva del juego.

En ese sentido, la autora retoma la misma posibilidad constitutiva en el canto a los niños pequeños. Es importante no perder de vista que los niños se constituyen a partir del encuentro con el otro y el mundo que les presenta. El fragmento de entrevista mostrado anteriormente, permite

13. Para Winnicott (1999), mediante los fenómenos transicionales entre la madre y el hijo, se genera un espacio potencial donde será posible jugar. Lo trascendente de esta potencialidad, es que se trata de creación permanente de sí mismo. La noción de *espacio transicional* propuesta por el psicoanalista aporta para la comprensión de la constitución subjetiva: “Entre la realidad interna y externa, existe una zona intermedia de experiencia a la cual contribuyen la realidad interior y la vida exterior. Se trata de una zona que no es objeto de desafío alguno, porque no se le presentan exigencias, salvo la de que exista como lugar de descanso para un individuo dedicado a la perpetua tarea humana de mantener separadas y a la vez interrelacionadas la realidad interna y la exterior.” (p. 19). En este espacio, es donde se hace posible *jugar*. Es el espacio de creación permanente donde sucederán los *fenómenos transicionales* (p. 20).

observar la forma en la que el canto se muestra en su cualidad instrumental. Es decir, el padre encuentra en su arrullo una posibilidad indispensable, valiosa y efectiva para alcanzar un objetivo específico que le plantea por un lado su realidad inminente, que inmediata, imperiosa e inaplazable, le demanda el llanto de su pequeño hijo, cuando la mamá se muestra cansada para atenderlo; y por otro lado, le plantea su realidad inmanente, que consustancial, inherente e inseparable, lo coloca como el padre de su pequeño hijo y le da la ocasión de estar a su cuidado¹⁴. En esas circunstancias, el canto de arrullo se suscita y hace algo para ellos: es para algo. Así, entre ese padre y su hijo, el arrullo se expresa en su funcionamiento, en su mundo de vida cotidiano, y resulta un *para hacer* que encuentra su posibilidad al arrullar. De esa forma, arrullar, es la posibilidad de creación permanente que se muestra en su causalidad y en el progreso de la vida, por lo que resulta un *para hacer existir* en su mundo de vida cotidiano, donde se participa en la creación de una realidad compartida, dando forma y contenido a sus sonidos humanamente organizados. Cantar “Las mañanitas” para arrullar a su hijo, se volvió un acontecimiento que ha hecho de esa canción, *su* arrullo; es decir, que no sólo es canción de su bebé, porque a él lo haya hecho dormir, si no que también es canción de ese padre que al arrullarlo logra relacionarse con su pequeño hijo, calmarlo, dormirlo, lo que a su vez, le permite vivir esa experiencia de forma significativa.

Resulta pertinente mostrar otro fragmento de la entrevista con ese padre que permite conocer lo que la música, cantar y particularmente arrullar, hace para ellos, y más específicamente para él:

Et: ... ¿cómo sabes que ya es tiempo de dormir?

FG: Solamente... Fijate cuando: ya no es para dormir en la noche. Porque en la noche, no se las cantamos

14. Desde la perspectiva de Winnicott (1993), se trata de acciones lo *suficientemente buenas* que proveen las condiciones para satisfacer y dar sentido al infante. Su importancia radica en que esto le permite experimentar un sentimiento de confianza y sentimiento de continuidad de su existencia, pues los acontecimientos del mundo lo acompañan y lo puede reconocer. Aquí está la base de la simbolización, producto de la acción de haber sido sostenido por la madre y por la colectividad, ya que la madre, a su vez, es sostenida por el padre y la comunidad a la que pertenecen. En esto consiste la dimensión del *vivir con* de Winnicott (1993, p. 56), concepto que alude a la singularidad del vínculo entre la madre y el niño, e implica la relación del pequeño con un mundo exterior que lo sostiene y posibilita su constitución como sujeto. Es en el *sostén* que posibilita el *vivir con* la madre y con el padre y los tramas de significación que ellos encarnan, transmiten y producen en relación a su niño pequeño, donde la experiencia cotidiana tiene efecto.

Et: ah

FG: ya en la noche, él, cuando se quiere dormir él, va, se acuesta con mamá, se pega (hace un ademán de pegarse al pecho), y es, “buenas noches, yo ya me voy a dormir”. Pero más que para eso, para su siesta... es cuando yo ya lo veo cansado, y lo abrazo: “hijo, vente ¿te canto “Las mañanitas”” y ya va y se acuesta. Porque es cuando no puede conciliar el sueño

Et: eso

FG: para su siesta de en la tarde, es cuando le cuesta más trabajo, como que distinguir el “me voy a dormir” al, o el “ya tengo sueño, no tengo sueño”, es cuando más le cuesta trabajo, entonces es cuando más, este, como que busca el arrullo, y el abrázame, y el hazme

Et: entonces en él, ese arrullo le permite conciliar el sueño

FG: sí

Et: ¿y qué efecto tiene en ti cantarle?

FG: Es como... a mí se me hace, eh, ¿cómo decirlo? O sea, para mí es una de las pocas formas que me hacen sentirme papá. Fíjate, porque es: sí, la mamá le da de comer, la mamá lo baña, la mamá le hace, y aunque yo lo haga, es el trabajo de mamá. Yo lo siento porque él prefiere. Se va a ir a acostar: con mamá. Se va a ir a bañar: con mamá. Que esto con mamá, que esto con mamá. Pero esos momentos en los que él se deja de papá, es el para mí, cumplir como papá en una de las obligaciones, sí, que le cumplo lo que quiera, que le hago lo que quiera, que juego con él, sí, pero ese momento de dormirlo y de acostarlo y que se venga conmigo para cantarle, es uno de los momentos de papá (se escuchan las campanas del templo)

Et: entonces es un momento especial

FG: sí, sí, sí, sí. O sea, no, o sea, yo, yo a veces, este, no es envidia, pero yo cuando veo que mi suegro lo abraza y empieza a cantar “las mañanitas” le digo: “ey, ey, ey, ey, eso es de papá”

Et: ¿en serio?

FG: ¡Sí! Pero, pero lo dejo, no le digo nada, ni le he dicho nada, ni le voy a decir nada jamás en la vida, pero, o sea, porque también es su abu apa, también es su abu papá, y también su figura paterna, ¡y está bien! O sea, no voy a celar la figura paterna de su abuelo, ¡pues claro que no!

Et: no, pero sí hay algo que es tan íntimo

FG: pero si es algo que digo. “Oye, “las mañanitas” son mías”

Et: ¡eso! Yo las encontré, busca la tuya (risa)

FG: que te digo, también le funcionan, ¡adelante!

Et: Claro

FG: pero es uno de mis momentos con él

Et: y un momento impor...

FG: especial

Et: especial.Y eso es para dormir...

Lo que este padre tapatío nos permite conocer, es que arrullar es uno de sus momentos especiales con su pequeño hijo, ya que es *para hacer* una de las pocas formas que lo hacen sentirse papá. Quizás por eso, la canción que se le ocurre para arrullarlo es aquella con la que celebra el día que su hijo nació, porque precisamente, el día que su hijo nació, fue la mañanita en que “nacieron todas las flores... cantaron los ruiseñores”¹⁵. Cabe explicar que a esta pareja de jóvenes padres, les habían dicho que probablemente no podrían tener un hijo nunca, debido a un problema de salud de ella. Afortunadamente no fue así y el anuncio del embarazo los llenó de alegría. Él se convirtió en padre, y lo celebra con su arrullo: “a los muchachos bonitos se las cantamos aquí”. En ese sentido, quien canta y quien escucha “Las mañanitas”, se involucran en una experiencia enteramente musical, constitutiva en sí misma, donde sus sonidos se organizan en una práctica *para ser*: 1) primeramente *para ser* el compañero de esa mujer cansada, quien la apoya, la sostiene, participa en la crianza, y está ahí también para su hijo; 2) *para ser* el padre de ese niño, participa de su cuidado y se levanta a consolarlo. No puede darle su pecho con leche tibia como lo hace su madre, pero como es sabido, no solo de pan vive el hombre y le da su canto, tan simbólico, que ya todos en la familia lo saben: “Las mañanitas” son *su* arrullo. Lo sabe ese bebé y al escuchar a su padre decir “¿te canto las mañanitas?” corre y se sube a la cama para participar de ese “momento de papá”, quien al arrullar le da amorosamente consuelo, descanso y al mismo tiempo se coloca como el padre de su pequeño hijo, con lo que se afianza la estructura de parentesco. Y también lo sabe el resto de la familia y todos lo arrullan con “Las mañanitas”, haciendo de ellas su canción. Y por último, 3) *para ser* padre entre otros padres en la estructura familiar; le dice al abuelo: “¡Oye, “Las mañanitas” son mías!”... “ey, ey, ey, eso es de papá”, lo que puede traducirse como: y de este niño, el padre soy yo.

Es posible ampliar las implicaciones y considerar un más allá de su contexto referencial donde surge el canto vivo en funcionamiento. Esto quiere decir que la característica genérica de “Las mañanitas” es secundaria a la naturaleza de la interpretación y de aquello que acontece entre ese

15. Estas son frases de la letra de la canción “Las mañanitas”.

padre y su hijo. De tal forma, en su desempeño, se suscita una especie de comunicación humana situada que puede ser interpretada desde la perspectiva de Bauman (1975), como performance. Desde esa concepción, resulta pertinente considerar al canto vivo centrado en el performance, lo que exige un enfoque a través del performance mismo.

Como pudo observarse, la acción de este padre modificó un sistema convencional cuyas expectativas hacia “Las mañanitas”, fueron manipuladas de manera innovadora y se produjo un performance novedoso. De tal forma, ya no se trata sólo del “uso” y la “función” del canto vivo entretenido en su vida cotidiana, sino también de la “forma” y el “contenido”. La variación del arrullo de ese padre a su pequeño hijo, se presenta como otro modo de comunicación y en este caso el género musical no se representa, sino que se interpreta. Afín a la perspectiva de Bauman (1975) se trataría de un performance estructurado y convencional en sí mismo – el desempeño como papá que arrulla a su hijo – como base sobre la cual se pueden formar una variedad de transformaciones comunicativas fuera del sistema convencional, con diversas adaptaciones que convierten al performance en algo más. La variación de “Las mañanitas” como un arrullo, es un acontecimiento que da cuenta de la flexibilidad y la vitalidad creativa de un padre y de una comunidad familiar que acepta arrullar con un canto de celebración, haciendo de “Las mañanitas” su arrullo. Por consiguiente, puede plantearse que arrullar es un performance que permite la transmisión, no necesaria y únicamente de canciones específicas de arrullo, sino de un dominio, en cuyo desempeño se destaca lo observado por Bauman:

El arte verbal puede comprender tanto la narración mítica como el discurso que se espera de ciertos miembros de la sociedad cada vez que abren la boca, y es el performance el que los reúne de maneras variables y específicas de cada cultura, formas que deben descubrirse etnográficamente dentro de cada cultura y comunidad. (Bauman, 1975, p. 291)¹⁶

16. Texto original en inglés. La traducción es de la autora.

Las canciones nacen del amor¹⁷

Hay que reinventar el amor, ya se sabe.

Arthur Rimbaud (1970).

Una de las preguntas al investigar sobre el canto a los niños pequeños ha sido de dónde surgen las canciones que cantan los padres y madres de familias tapatías. Con la expectativa de rastrear el origen y la forma de transmisión de sus melodías, letras y canciones, se arribó al trabajo de campo. Como ya se mostró en la tesis doctoral en la que se trabajó con las madres (Gómez, 2021), y como fue encontrado nuevamente en la investigación actual con los padres, ha sido una sorpresa que al origen de sus canciones, lo sitúan en el sentimiento amoroso que los hace cantar espontáneamente. De tal manera, las variaciones e improvisaciones de los arrullos, son sin duda los componentes más reveladores de este campo de abstracción¹⁸ de musicalidad que permitieron descubrir que *las canciones nacen del amor* y se expresan en su cotidianidad de forma ritualizada y entrelazada en el tejido de la vida.

No obstante que los arrullos son una práctica común en la cultura expresiva tapatía, cobran una significación diferente para cada una de las madres y los padres, ya que su arrullo se expresa en la diversidad de sus mundos de vida cotidianos, así como en la singularidad de sus historias y de sus experiencias subjetivas. Lo anterior conforma los matices de la significación emocional de la música que permiten proponer a los arrullos como acontecimientos de lo eterno. Es decir, la subsistencia de una tradición que se expresa en cada experiencia individual dentro de la cultura tapatía, cuya perenne vitalidad creativa permite a los padres y madres, reinventar el amor con cada bebé que nace. De tal forma, conocer la expresión de los arrullos a los niños tapatíos, pudo conducirnos hasta su mitología, sus emociones y la explicación de la subsistencia de una práctica que desde su perspectiva, nace del amor.

17. Categoría local. En la tesis doctoral (Gómez, 2021) ya se ha trabajado sobre esta categoría. Nuevamente se retoma, para destacar aspectos que no han sido abordados con anterioridad.

18. Campo de abstracción entendido como la totalidad del procedimiento cognoscitivo a través de componentes o partes, de las diferentes caras que ofrece la cultura expresiva (Chamorro, 2007).

A continuación se presentan fragmentos de elicitaciones con padres y madres tapatías¹⁹ que arrullan a sus niños pequeños, los cuales permiten entender y establecer un puente entre su experiencia de arrullar y los procesos de significación y comunicación, ya que se expresan y materializan en ámbitos específicos y bien delimitados por sus creencias, valores y prácticas.

En primer lugar se trata de Norma, mamá de dos varones y dos niñas:

Et: [...] Oye, ¿y qué te hace cantarle?, ¿cómo es que se te ocurre cantarle?
NO: ¡Uy! Pues es que se siente como... como... es un sentimiento de... ¿cómo te digo? Que te nace pues del amor. Sientes, o sea, los ves y ¡Qué cosa tan maravillosa! Que todavía ni te la crees, que dices “¡esto salió!”, o sea, “¡esto traía!”, y te nace el, el sentimiento de, de arrullarlos con cantos, o de inventarles, y desde ahorita irles diciendo lo mucho que los quieres. (Gómez, 2021)

Algo semejante ocurre con Gabriela, mamá de dos niñas:

Et: [...] Oye Gaby ¿y de dónde salen las canciones que le cantas?
GDT: Hmm, pues realmente salen del amor
Et: ¿Del amor?
GDT: Porque son inventadas – risas –
Et: Eso
GDT: Sí. No son canciones que yo diga: “ay ahorita está sonando esta canción y le voy a cantar esta canción”, y pues realmente no... me y menos ahorita que está el reguetón, pues nada que ver – risas – pero son canciones inventadas, por decir esa de “A la ru ru niño” es diferente, pero es como la tonadita, pero le pones palabras...
Et: Eso
GDT: Entonces le pones “pedacito” este, “amor”, “Romina”, igual a Regina también le hacía sus canciones
Et: ¿A Regina le hiciste?
GDT: Igual... Regina me dice “mamá ¿y las canciones que tu me hiciste se las vas a dar a cantar a Romina también? Le digo “no, esas son tus canciones con tu nombre y las de tu hermana son diferentes, o sea, no es con, es con el mismo amor, con el mismo cariño, pero las, las letras como yo se las voy

19. Se cuenta con un consentimiento informado para la publicación de los hallazgos en el trabajo de campo. Se conservan sus nombres a petición suya, ya que consideran importante que se reconozca su participación en una investigación académica.

poniendo, o sea, yo digo, o sea, hay palabras que yo se las voy poniendo “pedazo de pollo” cosas así – risas – “mi pedacito de pollo” esto, a Regina es “pancho pantera” cosas así, que mí, o sea, me van saliendo y les voy cantando de acuerdo al momento, al ratito, claro que ahorita a Romina es así como todo en diminutivo, “pedacito” “chiquitita” “Rominita” o sea, pero sí son, o sea, son canciones que realmente la tonada puede ser de “a la ru-ru niño” y pero le cambio las palabras...

[...]

Pero sí, hasta la fecha; hasta la fecha, pues realmente ¿no?, es como... es como darles cariño ¿no? es como que ellos escuchen lo que uno les da a través de, pues sí, de alguna canción, de alguna canción ¿no?, es así, como con muchas palabras o letras ¿no? sí habrá una canción que pueda decir “ay, yo a Regina le dedique cierta canción que para mí significa esto”, sí, este, ahorita a Romina todavía no, no le he encontrado más que solamente las mías, pero este, pues sí, es eso... (Gómez, 2021)

Una de las principales contribuciones del trabajo etnográfico es que se ha podido conocer la calidad emergente del desempeño al arrullar a un niño pequeño, propio del performance que se suscita entre una madre o un padre con sus hijos o hijas. Dado que las canciones nacen del amor, los padres y madres no necesariamente necesitan saber arrullos para cantarlos, pues la creatividad comanda y espontáneamente improvisan letras que adaptan a melodías existentes, crean sus propias melodías, hacen variaciones que se ajustan al momento y a la experiencia en la que se encuentran o narran su historia y su sentir. De tal forma que si se trata de arrullar, encuentran la melodía precisa, el tono suave, el ritmo justo y eligen o crean una lírica para cantar amorosamente a quien tienen frente a ellos.

La concepción de performance propuesto por Bauman (1975), permite encontrar un nexo entre tradición, práctica y aparición en el arte verbal, en este caso, más específicamente en el canto vivo al arrullar. Para ese etnomusicólogo, el performance es un hilo unificador que une los géneros estéticos marcados y segregados, y otras esferas del comportamiento verbal unificada como forma de hablar. Desde esa perspectiva es que se considera al canto vivo como performance, ya que cuando un padre o una madre arrulla, se trata de un desempeño donde géneros, actos, acontecimientos y roles no ocurren de forma aislada, sino que son mutuamente interactivos e interdependientes. Como ya ha sido comentado, es importante no perder de vista que el arrullar emerge mientras se desempeñan como padres y madres de sus pequeños hijos; en ese marco, se espera que ellos sean *sufi-*

cientemente buenos (Winnicott, 1999) para cuidar de sus hijos y de alguna forma, en momentos de inquietud, cansancio y sueño, o simplemente por el amor que suscita la relación madre/padre-hijo/hija, arrullar les permite hacer algo por ellos y para ellos. Ayudarlos a conciliar el sueño es parte del cuidado que en el inicio de la vida, se traduce como amor (en el apartado anterior se habló al respecto).

En ese sentido, lo que interesa es que en las variaciones e improvisaciones al arrullar, algo acontece y se constituyen como eventos significativos, pues tiene que ver con la relación entre los hablantes y su intercambio comunicativo. De esa forma, en el performance se instauro un marco interpretativo donde se le dice a quien escucha: “interpreta lo que digo en algún sentido especial; no lo interpretes como lo que las palabras por sí solas, tomadas literalmente, transmitirían”²⁰ (Bauman, 1975, p. 292). Se trata de la consideración de una metacomunicación que implica un marco interpretativo con pautas culturalmente establecidas en el marco del performance. Es decir, el performance como modo de comunicación hablada, donde se demuestra una competencia comunicativa por parte del intérprete y asume la responsabilidad frente a una audiencia por la forma en la que lleva a cabo la comunicación, más allá de su contenido referencial. De tal forma, el performance mismo se vuelve constitutivo del dominio del arrullo como comunicación del amor.

El siguiente es un fragmento de la entrevista con Carlos, papá de una niña y un niño pequeños:

CB: En su momento, cuando era niña, sí era para dormir, o era para tranquilizarla porque también es muy hiperactiva, quiere estar jugando en todo momento, no, no quiere parar. Entonces a veces no quiere parar “¡Es que quiero seguir jugando!” y ya tienes dos o tres horas jugando, o vamos haciendo otra cosa. Y no, ella quiere seguir haciendo exactamente lo mismo, entonces, normalmente la abrazo (hace el ademán de abrazarla y mecerla) y “Ya Mía, sh, sh, sh, sh”, le tarareo, normalmente no canto, más bien es como tararear las canciones para que se calme ¿no? O a veces, que de plano sí se enoja, porque te digo, sí tiene un carácter fuerte, este, mi, mi forma de tranquilizarla es hablar con ella, y abrazarla y cantarle o tararearle. Este, en su

20. Se trata de la consideración de una metacomunicación que Bauman (1975) retoma de Gregory Bateson.

momento, te digo, era o cuando no se podía dormir, también, yo creo que eso es lo más común

Et: ajá

CB: este, le dan mucho miedo las tormentas, los rayos

Et: mmh

CB: ¿sí? Entonces eso a veces, este, este, se, se, se acuesta y está “Papi, tengo miedo”

Et: mmh, le da miedo

CB: y empiezo a acariciarle su bracito, y le canto o le tarreo alguna canción

Et: mmh

CB: este, sobre todo “Duérmase mi niña”, o cosas así

Et: ajá

CB: y con eso ya se tranquiliza

Et: ya se tranquiliza. Oye, ¿qué te hace cantarles?

CB: ¿Qué me hace cantarles? Pues yo creo que número uno, el amor (risa)

Et: Eso

CB: que sientes por ellos, ¿sí? El, el amor que sientes por ellos, y yo recuerdo, por lo menos a mí, ese, ese hecho de que te cantaran, pues te daba, te daba seguridad, te daba tranquilidad, este, pues sentías que te querían, entonces, eso es lo que quieres transmitirles tú ¿no? Esos sentimientos que en su momento tú sentías, pues que tú sentías muy padre que te cantaran, este, porque te sentías amado, te sentías tranquilo, protegido

Et: Claro

CB: entonces eso es lo que yo creo que es lo que me motiva a cantarles... Pues como te digo, creo que es una parte importante de, del, de la infancia, de, este, afortunadamente nosotros tuvimos a mi mamá presente en todo momento, y al ser una mamá de pueblo, al ser una mamá de, de una familia tradicional mexicana, donde se utilizaba todavía los cantos, desconozco la verdad si mi abuela le cantaba a mi mamá o dónde, si los aprendió durante su etapa de, de, de maestra, o qué ¿no? Pero, este, creo que es una parte importante de los niños, que al final de cuenta les va a ayudar en su desarrollo emocional, a, a, a sentir ese cariño, ese amor, esa protección de los, de los padres hacia los, hacia los hijos, y al final de cuentas se crea un vínculo, porque te digo, a pesar de que ya son muchos años (risa)

Et: ¡muchos años! (risa)

CB: De, de que mi mamá me cantaba, a veces oigo las canciones o oigo a mi mamá que le canta a mis sobrinos, y, y me viene a la mente, o sea, me acuerdo: “¡Ah, yo me acuerdo! Me acuerdo de cuando nos cantabas”. Y sobre todo, la tonada, el tono de voz, es muy característico y es el que se te queda grabado. Entonces, cuando yo escucho a mi mamá, se me vienen, y te digo, a mí me vienen buenos recuerdos, ¿no?

Et: Eso

CB: de mi infancia. Entonces, creo que es muy importante el cantarle a los hijos y si no eres bueno cantando, como yo (risa) por lo menos tararear las canciones, al final de cuentas creo que se obtiene el mismo, el mismo vínculo ¿sí? Y la finalidad de que tu hijo se sienta importante, se sienta amado, se sienta protegido en caso de que esté asustado... o se sienta motivado si está triste, etc. ¿no? Creo que es muy importante. (Elicitación en posesión de la autora, 2023)

De tal forma, se hace visible que en la cultura expresiva tapatía, puede cantarse o tararearse cualquier canción para arrullar, siempre y cuando haga posible el gesto de cariño o la expresión y comunicación de sus sentimientos y sus ideas, a la par de lograr sus metas, que son tan diversas como tantos padres y madres que arrullan a sus niñas y niños pequeños. Cuando se escucha que la finalidad es que sus hijos se sientan importantes, amados y protegidos, se instaura un marco interpretativo fundamental en el que puede reconocerse que es el performance al arrullar, el que lo hace posible. Es decir, arrullar comprende la narración mítica como la que escuchamos anteriormente, así como la posibilidad de un padre o una madre capaz de establecer un vínculo con sus hijos y comunicar el amor cada vez que arrullan.

Por supuesto que existe una lírica tradicional infantil que sirve para ese fin²¹. Prácticamente todos los informantes han hablado de las canciones “Duérmase niña”, “A la ru ru niño”, o conocen “Estrellita” y “Ese niño lindo” entre otros arrullos comunes en Guadalajara, Jalisco. Lo anterior da cuenta de una cultura musical generalizada, de tal forma que quien vive en esa ciudad, sabe que son canciones que sirven para arrullar y serían capaces de participar en un performance suficientemente estructurado y convencional que estandariza y homogeneiza la descripción del arrullo a niños pequeños con un patrón comunitario general. Pero no todos los performances son iguales, y pese a que se cantara el mismo arrullo, quien interpreta imprimirá su individualidad, así como el patrón comunitario del dominio general. Se trata de la calidad emergente del desempeño, que desde la perspectiva de Bauman (1975), reside en la interacción entre los

21. Existen innumerables compilaciones y antologías que recuperan los cantos de cuna y arrullos tradicionales. Por ejemplo, Vicente T. Mendoza (1984), en su libro *Lírica Infantil de México*, destina un apartado a “Canciones de cuna” de los que incluye letra y partitura.

recursos comunicativos, la competencia individual y las metas de los participantes dentro del contexto de las situaciones particulares.

Llegados a este punto, resultará más claro entender que la diversidad de ocasiones en las que las madres y padres arrullan a sus niños pequeños, tienen que ver con la cultura expresiva tapatía. En sus performances se muestran de manera unificada, sus creencias, sus valores, sus emociones, su historia. De tal forma, se manifiestan características personales y únicas entrelazadas con características convencionales y culturales. Así, en sus desempeños los padres y madres tapatíos consideran que “las canciones nacen del amor”, lo cual abre la posibilidad de que las variaciones e improvisaciones de sus arrullos, hagan de sus performances, acontecimientos de lo eterno.

En ese sentido, las palabras del filósofo Alain Badiou (2012), abonan para el entendimiento y la reflexión. Desde su perspectiva, “El amor es siempre la posibilidad de presenciar el nacimiento del mundo. El nacimiento de un niño, si se produce en el amor, es uno de los ejemplos de esta posibilidad” (p.31). Así mismo Badiou reconoce que “... el amor es una reinención de la vida. Y reinventar el amor es una reinención” (p. 38). En ese sentido, cada niño pequeño es la posibilidad de reinventar el amor. Y eso, los padres y madres tapatíos lo saben, lo viven, lo hablan, lo cantan.

A continuación, se trata de la entrevista con Daniela, mamá de una niña y un niño:

Et: ¿Recuerdas qué le cantabas?

DGEE: alguna de ellas sí. Era por ejemplo “Estrellita”, “Pin pon”, la de “Nana nanita”... también le cantaba la de “Esa niña linda que nació de noche quiere que la lleven a pasear en coche”, también recuerdo que a la mejor esa es de que “Duérmete niña duérmete ya porque si no te duermes -risas- el lobo te comerá”; a la mejor el final es un poco drástico ¿no? Pero también se la cantaba. ¿Cuál otra se la cantaba? había veces que no cantaba canciones que ya estuvieran escritas

Et: ah

DGEE: sino que a veces estaba yo con ella y le empezaba a cantar y yo inventaba la letra

Et: ¿y que te hacía cantarle?

DGEE: pues lo hermosa que era, lo feliz que me sentía de tenerla, lo orgullosa... había veces que también le platicaba en canto, que pues esperé tanto por ella, este, que a pesar de que tanto batallé por embarazarme, pues que lo

logré -se conmueve, se le corta un poco la voz y sus ojos se llenan un poco de lágrimas-

Et: ¿y todo eso se lo cantabas?

DGEE: sí

Et: mira

DGEE: y eso a veces me salía, pues desde el corazón ¿no? cosas que ya después decía “eso no existe”, pero bueno, yo le cantaba y le inventaba la letra

Et: claro, sí. ¿Y había un momento del día en el que cantaras más?

DGEE: durante mi cuarentena era prácticamente, este, no sé, más o menos mañana, tarde y noche; que era cuando estaba más bebé, que cuando más comía o que a veces lloraba más a veces por el mismo a veces cólico que tenía por el problema de la leche, ya después prácticamente era nada más en las noches, que era cuando la dormía... Para arrullarla... Y recuerdo que cuando estaba allá con mi mamá, estaba más chiquita, y aparte de cantarle me sentaba en la mecedora y nos mecíamos las dos y con eso se dormía [...]

Et: ¿Y tú tienes alguna preferida para cantarle?

DGEE: anteriormente la que le cantaba mucho era la de Estrellita [...]

Et: ¿te sería posible cantarnos la de Estrellita?

DGEE: claro, un pedacito -risas- a ver si recuerdo bien (comienza a cantar) Estrellita

donde estás

me pregunto que será

un diamante brilla más

(habla) no recuerdo, creo que ya la cambié -risa- pero es algo así [...]

que es lo que te comentaba, que a veces no se me venía alguna canción a la mente y ya la empezaba a improvisar con lo que sentía por ella, lo que me hacía sentir

Et: y a ti, bueno, es evidente o nos has comentado que cantabas por el cariño, la alegría de estar con ella, de tenerla, pero ¿cantar tenía o tiene aún algún efecto en ti?

DGEE: sí, claro. Me hace sentir que estoy capaz de protegerla. Yo cuando estaba chiquita mi bebé, al cantarle sentía que la protegía de, pues de todo mal, al tenerla en mis brazos y cantarle y que ella se tranquilizara, pues es así como sentir paz, de que todo está bien o de que todo va a estar bien [...]

si de hecho, yo cuando estaba embarazada me metía a bañar y le platicaba o le cantaba improvisando, lo que me hacía sentir ella. Entonces, desde embarazada me metía a bañar y pues le cantaba ¿no?. (Gómez, 2021)

Si las canciones nacen del amor, puede plantearse que los arrullos son constitutivos y constituyentes de la cultura expresiva tapatía. Improvisar

una canción de arrullo con lo que un padre o una madre siente por su hijo, permite confirmar que el amor está por reinventar... ya se sabe.

Bibliografía

- Badiou, A. (2012). *Elogio del amor. Alain Badiou y Nicolas Truong*. Argentina: Ed. Paidós.
- Bauman, R. (1975). Verbal Arts as performance 1. *American Anthropologist*, (77), 290-311.
- Blacking, J. (2001). El análisis cultural de la música. En: Cruces, F. (Coord.). *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trotta. Recuperado de: <https://www.scribd.com/doc/294337980/AUTORES-VARIOS-Las-Culturas-Musicales-Lecturas-de-Etnomusicologia>
- Blacking, J. (2003). ¿Qué tan musical es el hombre? *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales*, (12), 149-162.
- Castoriadis-Aulagnier, P. (2007). *La violencia de la interpretación: del pictograma al enunciado*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Chamorro, J. A. (2007). *La cultura expresiva wixárika. Reflexiones y abstracciones del mundo indígena del norte de Jalisco*. México: Universidad de Guadalajara.
- Freud, S. (1950). Proyecto de psicología. En: Strachey, J. (Ed.). (1976). *Sigmund Freud Obras Completas*, (J. L. Etcheverry, Trad.,) Vol. 1. (pp. 323-446). Buenos Aires: Amorrortu.
- Gómez, R. G. (2021). El canto materno a los niños pequeños de familias tapatías. Un análisis cultural en la Zona Metropolitana de Guadalajara, Jalisco. [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Aguascalientes]. Repositorio Bibliográfico Universidad Autónoma de Aguascalientes. <http://hdl.handle.net/11317/2109>
- Malloch, (2000). Mothers and infants and communicative musicality. *Musicae Scientiae*, 3(29), 29-57. Doi: 10.1177/10298649000030S104
- Mendoza, Vicente. T. (1984). *Lírica Infantil de México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Merriam, A. (2001). Usos y funciones. En F. Cruces, (Ed.), *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología* (pp.181-202). Madrid, España: Editorial Trotta. (Reimpreso de *Anthropology of music*, 1964, (pp. 209-227). Evanston: Northwestern University Press).
- Rimbaud, A. (1970). *Una temporada en el infierno*. Buenos Aires: EDICOM.
- Saint-Georges, C., Chetouani, M., Cassel, R., Apicella, F., Mahdhaoui, A., Muratori, F., Laznik, M. y Cohen, D. (2013). Motherese in Interaction: At the

- Cross-Road of Emotion and Cognition? (A Systematic Review). *PLoS One*, 8(10): e78103.
- Spradley, J. (1979). *The Ethnographic Interview*. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- Trevarthen, C. (2002). Making sense of infants making sense. *Intellectica I*(34), 161-188.
- Winnicott, D. (1999). *Realidad y juego*. Barcelona, España: Gedisa.

Tercera Parte
Artes visuales

Capítulo 8

La tipografía como elemento único narrativo a través de la infancia. Fase 1

*Sandra Ileana Cadena Flores*¹

Las nuevas concepciones del arte y el diseño relacionadas con el libro como elemento conceptual, se fueron dando paulatinamente bajo diferentes escenarios previos a las vanguardias del siglo xx, los cuales, a partir de la intención de conceptualizar las ideas de forma más analítica, permitieron crear nuevas formas de expresión dentro del propio formato del libro. Como fue el caso de la poesía, con la intención de transmitir el sentido de su prosa o verso, transgredió el orden de escritura y del espacio propio de la página.

A partir de estas valoraciones de origen histórico, evolutivo y compositivo, aunadas a la línea de investigación en Tipografía y Libro-Arte que hemos venido desarrollando desde hace más de quince años, consideramos preponderante llevar a cabo un ejercicio de experimentación tipográfica para exponer el potencial comunicativo de las letras a través de la práctica de artistas visuales y diseñadores gráficos, mediante el proyecto de investigación titulado *La tipografía como elemento único narrativo a través de la infancia. Dentro de la categoría de Libro-Arte tipográfico (2023)*, como parte de

1. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez
scadena28@yahoo.com / sandra.cadena@uacj.mx
ORCID: 0000-0002-4426-496X

nuestra praxis en investigación dentro de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

De acuerdo con este fin, el mostrar las posibilidades que la estructura tipográfica ofrece como un elemento único narrativo dentro del género del Libro-Arte², opuesta a la lectura que le podemos dar al abordar un libro tradicional, porque permite diversidad de lecturas en un sentido semántico que no requieren del conocimiento textual de signos alfabéticos, y concordando con lo expuesto por Isabelle Jameson (2006) en Mínguez (2010), al expresar que:

No obstante, esta plenitud sólo puede darse íntegramente dentro del campo del arte, porque la divergencia entre un libro y un libro-arte, es que el segundo requiere de una lectura que más que cualquier otro tipo de libro, pide una comprensión activa del objeto, tanto a nivel perceptivo como cognoscitivo. El libro de artista, bajo todas sus formas, llama a un conocimiento por los sentidos y por la razón. Requiere una reflexión, un desciframiento de los elementos puestos a nuestra disposición para revelar la observación del artista que se oculta más allá de las palabras. (Mínguez, 2010)

Precisamente esas cualidades son las que abonan al objetivo principal de nuestra investigación, que es exponer el poder comunicativo y conceptual que poseen las estructuras tipográficas funcionando como elemento único narrativo (no textual) dentro del Libro-Arte tipográfico a través de la memoria, porque permite flexibilidad en sus contenidos, y de esta manera la participación de cada artista o diseñador se integra perfectamente dentro de la categoría conformando un conjunto heterogeneo en cuanto a técnicas, conceptos, colores, acabados y elementos gráficos gestados bajo una misma línea temática, contenida en una caja contenedora de corte tipográfico.

Ya que los recursos tipográficos en su mayoría parten de la poesía visual y actualmente, existen algunas composiciones que emplean a la letra como único recurso narrativo.

2. El concepto de Libro-Arte fue establecido por Bibiana Crespo en 1995, como un concepto más contemporáneo que cobija las variables compositivas del Libro de Artista como se le denomina tradicionalmente.

No obstante, estas tipologías de libros-arte no son las únicas pues, muchas son las posibilidades que amplían su concepto a partir de las variables formas que derivan del libro múltiple o reproducible, en cierto modo, más afín al mundo del diseñador gráfico. Dentro de este campo, podemos hablar de libros tipográficos como los maravillosos trabajos de Emil Ruder (1914-1970) o del alemán Emilio Sdun, que en algunas ocasiones interceden paralelamente como libros de artista o como libros objeto como Traje del Hombre Libro (2007) inspirada en la historia distópica narrada por Ray Bradbury en *Fahrenheit 451* (1953) como crítica a las sociedades opresivas que abogaban por la quema de libros.

O los libros de escritura, en los que no sólo se conjuga la tipografía como fuerte elemento poético-visual, sino que además, se experimenta con la escritura y la caligrafía hasta llegar a lo ilegible y el automatismo. (Mínguez, 2010)

Al estimar el poder que la letra posee dentro de su estructura física, es imperativo resaltar todas sus virtudes a través del tratamiento plástico implementado en este caso particular por el diseñador gráfico o el artista visual, abonando en el campo del libro-arte a la categoría antes mencionada. Con la intensión de expresar vivencias de su infancia donde premian emociones y sentimientos que han permanecido en su memoria hasta el día de hoy, a través de un proceso de experimentación libre y exploratorio a la vez, que les permita jugar con las formas de las letras aunadas a otros elementos necesarios para enfatizar su sentir.

Así como la experimentación con diversos materiales, texturas, técnicas de ilustración, costura, estampados, tipografía digital o quirografía³ por ejemplo, donde la plasticidad de la letra se lleva a niveles exponenciales importantes porque la finalidad es enfatizar eso que el autor sintió en su momento y ahora es solo un recuerdo.

En este caso particular, el presente proyecto se remite a la representación de la infancia a través de la memoria, debido a que entre las características principales de esta etapa de vida según Clerici (2021), la podemos considerar:

Como un período de juego, aprendizaje, experimentación, exploración, de adquisiciones motoras, cognitivas y emocionales, y ya no como un período

3. Es la escritura manual, es decir, la escritura de puño y letra como comúnmente se dice, a diferencia de la caligrafía que es un estilo de letra dibujada manualmente pero no de forma natural.

de fragilidad. Es decir, se enfatiza la actividad del sujeto infantil y la cualidad de sus construcciones. (Clerici, 2021, p. 4)

En suma, es el periodo en el que la actividad principal del infante es jugar, es sumamente activo y ávido de movimiento, acciones que le permiten desarrollar su cuerpo y su mente, dando inicio de habilidades sociales que les permitan una adecuada integración con su entorno, y tomando en cuenta que todos tenemos experiencias de vida en las que estas acciones se suscitaron en algún momento dentro de esa etapa de nuestras vidas, estas características permiten a la tipografía a través del acto de rememorar (situaciones, emociones y/o acciones) y llevar a cabo un proceso de experimentación, un sinfín de posibilidades en las que de acuerdo con la disposición de la estructura tipográfica dentro del espacio compositivo generan narrativas con un significativo grado de expresividad, considerando la nobleza del tema para la creación artística por medio del diseño y el arte a partir de la memoria, dentro de la cual, en palabras de Ana María Guasch:

Se halla efectivamente la necesidad de vencer al olvido, a la amnesia mediante la recreación de la memoria misma a través de un interrogatorio a la naturaleza de los recuerdos. Y lo hace mediante la narración. Pero en ningún caso se trata de una narración lineal e irreversible, sino que se presenta bajo una forma abierta, reposicionable, que evidencia la posibilidad de una lectura inagotable. (Guasch, 2005, p. 158)

Así pues, habiendo aclarado la línea temática sobre la cual se desarrolló el proyecto en cuestión y las diferentes razones, se considera que el formato de caja contenedora es el óptimo para la conformación de este libro-caja tipográfico, con la finalidad de contener y documentar en ella las colaboraciones de los participantes, asimismo, la obra se conserva y permite recorrerla físicamente dando paso a la lectura de las diferentes narrativas que se pueden obtener.

Tomando en cuenta el trayecto que la letra ha sufrido en el transcurso del tiempo, es indiscutible que esta a formado parte integral del quehacer del diseñador gráfico, y las numerosas formas de representación que ha experimentado a través de épocas, estilos y tecnologías aplicadas, convirtiéndola hoy día en un elemento heterogéneo dentro del campo del diseño y las artes gráficas. Por lo tanto, la tipografía según Francisco Calles

(2003), podemos externalizar que convierte a la palabra en una mercancía, de tal forma que nada es tan habitual y ordinario en nuestra vida cotidiana, tan presente y obvio, como la tipografía.

Siempre precisa y atenta a su sentido de comunicar más allá del código textual, todas sus bondades corporales externalizan o enfatizan mensajes o significados de acuerdo a los tiempos en que es requerida, en sí, la letra o la tipografía ahora en nuestro mundo digital es la representación viva de la experiencia humana, es:

El oficio que trata el tema de las letras, símbolos, números que están en un texto impreso que puede ser físico o electromagnético, la tipografía estudia el tamaño, la forma, el diseño y cómo se relacionan unos tipos con los otros, cómo se relacionan visualmente entre ellos, cómo influye la tipografía en la sociedad. (Rubillard, 2007)

De tal forma que la tipografía dentro del libro-arte tipográfico se engrandece, porque en realidad es un espacio pertinente para expresarse con total libertad sin lineamientos y formalidades que puedan limitar al autor, entonces, podemos decir, que tanto el soporte, el recurso tipográfico y el propio autor convergen en un espacio de plenitud experimental que materializa el concepto tratado. Y en efecto, los resultados posteriores a un proceso de experimentación de esta categoría brindan nuevas formas de lectura no lineal que desvelan significados particulares en cada lector.

Adentrándonos al mundo del Libro-Arte y las posibilidades creativas que nos ofrece, desde el punto de vista de la academia, podemos visualizar una riqueza experimental que permite trabajar la teoría como la práctica artística favorablemente. Hablando específicamente del Libro-Arte tipográfico, es imperativo pensarlo de manera integral, lo que nos lleva a concebirlo como una obra que reúne un conjunto de elementos que tienen una carga representativa, simbólica o abstracta según sea el caso. Y el significado que poseen en ellos, es el que nos comunica el contenido desde el punto de vista conceptual de la obra por medio de la narrativa, si asumimos la acción del término literalmente, entonces asumimos que los recursos compositivos que conforman la obra son el medio por el cual el autor a través del libro nos narra su propia historia.

No obstante, ese tipo de mensajes, historias y sucesos para poder ser narrados se materializan a partir de diversos procedimientos dispuestos para la presentación de los elementos, en cuanto a tiempo y espacio, los

elementos se conforman de infinidad de posibilidades de formas, materiales, objetos y tipografías por mencionar algunos. El punto es, que la manera en la que se basa el autor para producir en el libro-arte elementos narrativos de acuerdo con Bibiana Crespo en su artículo titulado *El Libro-Arte/Libro de Artista: Tipologías secuenciales, narrativas y estructuras* (2012), es a través de la secuencia, el texto y la forma implementada a la obra en cuestión. Es decir:

La primera clasificación genérica de estas características viene dada por la relación que el Libro-Arte mantiene con la secuencia, el texto y la forma. A la vez, cada uno de estos conceptos puede ser abordado de múltiples y diferentes maneras. El tratamiento de estos tres elementos, gracias a la riqueza y maleabilidad que ofrecen, es lo que dota de individualidad y singularidad a los Libros-Arte de cada artista. La secuencia, el texto, la forma, las imágenes, la fotografía, la página, el todo. (Crespo, 2012, p. 2)

A su vez, cada uno de estos recursos se subdivide en otras categorías dependiendo del tipo de Libro-Arte y de los elementos que contiene para su composición, incluso, recurren unos a otros. Centrándonos en la tipografía que finalmente es la que repercute directamente en el presente proyecto, esta puede ser inventada, expuesta como poesía concreta o visual, entre otras. Un precedente significativo es el trabajo desarrollado por Fortunato Depero en la obra *Libro Bullonato1 (1927)*, en su momento y hasta nuestros tiempos, fue un acontecimiento tipográfico *sui generis*, gracias al tratamiento compositivo y expresividad que logró con cada una de las letras en composiciones contundentes y definidas en su estructura y su mensaje.

Sin embargo, cabe destacar cada una de las páginas como una creación única, no hay secuencia textual ni linealidad en la composición, es una obra futurista en todos los sentidos, tanto en el campo del diseño, como en el editorial y principalmente en el Libro-Arte tipográfico, porque no tuvo precedentes y marcó tendencia, las letras fueron suficientes para comunicar y expresar un mensaje textual, emotivo y contundente como lo requiere el diseño, en relación a la tipografía el recurrir a diferentes dimensiones y estilos lo hace mayormente atractivo y ofrece abiertamente mayores posibilidades creativas mediante la experimentación, acción que finalmente el Libro-Arte se permite y en este caso particular se potencializa bajo el tema de la infancia a través de la memoria.

Así mismo, enfatizamos la riqueza estructural que la tipografía nos ofrece y como lo ha hecho durante el correr de los años. A su vez, la tipografía también permite entrar en el juego creativo a partir de otros muchos recursos que se pueden utilizar para crear una narrativa a través de ésta.

Particularmente, en el Libro-Arte tipográfico, la narrativa se presenta de acuerdo con la disposición de la letra que puede ser textualmente clara, o también, recurrir a esta por su forma y la riqueza que en sí misma puede contener en su plasticidad, la cual corresponde a la expresividad que contiene la letra en su estructura. Es decir, plasticidad es el grado de expresividad que un estilo de letra puede poseer, este siempre está presente, aunque el cuerpo de la letra sea simple o sencillo, por ejemplo, si un tipo de letra nos remite efusividad y otro sobriedad o quietud, todos poseen un grado de plasticidad que determina su personalidad gráfica, no quiere decir que uno si tenga y otro no, simplemente son diferentes entre sí.

Sobre las cualidades y bondades de la letra, el diseñador gráfico y editor mexicano David Kimura, comparte:

Finalmente, en las necesidades expresivas podemos incluir la comunicación del espíritu del contenido, desde términos relativamente subjetivos, como amabilidad, seriedad, elegancia... hasta conexiones históricas, geográficas, de estilo o incluso de género. El secreto consiste en jerarquizar las necesidades a cubrir con base en el concepto rector. (Kimura, 2018)

Secreto que se hace presente igualmente en el conjunto de elementos que el Libro-Arte tipográfico contiene de acuerdo con el concepto que lo rige, es ahí donde se define la narrativa de acuerdo con las necesidades que exige el concepto, y estas necesidades se resuelven a partir del ritmo, la repetición, la simetría, el equilibrio, la gravedad o profundidad que proyecte la tipografía como elemento único narrativo o en correlación con los otros elementos que conformen la obra. Por su parte, el diseñador gráfico y tipográfico mexicano Juan Carlos Cué, nos habla de esta riqueza que tenemos a nuestro alcance para vestir una obra de esta categoría, la del Libro-Arte tipográfico:

El universo de la tipografía está lleno de sutilezas y detalles, de formas que transmiten ideologías a través de sus trazos. El espécimen tipográfico es el mundo que antecede a la puesta en página y donde sobran pretextos para observar el color de la trama, el contraste, el espacio entre las líneas y las letras; es el lugar donde se originan las combinaciones infinitas de los signos

que esperan inertes y que aún no toman sentido en un discurso, pero que son para disfrutarse. Esta reflexión pretende esbozar el vasto mundo de una herramienta tan importante. (Cué, 2017)

De acuerdo con lo anterior, referimos el alto potencial narrativo que los cuerpos tipográficos poseen y pueden transmitir dentro de un Libro-Arte tipográfico, considerándolo un recurso favorable en el campo del arte y el diseño, favoreciendo desde la expresión artística hasta la solvencia didáctica o lúdica bajo la cual se rige su concepto creativo. Con la capacidad de adaptarse a los cambios y posibilidades creativas y tecnológicas que la vida actual nos permite.

En el plano metodológico, es importante establecer que el proyecto mantiene un enfoque fundamentado en la práctica, con el propósito de considerar cada una de las partes que conforman desde el proceso creativo hasta el comportamiento en sí de la tipografía y la narratividad dentro del libro-arte tipográfico.

Considerando que es una metodología que tiene como función originar conocimiento partiendo de sí misma, es decir, los datos obtenidos mediante la investigación se gestan a raíz de la propia práctica durante el proceso de investigación, de tal manera que se generen registros de lo suscitado durante el proceso, así como la observación misma a partir de la propia experimentación del tema central (la representación de la infancia a través de la memoria) y mientras éste se va desarrollando, por sí mismo, brinda la oportunidad de estudiarlo y valorarlo tanto como investigador y como creador de los propios recursos a estudiar. Haciendo interesante el proceso, de acuerdo con lo genuino de su comportamiento, gracias a que es una práctica libre en cierto sentido, que sigue un objetivo concreto durante su creación, sin embargo, el seguimiento que se le da es tan libre que esa misma libertad es la que nutre de posibilidades creativas al diseñador/artista y, por consiguiente, también al investigador.

Evidentemente, todas las posibilidades plásticas propias en una letra no alteran su significado pero sí pueden enfatizarlo considerablemente, si el diseñador usa el estilo adecuado para determinada palabra o sobre el contexto que este aplicando; sin embargo, en este caso particular la letra será empleada como estructura única e independiente, en la que por sí misma de acuerdo a su construcción y representación espacio-temporal dentro del libro-arte tipográfico narrará la etapa de la infancia desde diferentes conceptos o emociones.

Realmente, la tipografía es una herramienta muy generosa y permite ser construida de múltiples maneras, incluso, nos brinda la oportunidad de poder modificarla en cuanto a su estructura, obteniendo diversas representaciones generadas de una misma letra para hacer una narración. Asimismo, la intención es fusionar diversas posibilidades creativas gracias a la plasticidad de la letra como eje rector en concordancia con las posibilidades que nos ofrece el libro-arte como soporte.

Por lo tanto, mediante los recursos anteriores es que este proyecto se sostiene a través de la metodología basada en la práctica, porque la búsqueda del conocimiento se compone por medio de la práctica creativa, permitiendo que a través de ella los resultados obtenidos sobre lo experimentado sean los que generan la propia teoría, con la finalidad de hacer aportaciones al campo profesional y académico a partir de la experiencia propia con relación al desarrollo y ejecución de la práctica misma, ordenando la información sobre los procedimientos y formas de ejecución de la intención principal dentro del tema en cuestión. Identificando causas, aspectos y nuevos métodos durante el desarrollo de la práctica artística, para solventar cuestionamientos no resueltos en procesos de experimentación como éste.

De acuerdo con lo anterior, fundamentamos nuestra propuesta en la metodología de la investigación basada en la práctica, establecida por Fatina Saikaly, con la intención de hacer una aportación al campo de la investigación emigrando formalmente los datos y aportaciones logradas mediante la experiencia dada a través de la práctica. Otra parte importante de este proyecto, son los procesos a los que el investigador o gestor de la obra se enfrenta, por lo tanto, cabe destacar la ocupación de la auto etnografía como otro de los métodos para registro de nuestro proceso de investigación, manifestando la relevancia de la documentación formal sobre el peso que tiene el investigador con relación a los datos obtenidos como consecuencia de la metodología de Saikali, tomando en cuenta lo siguiente:“(...) la auto-etnografía es un recurso novedoso tanto en la investigación básica como en la aplicada, que está contribuyendo a generar enriquecedores debates acerca de la construcción del conocimiento en las ciencias humanas y sociales” (Guerrero, 2014, p. 1).

A consecuencia de las metodologías antes mencionadas, es como pretendemos obtener información de calidad con la finalidad de generar conocimiento en el área del diseño gráfico como en la del libro-arte, considerando que, en este sentido, existe una importante oportunidad

para explorar, al emplear la tipografía como medio de expresión por su sola forma y disposición con relación a las oportunidades que nos brinda el libro-arte tipográfico.

Acorde con lo anterior, implementamos el taller teórico-práctico titulado *Tipos Experimentales* (Figura 1) con una duración de 10 horas y dividido en dos sesiones, llevado a cabo en la galería del Hotel Cultural Pórtico en la Ciudad de Morelia, Michoacán, a inicios de septiembre del 2023. Hablamos de un espacio propicio que genera un ambiente lúdico óptimo para llevar a cabo el proceso de experimentación con las formas de las letras. Cabe destacar, que el taller fue conformado únicamente por nueve mujeres, siete de ellas con formación profesional en artes visuales y dos en diseño gráfico, y el único requisito era contar con conocimientos profesionales en cualquiera de estas dos áreas, entonces, estamos hablando de integrantes adultas alrededor de los cuarenta años, que tenían conocimientos sobre el manejo de las formas, el color, técnicas y materiales.

Figura 1

Taller *Tipos Experimentales*



Fuente: Sandra I. Cadena Flores

Inicialmente establecimos un hilo conductor para el abordaje creativo respecto a la letra, el cual, consistía en identificar vivencias de la infancia

que fueran significativas para las participantes, y como ya contaban con conocimientos en cuanto a forma, manejo de color, composición y tratamiento del espacio, el trabajo más que nada se torno en principio, en un ejercicio cognitivo y de conceptualización, identificando las vivencias y el recuerdo que tenían de su infancia para poder representarlas con los recursos materiales con los que contaban en ese momento. Continuando con una introducción general donde se les brindo información sobre la estructura tipográfica, mayúsculas, minúsculas, la altura de X, inclinaciones, contraste tipográfico, modulación y la gran variedad de estilos en los que pudieran ser representadas.

Considerando la libertad en el uso de materiales (Figuras 2, 3 y 4) para su construcción (hablando en términos bidimensionales), así como, el manejo del espacio compositivo a través de la experimentación. Y a su vez, la disposición de dichos elementos es lo que define conceptualmente la idea establecida por la participante, logrando expresar una serie de emociones o experiencias vividas durante su infancia con la libertad que permite la metodología de Saykali, al experimentar basándose en la práctica.

Figura 2

Taller *Tipos experimentales*. Celeste Jaime 2023



Fuente: Sandra I. Cadena Flores.

Figura 3

Taller *Tipos Experimentales*. Diana Gemma. 2023



Fuente: Sandra I. Cadena Flores.

Figura 4

Taller *Tipos Experimentales*. Guadalupe Jasso. 2023



Fuente: Sandra I. Cadena Flores.

Por lo tanto, el ejercicio principal consistió en un proceso mental que les permitiera identificar las características de las vivencias y recuerdos seleccionados para poder llevar a cabo un proceso de conceptualización, en el que por medio de texturas, ya sea papel, imágenes o algún otro sustrato pudieran darle una forma que correspondiera a determinado tipo de letra que fuera la adecuada para enfatizar el significado del elemento deseado.

En este capítulo tomaremos en cuenta tres casos significativos dentro del taller, para ejemplificar el proceso cognitivo llevado a cabo por un ejercicio de memoria y traer los recuerdos al presente. El primero de ellos es de Erendira Salgado (2023), artista visual y participante del taller, espacio en el que ella misma expone sus vivencias y que pretendía representar:

Soy Erendira, el trabajo que quiero plasmar tiene que ver en una búsqueda del sentido en una etapa de mi infancia en donde empecé a aprender a escribir, y la adquisición de mi escritura pues viene desde los palitos y las bolitas, había de una manera correcta o más estructurada de hacerla, para después de ahí desarrollar lo demás... entonces quiero ligarlo con una etapa de la infancia en donde yo era más contemplativa, tenía más contacto con la vegetación, era como mucha contemplación, eso era lo que yo hacía y entonces en el jardín y en la vegetación encontraba esas formas también, entonces quisiera hacer algo con varios planos para poderlo compaginar, una parte más estructurada y otra parte que para mí es la referencia de la forma en lo vegetal.

De tal forma, que la claridad en la condición o característica que presentaba o experimentaba de niña en un sentido contemplativo, fue tomando forma y experimentando con líneas que representaban la letra «l» minúscula, misma que aprovecho disponiendo de la repetición del elemento representado con una forma muy sencilla, pero suave a la vez, primero por lo materiales, en este caso un papel poroso que parecía que se desmoronaba de lo frágil o sublime, haciendo alusión a la parte contemplativa, y posteriormente, la elección del color azul para brindar esa tranquilidad equilibrada, continua, docil y sumamente fina (Figura 5, 6 y 7).

Figura 4, 5 y 6
Contemplación. Erendira Salgado. 2023



Fuente: Sandra I. Cadena Flores.

Y la autora después del ejercicio de recordar, explica el resultado con lo siguiente:

A partir de la remembranza, como se comentó en un principio, en mi caso tiene que ver con su papá, y este es un ejercicio de su protoescritura podríamos decirlo, que recuerdo mucho que había que hacer planas y planas de palitos, y evidentemente que los palitos quedaran derechos y pues mi inspiración siempre era como las nervaduras de las plantas, etc. Entonces quise como recordar esa dificultad al recortar este papel con las manos, y en este caso la dificultad de hacerlo recto, perfecto, muy lineal y sí quise ponerle que la vegetación es la fuente de inspiración. Para mí, como la observación de la naturaleza como en ese micromundo que existe en la naturaleza.

Posteriormente se le cuestionó si logró su cometido y respondió lo siguiente:

Sí, sí... en este sí era la repetición de la forma pero con sus consecuentes imperfecciones, con la realidad de lo que es, con la dificultad de la repetición sistemática o metódica por parte de un humano.

De acuerdo a la explicación de cómo ella experimentó la contemplación en su infancia y que la vegetación era la que en realidad la incitaba a ese sentido contemplativo, pudo discernir las características más significativas del suceso y trasladarlas primeramente a una forma de letra sencilla y fácil de trazar; luego, identificó detalles que definen la textura de las hojas y le brindan cierta textura. Características que en conjunto ligó con la enseñanza y aprendizaje de la escritura, tal como menciona; su protoescritura

tura, aprendida a través de la repetición de trazos que debían ser lineales, rectos o derechos, pero la propia naturaleza de las plantas no permite tal perfección, por lo que esa realidad la representó haciendo una acertada selección de papel y sobre todo la técnica de recorte manual, representa fielmente dichas condiciones.

Dando como resultado una composición estética, ordenada, clara y precisa, que traduce fielmente la identificación de los elementos que conformaba ese recuerdo, puede observarse que el ejercicio de remembranza cobró vida a través de la forma de la letra materializada mediante las características propias de las plantas; entonces, en una misma composición existe el recuerdo de la naturaleza y el aprendizaje de la escritura. Un excelente proceso de análisis de las formas y las acciones.

En el segundo caso, exponemos el trabajo de la artista visual con experiencia en diseño gráfico, Diana Gemma (2023), quien expone lo siguiente:

Yo sobre el recuerdo que quiero trabajar es, cuando era pequeña viajaba mucho con mis abuelitos, íbamos en carro, íbamos mucho a Ciudad de México saliendo desde Morelia, salíamos antes del amanecer, entonces tengo muchos recuerdos de salir desde que estaba oscuro y en el camino ir viendo el amanecer, y luego a lo largo de todo el trayecto pues ir viendo los paisajes, los colores, los olores incluso. Entonces era un viaje de ir parando cada que nos atraía algo o parar a desayunar, parar al baño, parar a echar un pulquito, parar a así... hasta que llegabamos al destino, que en este caso el destino era lo menos importante, sino es más bien todo este trayecto que hacíamos para llegar y pues me gusta mucho la foto, me gusta mucho la fotografía entonces estoy pensando en las fotos como una textura y estoy pensando en eso...

En este caso particular, la autora recuerda con claridad todo el trayecto del viaje que hacía con sus abuelitos y los paisajes y experiencias que vivía cada vez. Por otra parte, toma en cuenta su gusto por la fotografía, la cual se adhiere genuinamente a la temática, por lo tanto, los recursos materiales que utiliza son recortes de revistas y escritura quirográfica para registrar conceptos ligados directamente con el acto de viajar, y los cuales presentan la misma inicial. Tomando como elemento principal la letra «V» que es la protagonista de la historia, registra una serie de conceptos propios del viaje, pero que inician con la misma letra. Una estructura sencilla, lineal pero voluminosa, con puntas agudas simulando alas que define por medio de recorte y en una de las piezas la traza con pluma para generar textura

mediante la trama, en un ejercicio limpio y concreto, que evoluciona genuinamente por el camino de su recuerdo.

Figura 7, 8 y 9

Diana Gemma. Diana Gemma. 2023



Fuente: Sandra I. Cadena Flores.

Dejando claro que para contar una historia no se necesita más que una sola letra, es una larga historia llena de detalles y acontecimientos emotivos para la autora, que en este proceso de conceptualización todas aquellas vivencias son transportadas a un solo recurso, el cual presenta con movimiento y dinamismo. Existe diversidad en cuanto a texturas y colores porque la forma es la misma, sin embargo, con las variables en su tamaño, deja ver que dentro de las emociones y recuerdos que plasma, unos recuerdos fueron más significativos que otros. Obteniendo como resultado esta serie conceptual bajo la temática de “viaje”, plasmó un viaje muy sentido que permanecerá durante toda su vida.

Es por eso que consideramos la relevancia que la forma de las letras permite al representar tantos conceptos y formas diversas solo por su condición de ser en cuanto a su estructura, y no como comúnmente la utilizamos, es decir, como código textual.

Figura 7, 8 y 9

Viaje. Diana Gemma. 2023



Fuente: Sandra I. Cadena Flores.

El tercer caso es una total explosión quirográfica. La autora Erandi Segura (2023) quien es artista visual, trae a la mesa el recuerdo que le generó el aprender a escribir, un tema recurrente en esta práctica, me refiero a que al momento de hablar de letras, la cuestrión de la escritura es tan fuerte en los individuos que inmediatamente traen al presente las experiencias que vivieron durante el proceso de aprendizaje. Al respecto, la autora nos dice:

Trabajé mucho con esta cuestión de la escritura, del hacerlo, y como que fui descomponiendo la escritura porque también tiendo mucho a dibujar con rayas fuertes y creo que es muy similar la descomposición de la palabra que empezamos a hacer, y luego, algo más libre, más sin formas, más espontáneo que puede ser también duro. Y trabajé también con la repetición, me recordaba mucho a la infancia cuando te ponían a hacer las planas de la escuela que ya terminaba uno cansado de hacerlo, y sí usé varias palabras o frases correspondientes a esta cuestión del aprendizaje. De todas las cosas que nos enseñan y lo que debe ser de cómo aprendimos a escribir.

Figura 10, 11 y 12
La escritura. Erandi Segura. 2023



Fuente: Sandra I. Cadena Flores.

A partir de dicha concepción sobre la escritura, Erandi diseñó sus propias letras a través del recorte; letras sólidas, suaves y con un tamaño considerable con relación al espacio de trabajo. El aspecto físico de las letras denota un proceso grato para ella, sin embargo, el tratamiento que le da sobre la misma letra se logra escribiendo continua y fuertemente sobre esa estructura, escritura que presenta diferentes direcciones con intensidad, refiriendo un proceso duro a la hora de llevar a cabo. Porque recordemos que la buena escritura se lograba a partir de la práctica continua, y para un niño podía llegar a ser una actividad un poco ruda, pero a la vez, el uso del rosa sobre fondo blanco en su representación suaviza ese quehacer, haciendolo grato y bello a la vez.

Este trabajo creativo evidencia plenamente el potencial plástico que la estructura de la letra puede alcanzar, generando texturas dentro del propio cuerpo con diferentes estilo de escritura quirográfica; ese detalle la hace diferente, ya que es quirografía sobre quirografía, por lo tanto, el resultado tiene un alto nivel de intensidad en su representación. Posteriormente el uso de garabatos para dar profundidad y movimiento, ya que recordemos que también hacíamos garabatos cuando escribíamos, y en ocasiones llegaban a llamarnos la atención para que los dejáramos a un lado y escribiéramos bien. Solo que en esta ocasión, esos garabatos engrandecen la composición, al generar una apariencia rebuscada y llamativa que altera su personalidad; mediante un significativo contraste, los pone como un ornamento adicional al cuerpo de la letra y en el caso de la «S». Sí recurre a la repetición de palabras con una apariencia desenfadada que la hace confusa para su lectura, pero integrada sutilmente.

Figura 13

La escritura. Erandi Segura. 2023



Fuente: Sandra I. Cadena Flores.

En suma, tenemos tres ejemplos muy distintos entre sí, de los cuales dos de ellos se remiten al proceso de aprendizaje de la escritura, y un tercero, al recuerdo de los viajes con los abuelos. En cada uno de los casos la idea inicial al recordar una vivencia y de acuerdo con las habilidades artísticas con las que cuentan, lograron trasladar esos pensamientos a formas coherentes con la intención y el significado, mostrando la capacidad e intensidad de las formas rectas como sucede en el viaje, en contraste con la sutileza de los primeros trazos de escritura de los otros dos ejemplos.

Es de tomar en cuenta que en las tres ocasiones, las estructuras de las letras fueron un aspecto natural y no recurrieron a un estilo de letra determinado, como una letra romana o una egipcia por ejemplo. Se expuso claramente que la escritura auténtica es apta para generar significados y lograr representaciones en correspondencia por una adecuada selección de color, la disposición de las formas dentro del espacio, la intensidad del mismo trazo y las irregularidades en la estructura que la hacen perfecta para comunicar, logrando así el objetivo de fungir como elemento único

narrativo a través de la infancia. En esta primera fase del presente proyecto, la intención fue llevar a cabo un proceso donde se liberaran recuerdos y emociones tan fuertes, que pasados incluso más de treinta años estos continuarán en la mente de las participantes, a partir de un proceso de experimentación que en primera instancia parece sencillo, pero al experimentarlo resulta complejo en sí.

No es un proceso sencillo, para concluir no puedo dejar de mencionar que las participantes al segundo día de taller sí comentaron que se sentían cansadas de pensar, que el proceso era divertido pero a la vez desgastante. Considero lo anterior, ya que realmente fue un proceso llevado a cabo con responsabilidad y profesionalismo, en el que se conjugaron espontaneidad con conocimiento, aunado a sus habilidades profesionales; es por eso que contamos con piezas equilibradas, llenas de expresividad. Y nuestro cometido se cumple a través de la metodología implementada de la experimentación basada en la práctica, al identificar las técnicas empleadas para representar determinado concepto o significado, como se manifiesta su formación profesional en la composición y, finalmente, la presencia de la infancia a pesar del tiempo.

Es así como esta primera fase del proyecto se concluye dando paso a una segunda etapa, en la que diseñadores y artistas visuales representarán experiencias vividas para valorar las composiciones artísticas desde un sentido temático, conceptual y técnico que estaremos compartiendo en una próxima publicación.

Bibliografía

- Antón, E. (2014, 08 de julio). *¿Qué es un libro de artista? Primera parte de la conferencia de José Emilio Antón*. Feria Masquelibros, Madrid, 2014. Coordina, Vicente Chambó. En <https://www.makma.net/jose-emilio-anton/>.
- Cadena, S. (2019). *Tipografía y sus tendencias latinoamericanas*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Cadena, S. y Mínguez, H. (dic., 2012). De la tipografía en el libro al Libro-Arte tipográfico. *El Artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas*. Colombia: Universidad Distrital Francisco José de Caldas. N° 9, pp. 101 – 124. En <https://www.redalyc.org/pdf/874/87424873006.pdf>.
- Calles, F. (2012). Más allá de la forma: tipografía semántica. *Monografía.org, revista temática de diseño*. <http://www.monografica.org/Proyectos/5892>.

- Clerici, M. G. D. (2021). *Psicología Evolutiva: Niñez (1 Cátedra)*. Profesora Adjunta Regular a cargo: Dra. María Elisa Pizzo. Universidad de Buenos Aires. http://www.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/sitios_catedras/obligatorias/053_ninez1/material/descargas/consideraciones_desarrollo_temprano_comunicacion.pdf.
- Crespo, B. (2012). El Libro-Arte/Libro de Artista: tipologías secuenciales, narrativas y estructuras. *Anales de Documentación*, 15(1). <http://dx.doi.org/10.6018/analesdoc.15.1.125591>.
- Crespo, B. (2010). El libro-arte. Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del libro-arte. *Arte, Individuo Y Sociedad*, 22(1), 9–26. <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS1010110009A>.
- Crespo, B. (1999). *El Libro-Arte, concepto y proceso de una creación contemporánea*. Barcelona.
- Cué, J.C. (2017). *El espécimen tipográfico. ¿Herramienta de trabajo u objeto de placer? [Parte II]*. En <https://pampatype.com/es/blog/especimen-tipografico-parte-2>.
- Drucker, J. (2012). “*Stochastic Poetics*”. New York: Granary Books. https://www.granarybooks.com/product_view/1162/.
- Drucker, J. (2004). *The Century of Artist’s books*. Granary Books.
- Drucker, J. (1986). *Project Statement*. <http://www.artistsbooksonline.org/works/ligh.xml>.
- Drucker, J. (1986). *Through Light and the Alphabet*. <http://www.artistsbooksonline.org/works/ligh/edition1.xml>.
- Gemma, D. (2023). *Taller Tipos Experimentales*. Galería Hotel Pótico. Morelia, Michoacán. Efectuado el 8 y 9 de septiembre.
- Guasch, A. M. (2005). Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar. *Matèria: revista d’art*. (5) 157–183. <http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/viewFile/83233/112454>.
- Kimura, D. (2018). Tipografía para textos inmersivos: cuando “lo esencial es invisible a los ojos”. Primera parte. <https://www.pampatype.com/blog/tipografia-para-textos-inmersivos#el-concepto>.
- Meggs, Philip B. (2002). *Historia del Diseño Gráfico*. Editorial Trillas S.A. de C.V.
- Melot, M. (2008). El libro como forma simbólica. *Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, 5(3), 129–139.
- Mínguez, H. (2017). Apropiacionismos y resignificaciones de la obra “Various small fire” de Ed Ruscha. *Tercio Creciente*, pp. 31 – 48. https://www.researchgate.net/publication/320285551_Apropiacionismos_y_resignificaciones_de_la_obra_Various_small_fires_de_Ed_Ruscha.
- Mínguez, H. (2010). *Aproximaciones al libro-arte como medio de expresión*. Actas de Diseño N° 9, Año V. ISSN: 1850-2032. Argentina: Universidad de Palermo.

- Pp. 191–198. En https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=6061&id_libro=148.
- Phillpot, C. (2016). *Entrevista a Clive Phillpot*. En Maroto, D. (2018). *Entrevista a Clive Phillpot*. Sobre: Prácticas artísticas y políticas de la edición, ISSN-e 2444-3484, N°. 3, 2017, pp. 148-157. En <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6047157>.
- Ponot, R. (1989). *Classification typographique*. En: *Communication et langages*, n°81, 3ème trimestre 1989. pp. 40-54. En <https://doi.org/10.3406/colan.1989.1115>.
- Saikaly, F. (2004). *Doctoral Research in Design: Towards the Designerly Way*. [PhD. Faculty of Design, Politécnico di Milano]. En <http://www.fatinasaikaly.com/files/fatina-saikalyphd-thesis-2004.pdf>.
- Salgado, E. (2023). *Taller Tipos Experimentales*. Galería Hotel Pótico. Morelia, Michoacán. Efectuado el 8 y 9 de septiembre.
- Segura, E. (2023). *Taller Tipos Experimentales*. Galería Hotel Pótico. Morelia, Michoacán. Efectuado el 8 y 9 de septiembre.



Cuarta Parte

Estudios sociales
del arte y la cultura

Capítulo 9

Rap Purépecha, entre las mediatizaciones y la viralización

Yolanda Montejano Hernández¹

La vida mediática, el concepto de mediatizaciones

...Por estas tierras con la sangra de mi gente que me corra por las venas y mi barrio bien presente, esto es Sicuicho *putos*, no me importa que les duela, y el día que me muera aquí vienen y me entierran...

Sangre Purépecha

El término Mediatización, es definido por como un proceso de imbricada integración de los medios de comunicación en todos los niveles de las estructuras sociales rediseñando las formas que tenemos como individuos y como colectivos para relacionarnos con el mundo en el que vivimos.

Los estudios sobre mediatización están presentes en distintas esferas de la actividad humana, no sólo desde la perspectiva que incluye la adaptación a los lenguajes mediatizados, que contemplan una serie de elementos entre los que se pueden señalar el papel que juegan las

1. Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES, UNAM) Morelia
ymontejano@enesmorelia.unam.mx
ORCID: 0000-0001-8561-8966

nuevas formas narrativas, los medios de comunicación *on line* y lo que sucede en la esfera digital.

Se considera la teoría de las mediatizaciones como un marco teórico para comprender las transformaciones sociales del nuevo siglo, de la mano de los constantes cambios que enfrentan los medios de comunicación masiva, ante la llamada nueva ecología mediática suponen una interacción donde el hombre ha creado herramientas para transmitir, una realidad donde éstas herramientas se consideran moldes que transforman pautas de conducta, formas de producción y modos de relacionarnos unos con otros.

El cine, la radio, la televisión y la prensa se conocen entonces como los viejos medios, que frente a la llegada de internet modifican su forma de transmitir mensajes y conectar con el público, los fenómenos actuales de la comunicación se explican en la última década con la llegada de un nuevo entorno mediático, de nuevas formas de consumir y acercarse a los públicos donde se abren también debates sobre las posibilidades que tienen las expresiones artísticas y culturales de difusión masiva; podemos señalar que el arte no es ajeno a la realidad, las formas de evolución tecnológica se reflejan en elementos creativos, contenidos, formas de producción, apropiación y reproducción.

La explicación del fenómeno, identificada por Fernández como *Post-broadcasting*, modifica de manera interesante a la música y a los músicos; hoy día las obras o piezas musicales se adaptan a la masificación, a la viralización y los distintos foros virtuales, se acortan los temas, se piensa en grabar aquello que está plagado de repeticiones, con sonidos sumamente comerciales o hecho para destacar en menos de un minuto en las redes sociales; las modificaciones no sólo están en los formatos, también en las temáticas y las adaptaciones que viven los distintos géneros musicales y sus creadores.

Un ejemplo que da pie a esta investigación es el uso de la Pirekua, la canción tradicional de la región Michoacana, reconocida como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO y un elemento de la tradición oral que pasa de generación en generación, una forma de reconocer su identidad como canto del pueblo, donde la interpretación tradicional incluía los instrumentos de la región, las voces tranquilas y serenas, las palabras en la lengua original y en ocasiones la mezcla con el idioma español.

De manera particular el uso de Youtube ha permitido la difusión de músicos michoacanos que incursiona en ocasiones con éxito en los espacios en línea.



Imagen 1. La Pirekua, canal UNESCO en español, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=OGY8qF5Xt6Y>

Aunque la música tradicional también ha enfrentado situaciones desafortunadas como la acusación de plagio denunciado por el Consejo Supremo Indígena de Michoacán (CSIM), consejo constituido por autoridades de 60 comunidades originarias, que denunció públicamente el robo, plagio y "pirataje" de pirekuas, un tema legal, paralelo al surgimiento de Narco Pirekuas, grabaciones caseras que se comparten entre los jóvenes vía *whatsapp* y que expresan la situación de violencia que enfrentan las comunidades mexicanas, y abordan desde el canto.

Particularmente compartidas entre la comunidad autónoma de Cherán, un caso sin precedentes en Latinoamérica, ya que desde 2011 ha mantenido una lucha por un gobierno autónomo y un respeto por sus tradiciones, su forma de defender el bosque y la manera de mantener sus costumbres fuera de lo que impone el mundo globalizado, sin embargo, sus expresiones artísticas no han escapado a internet, a la transmisión de música, reclamos y vivencias a través de grupos que comparten el material e impiden que salgan a otras comunidades, su búsqueda no es el éxito, es la denuncia.

En otra categoría se encuentran grupos de jóvenes que buscan lo que promete la industria musical, en una de las plataformas más populares a nivel Latinoamérica, Spotify, este canto regional mexicano, se puede encontrar en listas de reproducción, por más de cinco horas, con grabaciones de gru-

pos profesionales, bandas mexicanas o artistas reconocidos, como Marco Antonio Solís “El Bukí” quien canta “La pirekua Michoacana”.

De la mano de las expresiones artísticas se abordan problemáticas sociales como la migración, al ser Michoacán uno de los principales estados del país del que salen, algunos de ellos, han incorporado parte del canto como un vínculo entre las comunidades migrantes, aquellos que ya no viven en territorio mexicano pero siguen recordándolo.

Entre los signos culturales a comprender y dimensionar de éstas nuevas generaciones, se encuentra la necesidad inminente de no ser consumidores pasivos, sino creadores de contenidos y la posibilidad de generar varias tareas a la vez, así como el hecho de ser conscientes de tener el control y poder ejercerlo, cambiar de canal, cambiar de música, seleccionar entre un gran número de posibilidades siempre a su alcance.

La comprensión de este fenómeno, en que el receptor se convierte en emisor de la obra, involucra la comprensión de los medios actuales de comunicación, el proceso que tratamos de referir está impregnado de la generación de contenidos que son reapropiados por los públicos o las audiencias y replicados de manera constante y masiva, en muchas ocasiones sin control o permiso del autor, en otras con cálculos precisos y reconocimiento de las herramientas de promoción.

De acuerdo con Jeremy Rifky, se vive una incorporación de la producción cultural al comercio, el vender el acceso a las experiencias culturales, donde advierte que la mercantilización de la cultura humana trae consigo un cambio fundamental.

A la par de los fenómenos surgidos en el ámbito mediatizado, se debe considerar el contexto de la migración, uno de los grandes fenómenos políticos, sociales y geográficos que hoy más que nunca generan impactos a nivel cultural, y que son motivo de una investigación más extensa, sin embargo, en este documento se señala por ser parte fundamental de las transformaciones que viven las comunidades, su forma de comer, de vestir, de cantar, de expresarse.

El mundo se vuelve viral

Un fenómeno viral o viralizado se refiere a cualquier contenido, evento, idea o comportamiento que se propaga rápidamente a través de las redes sociales, alcanzando una amplia difusión en un corto período de tiempo.

El término "viral" se deriva de la analogía con la forma en que se propagan los virus en la biología.

El término adaptado a los contextos mediatizados, surgió en el mundo del marketing. Un fenómeno viral puede ser cualquier cosa que se comparta masivamente en línea, como videos, imágenes, memes, noticias, campañas publicitarias, desafíos, entre otros. Estos contenidos suelen generar un gran interés, entusiasmo o polémica entre los usuarios de las redes sociales, lo que los motiva a compartirlos con sus contactos.

Algunas características comunes de los fenómenos virales son rapidez de propagación, ya que se difunden rápidamente a través de las plataformas de redes sociales, llegando a un gran número de personas en poco tiempo.

Alcance masivo, debido a que los contenidos virales suelen llegar a una audiencia amplia y diversa, a menudo traspasando fronteras geográficas y barreras culturales.

Compartibilidad, se trata de aquellos elementos que son fáciles de compartir, ya sea a través de compartir enlaces, *retweets* (*Actualmente X*), reenvío de mensajes, etiquetado, etc.

Participación y *engagement*, ya que los fenómenos virales a menudo involucran la participación activa de los usuarios, al realizar desafíos, responder preguntas, o contribuir con su propio contenido relacionado.

Impacto cultural, debido al hecho de que algunos fenómenos virales pueden tener un impacto significativo en la cultura popular, influenciando la forma en que la gente se comunica, se viste, consume productos, entre otras cosas.

No todos los contenidos que se vuelven populares en las redes sociales son necesariamente fenómenos virales, la viralidad implica una propagación masiva y rápida, generando un gran alcance en un corto período de tiempo, pero sobre todo implica ganancias económicas en el mundo de las plataformas en línea, donde México está catalogado como la meca del *streaming* musical.

De acuerdo al estudio realizado en 2019, dentro del Top 10 de ciudades con mayor número de oyentes en Spotify están tres latinas (Ciudad de México, Santiago y Sao Paulo), tres de Europa occidental (Londres, París y Ámsterdam) y cuatro de Estados Unidos (Los Ángeles, Chicago, Nueva York y Dallas), los datos respecto a la música en Youtube también ponen en perspectiva el aumento considerable en el mercado de la música comercial, sobre todo en México y Latinoamérica, donde se sigue consumiendo música a demanda en la plataforma de manera constante.

Entre los favoritos está el género regional mexicano, donde el cantautor Christian Nodal, es el artista mexicano #1 con más oyentes a nivel global en Spotify, superando los 20.1 millones mensuales de oyentes, según las estadísticas de la plataforma.

El rap, un recorrido por la música

Entre los géneros musicales surgidos a finales del siglo xx, se encuentra el RAP, con orígenes en los barrios marginales de Nueva York, un estilo musical que revolucionaría la industria y la cultura popular al convertirse en un éxito en las ventas en la década de 1980.

La historia del rap es una mezcla de influencias, luchas sociales que inició en la década de 1970 en los vecindarios del Bronx, donde los jóvenes afroamericanos y latinos buscaban una forma de expresión en medio de la pobreza, la violencia y la discriminación.

Inspirados por los ritmos africanos y caribeños, así como por la música funk y disco, estos jóvenes comenzaron a experimentar con las rimas y las letras habladas sobre bases rítmicas.

En las fiestas callejeras y los parques del Bronx, los DJs se dirigen en los protagonistas de la escena. Utilizando técnicas como el *breakbeat*, que consiste en aislar y repetir fragmentos de canciones con ritmos pegadizos, los DJs crean una base musical en la que los MCs (maestros de ceremonias) pueden improvisar y recitar sus rimas. Estos MCs, también conocidos como raperos, fueron los primeros en llevar el rap a las calles ya los barrios.

A medida que el rap ganó popularidad, surgieron figuras icónicas que dejaron huella en la historia, uno de los pioneros más destacados fue *DJ Kool Herc*, considerado el "padre del hip-hop", los medios de comunicación refieren que *Herc* organizaba grandes fiestas en el Bronx, donde su estilo de mezcla y sus ritmos contagiosos atraían a multitudes de jóvenes. Otros artistas destacados fueron *Grandmaster Flash*, *Afrika Bambaataa* y *Sugarhill Gang*, quienes llevaron el rap más allá de los barrios y lo introdujeron en la escena musical *mainstream*².

2. Mainstream es un anglicismo que significa tendencia o moda dominante. La traducción literaria del término es "corriente popular"

A medida que el rap se expandía, se convirtió en una herramienta para abordar temas sociales y políticos. Los raperos comenzaron a usar sus letras para expresar la realidad de sus comunidades y denunciar la injusticia. Surgieron grupos como *Public Enemy* (NY 1985), cuyas letras cargadas de críticas sociales y mensajes de empoderamiento resonaron en todo el mundo.

En la década de 1990, el rap experimentó un auge masivo con el surgimiento de la Costa Oeste y la Costa Este como dos fuerzas creativas. En la Costa Oeste, artistas como *NWA*, *Ice-T* y *Tupac Shakur* llevaron el rap callejero y crudo a un nuevo nivel, mientras que en la Costa Este surgieron figuras como *Notorious BIG*, *Wu-Tang Clan* y *Nas*, que se centraron en contar historias y mostrar su habilidad lírica.

A lo largo de los años, el rap ha evolucionado y se ha ramificado en diversos subgéneros y estilos, desde el *gangsta rap* hasta el rap consciente, pasando por el *trap* y el *mumble rap*, la diversidad en el rap refleja la multiplicidad de voces y experiencias dentro de la cultura hip-hop.

Como explica García, la música rap se caracteriza por el predominio de la letra sobre la música y los artistas necesitan, por tanto, que sea posible una amplia libertad de expresión. Esto sin dejar de señalar la actitud de protesta y el rechazo contra lo establecido, la relación con el mundo de las drogas, que ha sido polémica y pública, la exaltación del poder y el dinero, la relación entre el rap, las drogas y el poder es un tema complejo existe una conexión histórica y cultural entre estos elementos en ciertos contextos y subgéneros del rap.

Si bien el presente documento no contempla un análisis del rap en toda su extensión, es necesario contextualizar algunos elementos y reconocer que las letras del rap a menudo reflejan la realidad y las experiencias de los artistas, muchos raperos han utilizado su música para hablar sobre las dificultades que enfrentan en sus comunidades, incluyendo la violencia, la pobreza y la falta de oportunidades. En este contexto, el uso y tráfico de drogas ilícitas ha sido un tema recurrente en algunas canciones de rap, ya que reflejan las realidades socioeconómicas y culturales en las que crecieron, de las que intentan huir, pero difícilmente escapan.

El rap ha sido una plataforma para expresar las realidades de la vida en barrios marginales y cómo las drogas pueden estar presentes en esas comunidades, algunos artistas han hablado abiertamente sobre su experiencia personal con las drogas, tanto en términos de consumo como de

venta, como el caso del representante del *gasta rap*, *Snoop Dog*, que declara abiertamente su consumo.

En ocasiones, las letras pueden glorificar o romantizar el uso de drogas, especialmente en el subgénero del *trap*, donde se hacen referencias a drogas recreativas como la marihuana, la cocaína o los opioides.

Sin embargo, es importante tener en cuenta que no todos los artistas de rap promueven o se involucran en el consumo o tráfico de drogas. Muchos raperos utilizan su música para abordar los efectos negativos de las drogas y hablar sobre la importancia de la superación personal y el empoderamiento.

En cuanto al poder, el rap ha sido utilizado como una forma de expresar descontento con las estructuras de poder existentes y como una herramienta para denunciar la opresión y la desigualdad, incluso ahora, el movimiento feminista en México contempla la inclusión del Rap como una vía para levantar la voz.

Algunos raperos han utilizado su música para criticar a los políticos, a la policía y a las instituciones que perpetúan injusticias sociales. El rap se ha convertido en una forma de empoderamiento para aquellos que sienten que no tienen voz en la sociedad y han encontrado en él una plataforma para desafiar y cuestionar el poder establecido.

Presencia del Rap en otros géneros musicales

Hoy en día, el rap se ha convertido en un fenómeno global. Los artistas de rap son reconocidos como íconos culturales y su música trasciende las barreras lingüísticas y geográficas, lo que abre la posibilidad a otro tema, el de la figura poderosa y el glamour de la música.

El rap ha tenido una influencia significativa en diversos géneros musicales. Algunos de los más destacados son el Pop, donde ha sido incorporado en muchas canciones, tanto en colaboraciones entre artistas de rap y cantantes, como en la fusión de estilos. Ejemplos de esto incluyen colaboraciones entre raperos como *Eminem* o *Kanye West* con artistas pop como *Rihanna* o *Taylor Swift*. R&B (*Rhythm and Blues*), donde desde las rimas suaves y melódicas del rap lírico hasta el uso de beats y ritmos en el R&B contemporáneo, ambos géneros han colaborado para crear canciones con un estilo único. Artistas como *Drake*, *Lauryn Hill* y *Beyoncé* han fusionado con éxito el rap y el R&B.

El rap y el rock se han unido en varias ocasiones, dando lugar al rap rock o fusiones de ambos géneros. Bandas como *Rage Against the Machine* y *Linkin Park* han incorporado elementos de rap en sus canciones, fusionando la energía del rock con las habilidades líricas del rap.

El rap ha encontrado su lugar en la música electrónica, especialmente en el género del hip-hop electrónico o "trap", este subgénero combina ritmos electrónicos, sintetizadores y elementos del rap para crear un estilo único y moderno. Artistas como *Travis Scott* y *A\$AP Rocky* han explorado esta fusión.

Dance y EDM (Electronic Dance Music) donde la combinación de ritmos de rap y letras pegadizas ha sido incorporada en muchas canciones de baile, creando un ambiente festivo y enérgico. Productores y DJs como *Calvin Harris* y *DJ Snake* han colaborado con artistas de rap en sus producciones, la versatilidad del rap y su capacidad para mezclarse con diferentes estilos ha contribuido a su popularidad y a su continua evolución en la música contemporánea.

Fusión de culturas Rap y pirekua

De acuerdo con Lotman (1982), el "lenguaje del arte", se trata de una jerarquía compleja de lenguajes relacionados entre sí, pero no idénticos. Esto está ligado a la pluralidad de posibles lecturas del texto artístico.

Y si ese texto se encuentra inserto en un ambiente mediatizado las posibilidades de análisis resultan sumamente enriquecedoras, como es el objeto de estudio que da origen a este documento, y que contempla una serie de elementos complejos y diversos entre los estudios sociales del arte y la cultura.

En el caso de la pirekua, se habla de una expresión característica del Pueblo/nación de las regiones lacustre y montañosa, del centro de Michoacán, se llama así mismo P^urhépecha. Su canto, hace referencia a un grupo social marcado por el uso de los instrumentos musicales de cuerda, como el violín, la guitarra y el contrabajo, el uso de las voces y la musicalidad del idioma originario.

Entre las preguntas que guían la investigación, se encuentra el hecho de cómo logra fusionarse un género globalizado como el rap, con una expresión musical del pueblo purépecha, una población que tiene presencia en 95 de los 113 municipios del Estado de Michoacán, y la respuesta

obedece a lo señalado por el INEGI en el Censo de población y vivienda, que especifica que de Michoacán de Ocampo salieron 50,770 personas para vivir en otro país, 94 de cada 100 se fueron a Estados Unidos de América, el principal motivo, reunirse con la familia, la tradición migrante entre la comunidad purépecha es extensa, desde la época de los braceros, quienes eran empleados para trabajar con los brazos, una acuerdo diplomático que funcionó desde 1942.

La migración ha sido una constante en un estado donde la escasez laboral y la falta de apoyo al campo son también recurrentes, se dice que hay otro Michoacán en Estados Unidos, mientras que el estado tiene 4.58 millones de habitantes, de acuerdo con el último censo del INEGI, en el vecino país viven alrededor de 4 millones de michoacanos, según información del Consejo Nacional de Población, que considera a los nacidos en Michoacán pero que viven en Estados Unidos y a los nacidos allá, pero de origen michoacano, en la mayoría de los casos el regreso a su tierra es esporádico, cada vez más con la severidad de las leyes antinmigrantes, pero con el sentimiento de reencontrar sus raíces y con la importación de modas, tendencias, sueños y aspiraciones compartidas entre los que se quedan y no pueden viajar para compartir el sueño americano.

Estudio de la cultura digital, apartado metodológico

La forma de comunicarse, de sortear fronteras se ha trasladado a los contextos digitales, a los espacios comunes que ofrecen los nuevos medios de comunicación, aquellos surgidos a partir de la llegada de internet y que se convierten en el espacio de expresión actual. De ahí la necesidad de registrar y analizar estos movimientos, de hacer uso de las herramientas de investigación para generar un debate en torno a estos fenómenos actuales, una de las alternativas se encuentra en la Cibermetría es una materia relativamente reciente que tiene carácter multidisciplinar y requiere la consulta de varias fuentes bibliográficas para obtener una visión completa, para estructurar y conocer lo que sucede en el mundo conectado a través de internet, una aproximación que se ha construido en la última década también a través de la Etnografía Digital o Etnografía Virtual.

De tal manera que este tipo de investigaciones se construyen como estudios mixtos que integran elementos cuantitativos y cualitativos, contemplan conocimientos y perfiles diversos entre los que se puede encontrar

aquellas técnicas que aportan el análisis, discurso, semiótica de la cultura o el análisis de contenido, para estudiar a los grupos sociales a través de elementos mediáticos, con el uso de tecnología y una aproximación a través de esas herramientas que se encuentran circulando de manera cotidiana en internet y redes sociales, con la finalidad de dar respuesta a cómo, cuándo y dónde se hizo público en redes, generar análisis de las interacciones, identificar qué efectos causó, el alcance, los comentarios *heaters* o seguidores.

Esto permite tener un mapa del cómo se presenta un tema, si se viraliza, se posiciona en redes, obtiene seguidores o se pierde en la inmensidad de publicaciones, para este documento se toma el caso de cuatro diferentes agrupaciones y artistas que comparten sus producciones a través de los medios sociodigitales.

El primer caso de análisis da seguimiento al canal de KARTEL PUREPECHA, una colaboración con LOKOTE, el tema interpretado es Barrios Lokos, la agrupación resulta un caso interesante ya que tiene presencia en YouTube desde hace casi diez años, además de encontrarse en otros espacios para escuchar y descargar música como Spotify, Deezer o Apple, sin embargo, no existe una presencia que informe sobre el grupo, en redes sociales como Facebook e Instagram aparecen como “Puro rap michoacano”, sin mayor información, pero si con una presencia constante en descargas y visualizaciones, además de las interacciones de sus seguidores, un público que les muestra su apoyo y respeto.

Sobre la temática del video, se trata de un documento de corte urbano, de estética que se parece a la contracultura del “cholo”, el lento obscuro, la ropa y la temática sobre el control de los espacios en la ciudad de Morelia integrando nombres de colonias donde “de este lado te suelta plomo”. A pesar de que el lenguaje empleado en esta canción es español y el contexto hace referencia a la ciudad, se aborda por tratarse del primer caso identificado, que se encuentra circulando desde 2014 y con una búsqueda de comercializar la producción, incluso relacionándola con casa productora, sello independiente y elemento visual distintivo, además de contar con un álbum en colaboración que está en todas las plataformas como ya se señaló en este apartado.

Imagen 2

Registro del canal identificado como más antiguo sobre la temática del rap en la región



KARTEL PUREPECHA FT. MR
LOKOTE - BARRIOS LOKOS

118.082 visualizaciones 10 oct 2014

Tema

Letra

Tipo de imágenes

Interacciones - a favor,

<https://www.youtube.com/watch?v=HcYRMzXOMgo>

Un caso distinto se encuentra en la agrupación denominada como Malas Mentas INC y La Family klan, con escasa presencia en redes sociales, un número superior a las 2 mil 100 visualizaciones de un rap y grabación de corte casero que se encuentra en redes por tiempo limitado y donde la temática continúa abordando en español problemas como la lucha entre grupos rivales, este video se mantuvo por tiempo limitado en redes, durante las fechas que se elaboró el documento desapareció de la red y fue imposible rastrear a sus emisores, sin embargo constituye una interesante unidad de análisis ya que refleja un entorno semi rural, donde los jóvenes se congregan y va dando la pauta a otras producciones de corte similar.

Imagen 3

Video que se mantuvo por tiempo limitado en el sitio
<https://www.youtube.com/watch?v=9chzLAjwlsww>



Como muestra en su video Hkrap El Purepecha ft Lirik jab filmado en Santa Fé de la Laguna, y publicado hace más de 6 años, que traslada la expresión a su lugar de origen del que las letras se expresan con orgullo, el mismo autor continúa su mensaje para enfrentar los retos de la vida “desde la gabacha” como lo demuestra en Fénix y el más reciente de los videos titulado Michoacanos donde expresa “Michoacano de la cuna hasta la tumba”.

Otra agrupación es se reúne para interpretar Sangre Purépecha, un track de JOKER, MORENO DE LA S, ZOLEK D´LUXE, JAIME Y EL ZUKY, que desde la comunidad de Zicuicho experimentan con la mezcla de estilos no sólo musicales, también las producciones de corte casero y desde espacios donde aparecen elementos como la máscara de la danza de los viejitos.

Imagen 4

Jóvenes de Zicuicho que mezclan elementos tradicionales
vestimentarios con la interpretación del rap

CASOS DE ANÁLISIS



SANGRE PURÉPECHA

video oficial del tema SANGRE PUREPECHA un
track de JOKER MORENO DE LA S, ZOLEK D
LUXE, JAIME Y EL ZUKY.

Publicado en Youtube el 9 de mayo de 2022

572 visualizaciones

https://www.youtube.com/watch?v=SMR_FdPt9YI

En una vertiente distinta de los estilos se encuentra la propuesta de Orquesta Yawakua FT Sik Santa, Poema "Tatá Lázaro" del maestro Sinfonioso Elías Ruiz, que retoma un tema de profundo arraigo en la cultura purépecha, la figura del ex presidente Lázaro Cárdenas del Río y su relación con los pueblos de las cuatro regiones purépechas, este documento destaca por el uso de instrumentos tradicionales y adaptaciones de la banda regional a la música y letra del rap, todavía cantado en español, en el video el contraste es evidente entre la vestimenta del rapero y la de los músicos, todos frente a la bandera con los cuatro colores, morado, azul, verde y amarillo, el vehículo de difusión del video es el canal de Facebook Watch, con más de 56 mil reproducciones y ligado a una cuenta de nombre Pirekuas.

Los estilos se van mezclando hasta llegar a propuestas como las de Rap Comachuén, con sus canciones dedicadas a la cultura purépecha e interpretadas en el idioma de su pueblo y el caso de Grupo Kenda, con la grabación que circula en Facebook titulada celda 120, destaca por estar cantada en purépecha y hacer referencia a la cárcel de Missouri, donde su intérprete cumple su condena.

El último de los casos incluido es Little Juan, difundido por el canal de nombre SOS Clan, que cuenta con distintas producciones, videos de rap que dejan de manifiesto el uso de herramientas comunicativas, el manejo de cámaras, diseño de vestuario, la edición tanto en audio como

en video; el video analizado se grabó con el lago de Pátzcuaro y las Jácatas de Tzintzunzan de fondo, locaciones específicas lo que habla de un diseño de producción.

Imagen 5

Un ejemplo de diseño y producción en nuevas expresiones del rap purépecha



SANGRE PURÉPECHA/LITTLE JUAN

2830 visualizaciones 8 may 2020

Para la gente de la Riviera que tiene linaje de guerrero, nuevo visual por parte de Little Juan, donde expresa de la mejor manera Musical lo que es ser de este parte del estado, esperamos sea de su agrado

<https://www.youtube.com/watch?v=KNVDyJAqlhw>

La música viva, la ruta el mundo digital

Observar, registrar y analizar lo que sucede en los contextos digitales se convierte en una fuente de información, de inspiración y de estudio, la actividad humana mediatizada ofrece elementos de estudio cada día más diversos y complejos.

Adaptar metodologías y herramientas a estos contextos es una labor para equipos multidisciplinarios que desde el arte, la cultura, la comunicación y las tecnologías generen proyectos con distintas áreas de análisis, la recuperación de los materiales que se encuentran en el universo digital se transforman, aparecen y desaparecen de manera acelerada, lo que nos obliga a modificar también las estrategias de aproximación al fenómeno a investigar.

Para este estudio, uno de los retos más significativos fue la lucha contra el tiempo, la posibilidad de conocer los detalles detrás de estas expresiones que se mantienen al margen de la difusión y los espacios tradicionales y que encuentran en internet el lugar propicio para su visibilización, ya sea en canales, redes sociales, perfiles o grupos privados, los vehículos de difusión del mensaje son diversos.

Con este estudio se pudo comprobar que los grupos desaparecen y eliminan sus cuentas, quitan sus producciones, una hipótesis es la relación con fenómenos aún más complejos como el crimen organizado, la migración o la falta de conectividad en los espacios remotos, sin embargo, la presencia del género es constante y sigue rutas interesantes, como se pudo registrar en temáticas, reconociendo:

- Urbanas
- Semi rurales
- Cantadas en purépecha
- Con producción y grabación profesional

Este documento abre la posibilidad a distintas líneas de investigación, se puede generar una de corte musical estudiando los instrumentos, sus adaptaciones al género y sus transformaciones, otra forma de acercamiento en futuros textos está relacionada con elementos lingüísticos, la musicalidad de esta lengua que permite las combinaciones para los artistas inspirados en el género del rap.

Desde el análisis del discurso aquellos recursos ideológicos presentes en las canciones y los estudios de la semiótica de la cultura, la incorporación de elementos culturales, religiosos, políticos, la bandera, los caudillos mexicanos, la vestimenta.

Finalmente la expresión y su forma de evolucionar, las temáticas que se transforman para dar paso a un elemento de identidad, de protesta, de supervivencia en medio de expresiones culturales que no son las originales del pueblo purépecha, pero que han sido importadas sistemáticamente por los migrantes, por las generaciones de mexicanos ya sea nacidos en Michoacán o en algún lugar de la Unión Americana, pero que conservan un vínculo permanente con la tierra de sus ancestros.

El presente y el futuro de las interacciones sociales es mediatizado, cada día más encontramos expresiones que se abren camino de manera independiente en los medios sociodigitales, gestionan sus publicaciones, crean contenidos expresivos y en ocasiones técnicamente destacados, llegan a un público que si bien no se considera masivo logra sortear las políticas culturales, los apoyos gubernamentales y se mantiene vivo.

Bibliografía

- Bassman, L. (2019). La viralidad en el consumo de música en México y Latinoamérica. *Runner Up Records*. <https://www.runneruprecords.com/viralidad-en-el-consumo-de-musica-en-mexico-y-latinoamerica/>
- Biaggini, M. A. (2020). Orígenes de la práctica del rap y el Hip Hop en el conurbano bonaerense (1982–1992). *Antigua Matanza*, 4(2), 47–67. <https://doi.org/10.54789/am.20.11>
- Carrión, J. (2020). *Lo viral*. Galaxia Gutenberg, círculo de lectores.
- CONAPO. (2020). *Índice de intensidad migratoria*. http://www.conapo.gob.mx/es/CONAPO/Indice_de_Intensidad_Migratoria_Mexico_-_Estados_Unidos
- Córdoba Ramírez, I. (2023). *Programa Bracero*. Instituto de Investigaciones Históricas UNAM. https://memoricamexico.gob.mx/es/memorica/programa_bracero#:~:text=Entre 1942 y 1964 se,mercados laborales de aquel país.
- DMC su mirada con Drogas y armas*. (s/f). <https://youtu.be/AU6yIQXDdFE>
- Escudero Chauvel, L., & Olivera, G. (2022). Mediatización: el largo recorrido de un concepto. *deSignis*, 37, 9–21. <https://doi.org/10.35659/designis.i37p9-21>
- Faba Pérez, C., Guerrero Bote, V., & Moya, F. (2004). *Fundamentos y técnicas cibernéticas*.
- Fernández, J. L. (2019). *Mediatizaciones de sonido: del broadcasting al postbroadcasting*. 1–31. https://www.academia.edu/42721915/Mediatizaciones_de_sonido_del_broadcasting_al_postbroadcasting
- García, A. P. (2015). Rap como medio de expresión en la juventud. N° 83, 25–29.
- Hine, C. (2000). *Virtual Ethnography*. Sage Publications Ltd.
- Hkrap, E. P. ft L. (2017). *Desde el pueblo*. Cruz HKRap. <https://www.youtube.com/watch?v=3BIYYSZGpb0>
- Hkrap el Purepecha. (2021). *Fénix*. Cruz HKRap. <https://www.youtube.com/watch?v=tuy45i70j6k>
- Hkrap el Purepecha. (2023). *Michoacanos*. Cruz HKRap. <https://www.youtube.com/watch?v=YYjrdpRJaCM>
- INEGI. (2020). *Cuéntame, información por Entidad, Michoacán*. https://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/df/poblacion/m_migratorios.aspx?tema=me
- Kenda, G. (2020). *Celda 120*. <https://fb.watch/n4EVvgXfdM/>
- LaflotaReal3. (2016). *Rap Comachuén*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=12yanM56zMM&t=62s>
- Marshall, J. (2014). I. cherán: un caso sobre autogobierno indígena. *Jurídicas UNAM*, 21–56. <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/10/4748/3.pdf>
- MiMorelia. (2020, octubre 24). Acusan a “Marco Flores y la Banda Jerez” de robo y plagio de pirekuas. *MiMorelia.com*. <https://mimorelia.com/noticias/acusan-a-marco-flores-y-la-banda-jerez-de-robo-y-plagio-de-pirekuas>

- Notiztars. (2023). Christian Nodal es el artista mexicano #1 en oyentes en Spotify. *Chicago Tribune*. <https://www.chicagotribune.com/espanol/entretenimiento/sns-es-christian-nodal-mexicano-spotify-musica-20230221-kwi74rkon-jhlfcjicuxf2xpou74-story.html>
- Pink, S., & Horst, H. (2019). Etnografía digital. En *Ediciones Morata S.L.*
- Rifkin, J. (2013). *La era del acceso, la revolución de la nueva economía* (Vol. 84). Paidós. <http://ir.obihiro.ac.jp/dspace/handle/10322/3933>
- Santa, S. (2023). *Poema a Tata Lázaro*. Faceb Watch. <https://fb.watch/n4EFNli-13/>
- Santos, E. (2019, octubre). *La excentricidad de Snoop Dogg: paga una fortuna a un hombre que lía sus porros*. https://as.com/tikitakas/2019/10/17/portada/1571340054_057275.html
- Scolari, C.A. (2015). *Ecología de los medios, entornos evoluciones e interpretaciones*. Gedisa.
- SEGOB. (2014). *Conoce más sobre las comunidades Purépechas*. <https://www.gob.mx/ejn/es/articulos/conoce-mas-sobre-las-comunidades-purepechas?tab=>
- UNAM. (2023, mayo). Rapear desde el feminismo. *Gaceta UNAM*. <https://www.gaceta.unam.mx/rapear-desde-el-feminismo/>
- UNESCO. (2010). *La pirekua, canto tradicional de los p'urhépechas*. <https://ich.unesco.org/es/RL/la-pirekua=-canto-tradicional-de-los-p-urhepechas00398-#:~:text=La+pirekua+se+ha+venido,más+cien+mil+p'urhépechas.>
- Wrld, J. (2022). *Rap y drogas*. <https://rapealo.com/musicaydrogas/>

Capítulo 10

Indagación sobre la construcción social del significado y su articulación con una forma de relación laboral. El valor de uso de la expresión *La señora que me ayuda*¹

Guadalupe Georgina Gavarre Silva²

La investigación que se propone bajo el título *Indagación sobre la construcción social del significado y su articulación con una forma de relación laboral. El valor de uso de la expresión La señora que me ayuda* tiene por guía, desde una perspectiva de análisis de discurso, la hipótesis según la cual la expresión objeto de estudio, usada en México y otros países de habla española para designar a la persona que trabaja en la realización de las labores domésticas en un domicilio particular, es un significado construido socialmente y que resulta de utilidad para la persona hablante que la usa y para la sociedad en la que se inserta y circula.

El tema en cuestión ha sido abordado en diversas publicaciones, reportajes o artículos de opinión, desde el punto de vista de la desigualdad social (Castro, 2021; Reyes Retana, L. y Von Saenger, P., 2018); por organizaciones sociales o desde perspectivas antropológicas

-
1. Este trabajo es producto de la investigación doctoral actual que se realiza en el Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura, con sede en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo y con apoyo de CONAHCYT.
 2. Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo
Facultad de Letras
guadalupegavarre@yahoo.com.mx

(Durin, 2013), o aun desde la problemática de género (Durin, 2017), siempre bajo la perspectiva enunciada, en ninguna parte desde el punto de vista del análisis de discurso que se propone en esta investigación.

La difusión tan extendida de este uso, en el marco de una relación laboral que expone de manera evidente el estado de equilibrio social en que se asienta, justifica la necesidad de esta investigación porque muestra con claridad la afectación del espacio social y cultural que se está produciendo a través del uso del lenguaje, y la necesidad de explicarla.

El marco teórico de la investigación contempla la exposición de perspectivas y conceptos principales como la distinción entre *lengua* y *habla*, de Ferdinand de Saussure ([1916] 2016), la teoría de la enunciación, de Émile Benveniste (1970), con antecedentes en Charles Bally (1944). El concepto de *discurso*, propuesto ya en Benveniste desde una perspectiva del sujeto hablante y retomado y redefinido por Patrick Charaudeau (1997), quien lo entiende, desde una perspectiva social, como *sistemas de valor de uso* de los signos de la lengua.

A la luz de esta fundamentación teórica se ha procedido a la constitución de un corpus de registros de uso real de la expresión objeto de estudio, a partir del cual ha sido posible la construcción del corpus de análisis de la investigación.

En este trabajo presentamos en primer lugar las principales perspectivas teóricas que nos permiten estudiar en los ejemplos de uso del corpus de análisis la traza del significado social construido, y en segundo lugar los momentos principales que condujeron a la construcción de este corpus. Esta exposición nos permitirá apuntar una conclusión sobre la pertinencia del corpus construido *ad hoc* para investigar la utilidad que tiene para el hablante y para la sociedad en que circula el uso de la expresión “la señora que me ayuda”.

Las principales perspectivas teóricas

En el *Cours de linguistique générale* (2016 [1916]) encontramos lo que hoy se asume como el principio de la lingüística moderna (Mejía Quijano, 2016): la consideración de Ferdinand de Saussure acerca de la lengua como un sistema de signos, observable y susceptible por lo mismo de un estudio científico.

Saussure necesita distinguir para este fin entre el propio sistema de signos que conforma la lengua *en sí misma* (Saussure, 2016 p. 392 [1916]) del habla, su expresión individual, no susceptible del mismo estudio sistemático que concibe para la lengua en razón de la multiplicidad de sus hablantes y de la infinidad de sus realizaciones posibles. El estudio de esta otra parte del lenguaje humano, el ejercicio del hablante individual, sería retomado más adelante por otros lingüistas, con grandes aportaciones a la teorización sobre el lenguaje como Charles Bally y Émile Benveniste, quienes introducen el concepto de enunciación, cada quien con su desarrollo particular, como un proceso individual de uso de la lengua que da como resultado la creación de un significado único.

Charles Bally (1944), editor junto con Albert Sechehaye del *Cours*, de Saussure, sin desatender la distinción hecha por su maestro Saussure entre lengua y habla, aborda el problema de la enunciación como la expresión de la *frase explícita*, e introduce el concepto de *modus* para explicar el contenido subjetivo que el hablante agrega a su dicho, diferente del *dictum*, un contenido representacional (p. 36). Así se establecería la distinción entre una frase como “Llueve”, el *dictum*, de una expresión como “¡Cómo llueve!”, el *modus*, una frase donde el hablante expresa un significado propio, la forma en que él concibe y expresa su impresión y su relación con el hecho de que llueva.

Émile Benveniste, en la línea de los trabajos de Saussure, abre una perspectiva propia en los estudios de la lengua y del significado. Benveniste confirma la distinción que Saussure había operado entre estas dos dimensiones del lenguaje humano, lengua y habla, pero introduce, en su breve artículo publicado en la revista *Langages*, en 1970, *L'appareil formel de l'énonciation*, el concepto de *enunciación* como el *acto de apropiación de la lengua* por un sujeto individual, en un momento y lugar específicos: “antes de la enunciación, la lengua no es más que la posibilidad de la lengua” (Benveniste, 1970, p. 14). Es decir, podemos entender, la lengua emerge de la virtualidad en el momento en que es utilizada, en una realización cada vez nueva, original. Esta realización, este resultado del acto de apropiación de la lengua, es para Benveniste el *discurso* (p. 13).

El acto de enunciación involucra al hablante en su toma de palabra, un hecho constitutivo de la enunciación, dice Benveniste (1970, p. 14). En este marco, en un tiempo presente, el locutor se convierte en el centro de referencia, circunstancia a partir de la cual se establecen los primeros *índices* que el autor utiliza para la elaboración de su aparato formal de la

enunciación: los índices de persona (yo, tú), de ostensión (esto, eso...), los temporales (hoy, mañana...); toda la gama de pronombres de todas las clases que para Benveniste designan, en el marco exclusivo de la enunciación a “individuos” lingüísticos, porque son únicos y su existencia y valor de designación es la que adquieren en ese momento único. De tal manera, *yo*, es un yo que representa al hablante y no el pronombre personal de primera persona, de la misma forma que *tú* sólo representa al alocutario de la enunciación, si bien tiene lugar necesariamente una intercambiabilidad de roles, cuando *tú* toma la palabra y se convierte en *yo*. *Aquí, hoy, mañana, esto*, y un vasto etcétera no son ya solamente las categorías gramaticales, sino el aquí, hoy y mañana definidos por el tiempo, espacio y participantes de la situación de enunciación (1970, p. 15).

Para Benveniste, como hemos dicho, la calidad de persona se establece por el juego intercambiable entre *yo* y *tú*, presentes en la enunciación. De tal manera, la tercera persona no forma parte por naturaleza de este juego enunciativo, no puede tomar la palabra sino sólo ser referida, sólo se puede *hablar de ella*. Por este hecho, la tercera persona es para este autor una *no persona*: “[...] la ‘troisième personne’ n’est pas une ‘personne’; c’est même la forme verbale qui a pour fonction d’exprimer la *non-personne*.” (Benveniste, 1966, p. 228)

La enunciación, o acto de apropiación de la lengua, es el empleo de lo que Benveniste llama formas, aquellas que conforman el sistema virtual de realizaciones sintácticas, morfológicas, gramaticales, y es donde reside para el hablante la posibilidad de expresar significados nuevos, pues, además de lo que Bally había visto ya, que el hablante imprime modalidades propias a aquello que quiere expresar, el uso de las formas lingüísticas en el marco espacio temporal de la enunciación resulta en la producción de un sentido especial, exclusivo de la situación.

Pero además de todas estas formas cuyo significado está de cierto modo determinado por la situación de enunciación, el hablante se apropia de los recursos de su lengua para influir a su alocutario: la funciones sintácticas como la interrogación, que solicita una respuesta; la intimación, que establece una relación inmediata entre los locutores, además de toda la gama de *modalidades formales*, por ejemplo, el empleo del subjuntivo, que muestra la actitud del hablante respecto de lo que dice: expectativa, deseo, incertitud, etcétera, o bien lo que Benveniste llama fraseología y que sirve

al hablante para modular los propósitos de su locución: *tal vez, sin duda*, etcétera (Benveniste, 1970, pp. 15, 16).

Patrick Charaudeau (2009) recoge el análisis enunciativo de Benveniste y crea una articulación con sus estudios y teorización sobre el significado en el plano social. Para Charaudeau (1997), la creación de significado se produce a través de un sistema convencional de representación del mundo, el lenguaje humano, que remite no solamente a los sistemas de signos internos de una lengua, sino a *sistemas de valor de uso de esos signos*. Estos sistemas constituyen para el autor el *discurso*, el cual da cuenta, dice, de la manera en que circula la palabra y produce significado en una comunidad social.

El discurso entendido de este modo, en su plano individual, con Benveniste, y en su plano social, como sistemas de valor de uso de los signos del lenguaje, de Charaudeau, permiten construir la base de un marco teórico para el análisis de los significados conducidos por los hablantes de los cuales se ha registrado el empleo de la expresión objeto de estudio y de la trama que construyen y en la que circulan en el medio social.

El corpus

El proceso de construcción del corpus de análisis comenzó por la búsqueda, identificación y registro de usos reales de la expresión para obtener una muestra sincrónica. Se consultaron para este fin diferentes instrumentos especializados (corpus académicos) y fuentes no académicas (sociales). Se describió su naturaleza, se justificó su elección, y se registraron los resultados obtenidos para comenzar el proceso de identificación y categorización de las muestras de uso que conduciría a la confección del corpus final, de análisis.

Como se muestra en la tabla a continuación, no todas las fuentes ofrecieron resultados, en particular las fuentes académicas. Esta ausencia de resultados se consideró sin embargo un tipo de resultado, consignable y útil en una fase ulterior, de análisis, pero también determinó una razón para extender la búsqueda a fuentes no especializadas en la recolección de usos lingüísticos pero que los muestran en uso real y espontáneo, tales como internet o la red social *Twitter*, así llamada en el momento de la recolección.

Tabla 1

Resumen de los resultados de todas las fuentes consultadas

FUENTES CONSULTADAS			Resultados
Fuentes académicas	Corpus de la Real Academia Española (RAE)	Corpus Diacrónico del Español (CORDE)	0
		Corpus de Referencia del Español Actual (CREA)	0
		Corpus del Español del Siglo XXI (CORPES XXI)	1
	Corpus del español de Mark Davies	<i>Corpus del Español de Mark Davies, sección Web Dialects</i>	12
		<i>Corpus del Español de Mark Davies, sección Now</i>	16
	Corpus del español de México	<i>Corpus PRESEEA* *abarca el español de España y América</i>	0
		Corpus Sociolingüístico de la Ciudad de México (CSCM)	0
		Corpus del Español Mexicano Contemporáneo (CEMC)	0
		Corpus Histórico del Español en México (CHEM)	0
	Fuentes no académicas	Internet	Motor de búsqueda Google
Redes sociales		Twitter , resultados preliminares 2006- 2020	504
			TOTAL 544

Fuente: elaboración propia.

Como puede observarse en esta tabla de resultados, la exploración preliminar de la red social Twitter arrojó una cantidad muy considerable de muestras, circunstancia por la cual se resolvió atender en primer lugar el tratamiento de estos resultados. Se determinó considerar el año en que empieza a aparecer el número promedio de resultados, 2010, y los del año 2020, fecha cercana a la actualidad en que se recogieron los datos (año 2022). Se confeccionaron de tal suerte dos tablas de registro, una para cada año seleccionado, lo cual permitió el registro y categorización de 81 ejemplos de uso para el año 2020 y 93 ejemplos para el año 2010, en total, 174 resultados.

Para la elaboración del corpus de análisis se determinó seleccionar muestras de todas las fuentes que arrojaron resultados en razón de su idoneidad para estudiar la situación de enunciación. Por la importancia de su

volumen, como hemos apuntado, se resolvió atender en primer lugar a la fuente de datos Twitter.

Entre las principales categorías que fue posible establecer en razón de la naturaleza de las muestras son aquellas donde se distingue si la persona *usa la expresión* espontáneamente (1), o bien *habla de la expresión* (2), que muestran la conciencia del hablante de la existencia de la expresión y su opinión acerca de ella.

- (1) Voy a inventarme un tutorial animado para explicarle a la señora que me ayuda los diferentes timbres que pueden sonar en mi casa.....^{3 --n)q} (2010)
- (2) Ni tmp "**la señora que me ayuda**", sino que "trabaja para mí y/o mi familia". Urge que lxspatronxs se asuman como tales, y en consecuencia asuman tmb sus responsabilidades patrona-les (2020)

Estas primeras distinciones proporcionaron la base para establecer los criterios de selección. Para los documentos donde *se usa la expresión* se atendió a la mejor definición de la situación de enunciación, en particular por los índices de persona.

Esta revisión permitió una caracterización de los tipos de relación “locutor”–“señora” predominantes, marcadas por diferentes índices, en especial, la modalización, como en el ejemplo siguiente:

- (3) Limpiar para que la señora que me ayuda no se encuentre suciedad en la casa es mi pasión(2020)

Que pudimos caracterizar como: “le importa su opinión sobre su persona”⁴, marcada por la expresión modalizante “que no se encuentre suciedad” (subjuntivo + forma léxica negativa).

La caracterización permitió a su vez establecer *recurrencias* para la identificación y posterior selección de los mensajes, así, para “le importa su opinión”:

3. --n)q La escritura de los mensajes se ha reproducido tal cual los escribieron las personas, sin ninguna corrección ortográfica o de tipografía.

4. Nos referimos a los participantes de cada situación siempre en el orden “locutor”, porque es el yo que habla y luego a “ella”, la señora, de quien habla el locutor (nunca presente por definición en la enunciación). Así “le importa [a él, el locutor], su opinión [de ella, la señora]”, etcétera.

- (4) Siempre termino igual, ordenando antes que llegue la señora que me ayuda con las cosas de la casa... #ParaQueViene #AvergonzadoDeMiMugre (2010)
- (5) Lo que me dice los lunes la señora que me ayuda. [Sigue cartel de película "El desorden que dejas"] (2010)

De este modo se obtuvo un número de cinco recurrencias en total de este tipo. Entre otras recurrencias identificadas podemos citar como ejemplo: el locutor expone su trato justo; admiración por sus logros; exigencia o quejas por el servicio; exhibición de sus ideas o de su personalidad; reacciones por su ausencia; reacciones por su conducta... un total de 23 recurrencias para la categoría *usa la expresión*.

Para la categoría *habla de la expresión* se identificaron tres tipos de recurrencias: la persona defiende la expresión contra un uso anterior:

- (6) Les recomiendo no decir "la muchacha" y mejor digan "la señora que me ayuda con la limpieza"... asiiii de largo aunque les cuesteeeeee mmmmbreeee (2020)
- (7) Mi ex antepasado, el que era un enemigo de clase, ahora ya dice "la señora que me ayuda con la limpieza" en vez de "mi muchacha" [emojis lágrimas de conmoción] estoy orgulloso de él (2020)

La persona ejerce una crítica social:

- (8) La señora que me "ayuda" con el aseo de la casa. [...] [Sigue letrero en grandes caracteres: "¿Qué frases normalizan la explotación laboral?"] (2020)
- (9) Usar el eufemismo: "la señora que me ayuda" para referirse a quien explota laboralmente. #EsDeFachosEnMexico (2020)

La persona critica la expresión en una interpelación a empleadores que la usan:

- (10) "La señora que me ayuda en casa", "La señora que me apoya en casa". Ni te apoya ni te ayuda, trabaja. ¿Por qué les da alergia decir que trabaja? (2020)
- (11) No sean tibios: la señora que viene a mi casa a limpiar no es la señora que me ayuda en casa, es la señora que trabaja en casa. No me ayuda. No me hace el favor ni lo hace de onda. (2020)

Para la selección del corpus de análisis se determinó escoger dos ejemplos de cada tipo de recurrencia, de un total de 26, con lo cual se obtiene una muestra final de 46 documentos para la fuente de datos de Twitter.

El procedimiento de establecimiento de categorías, caracterización de la relación locutor – señora e identificación de recurrencias se efectuó con el resto de las fuentes que ofrecieron resultados, pero también se atendió a las características particulares de estos documentos y se incorporaron variantes derivadas de ellas. De esta manera se determinó la selección de 10 documentos de la fuente *Google*, y 4 de los corpus de *Mark Davies*. El corpus de análisis se integra por lo tanto, a partir del procedimiento descrito, con 60 documentos seleccionados de todas las fuentes que ofrecieron resultados.

Se piensa así haber integrado una selección equilibrada de los resultados de búsqueda desde el punto de vista cuantitativo, y congruente desde el punto de vista cualitativo con las características de las muestras, que dieron pie al establecimiento de criterios de selección sustentados en la perspectiva teórica de los índices de la enunciación, de Émile Benveniste.

Conclusiones

Los diferentes ejemplos de uso de la expresión objeto de estudio de esta investigación seleccionados aquí para mostrar el procedimiento de construcción del corpus de análisis permiten apreciar su idoneidad para estudiar la situación de enunciación, constituida en primer lugar por las personas, el *yo*, locutor, empleador, *tú*, a quien se dirige, usuarios de la red, empleadores como en (10), (11), o la propia sociedad, como en (8), (9). En todos los ejemplos resulta evidente la ausencia de la tercera persona, “la señora”, de quien sólo se habla, nunca toma la palabra, muestra clara de la calidad de *no persona* de la enunciación. Pueden apreciarse igualmente diferentes ejemplos de modalidad, la manera en que el locutor imprime su huella personal en aquello que expresa, como se explica en (3). El procedimiento de identificación de recurrencias, del cual se muestran algunos ejemplos aquí, muestra indicios claros de la posición del hablante respecto a “la señora”, como en (1), donde el hablante se sitúa en una posición de superioridad con relación a ella porque “no conoce” la variedad de timbres que pueden sonar en su casa. Indicios también con respecto a la conciencia que el hablante tiene de la expresión y de su opinión: de preferencia frente

a otros usos, como en (6) y (7), o de crítica social, como en (8) y (9), o aún de reclamo a empleadores potenciales por usarla, como en (10) y (11). En los ejemplos citados puede observarse igualmente la intención del locutor de influir al alocutario para modificar su actitud o su comportamiento, de diferentes maneras, como en (6), donde se desaconseja un uso anterior y se *intima* a usar la expresión, o bien en (7), donde el usuario recurre a la emoción para conmover al público por la buena conducta de su “ex antepasado”.

Los ejemplos permiten asimismo obtener buenos atisbos con respecto a la utilidad que representa para el hablante el empleo de la expresión, es decir, respecto a su *valor de uso*, como en (8) y (9), donde se denuncia explícitamente el uso de la expresión como forma de “normalizar” la explotación laboral, o como en (6), donde se muestra otra forma de utilidad de la expresión: un medio de remediar un uso considerado no adecuado ya, como *muchacha*.

Estas consideraciones nos permiten concluir, por una parte, sobre la pertinencia del corpus construido como instrumento idóneo para estudiar los diferentes índices de la enunciación⁵, según Émile Benveniste (1970), a partir de los cuales es posible analizar los significados construidos por los hablantes. Por otra parte, nos permiten concluir sobre la pertinencia de este corpus para sentar las bases necesarias y suficientes para el análisis completo del uso de la expresión como significado construido socialmente, una vez establecidas las relaciones interdiscursivas de los ejemplos de uso, que permiten el análisis de la red sistemática de valor de uso de la expresión “la señora que me ayuda”, según Patrick Charaudeau (1997). Con estas dos condiciones reunidas, el corpus resulta un instrumento ideal para investigar la utilidad que representa para el hablante el uso de la expresión, tanto como para la sociedad en que circula.

Bibliografía

Bally, C. (1944). *Linguistique générale et linguistique française* (2e ed.). A. Francke S. A., Berne.

5. La investigación se desarrolla actualmente y a profundidad, dentro del programa de Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura, UMSNH. Estas consideraciones sientan bases consistentes para el proceso de investigación actual.

- Benveniste, É. (1966). Problèmes de linguistique générale I. Gallimard.
- Benveniste, É. (1970). L'appareil formel de l'énonciation. *Langages, L'énonciation*, 5(17), 12-18.
- Castro, M. (2021). *No es la señora que ayuda en tu casa, es la señora que trabaja en tu casa*. Red/Acción. <https://www.redaccion.com.ar/no-es-la-senora-que-ayuda-en-tu-casa-es-la-senora-que-trabaja-en-tu-casa/>
- Charaudeau, P. (1997). *Le discours d'information médiatique. La construction du miroir social*. Nathan.
- Charaudeau, P. (2009). Análisis del discurso e interdisciplinariedad en las ciencias humanas y sociales. En: Puig L. (ed.), *El discurso y sus espejos*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Durin, S. (2013). Servicio doméstico de planta y discriminación en el área metropolitana de Monterrey. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, 34(134), 93-129.
- Durin, S. (2017). *Yo trabajo en casa. Trabajo del hogar de planta, género y etnicidad en Monterrey*. CIESAS.
- Mejía Quijano, C. (2016). Lingüística general de Ferdinand de Saussure. El primer curso. Introducción. *Entornos*. 29(2) 153-182.
- Reyes Retana, L. y Von Saenger, P. (2018). Silenciar y desoír. ¿Alguien quiere hablar sobre los derechos de las trabajadoras del hogar? *Revista de la Universidad de México*, 33-39.
- <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/5a4c89c1-ff90-4e27-afb6-35cddd301166?filename=silenciar-y-desoir>
- Saussure, F. de. (2016). *Cours de linguistique générale*. Col. Petite Biblio Payot Classiques. Éditions Payot & Rivages. [Edición original: 1916, Éditions Payot.]

Capítulo 11

La perspectiva crítica en la investigación del “arte” y la cultura. Una propuesta de trabajo

*Eduardo Plazola Meza*¹

En el estado de Jalisco, lo que ocurre en materia de “arte”² y cultura³ está ligado con el capitalismo, la sociedad desigual, la ideología moderna y los artefactos. El problema es que hay personas que habitan en los espacios rurales que ponen en juego el trabajo (no el empleo), su posición en el orden social de la sociedad, la identidad y la sensibilidad, y viven enajenadas, excluidas, explotadas, en una situación que resulta indigna, inhumana.

Este problema no es nuevo, sin embargo, poco se conoce al respecto en la Academia,⁴ entre otras cosas, porque no hay datos sistematizados de libre acceso y lo que predomina son las opiniones acientíficas al estilo del crítico de arte, que no alcanzan para estudiar la

-
1. Universidad de Guadalajara
eduardo.plazola@academicos.udg.mx
ORCID: 0000-0002-0758-8164
 2. El “arte” se define así, entre comillas, porque se refiere al entretenimiento (con fantasía y diversión), los cánones del *artworld* (capitalismo, valores artísticos y modelos de comportamiento de la sociedad dominante), y los híbridos entre arte bello y artesanía, alta cultura y cultura popular.
 3. La cultura se entiende aquí como sinónimo de identidad, es decir, quién eres y cómo vives en un contexto histórico.
 4. La Academia, así con mayúscula, es la institución o grupo de profesores y científicos que integran las universidades públicas en México.

razón de ser y las manifestaciones concretas del problema, para poder activar un posible cambio.

¿Por qué en México se hace relativamente poca investigación sobre el “arte” y la cultura con la episteme crítica? Una primera respuesta tiene que ver con que la crítica implica lo siguiente: crisis del ser, política y cambio sociocultural y navegar en el mundo de las contradicciones (tanto el investigador como los investigados), y no cualquiera está dispuesto a vivir esa experiencia. La segunda, está asociada con los clichés, los estereotipos, las fobias, los mitos, las tergiversaciones, las censuras, las persecuciones, etcétera, que históricamente han acompañado a esta perspectiva, dentro y fuera de los espacios académicos, lo cual coloca al investigador en una posición “incómoda” (de mayor dominación o que ésta sea explícita en la cotidianidad) que incide en su forma de pensar y actuar.

Al igual como ocurre con cualquier otra perspectiva o paradigma de investigación que sea legítimo en la Academia, el optar por hacer estudios con la crítica tiene que ver con tu historia de vida como investigador, con las características del contexto inmediato, con las posibilidades que se tienen para aprehender el objeto de estudio y transformar la realidad. En este caso, cabía la posibilidad de generar controversia en los espacios académicos y detonar la reflexión en los sujetos de la investigación; además, el contexto en las regiones rurales del estado de Jalisco, México, es de dominación⁵ con el “arte” y la cultura de la civilización Occidental,⁶ y, por último, la perspectiva científica de las ciencias sociales y las humanidades que coloca en el centro del análisis y que se plantea la posibilidad del cambio de los problemas en las dimensiones social, cultural y estética (incluido aquí el “arte”) de la civilización Occidental es precisamente la crítica.

El *Diccionario de la Lengua Española* (RAE, 2023) define la palabra crítica como crisis y juicio desfavorable. En este Diccionario (RAE, 2023), crisis significa cambio profundo; y juicio una facultad del ser humano para distinguir lo verdadero de lo falso. Por otra parte, en el *Diccionario de Teoría*

-
5. Dominación es un proceso social del poder. Se ejerce como abuso (control violento) y como resistencia (aguante y/o utopía), mediante acciones concretas y significantes, en contextos específicos. La dominación es contradictoria y recursiva, especialmente la que está ligada con la civilización Occidental.
 6. La civilización Occidental se caracteriza por apelar a la superioridad social, la transformación progresiva de las personas y las condiciones de vida (mediante el capitalismo y la socialización de la “sociedad”), las mezcolanzas, la diversión y el consumo, y el autoengaño y el autoconsuelo como formas de la identidad tanto de los civilizados como de los no civilizados.

Crítica y Estudios Culturales (2006) se le retoma como concepto que significa: “programa sistemático para llevar a cabo una crítica de la ideología con el fin de comprender sus procesos y, al mismo tiempo, resistir a su dominación” (p. xviii).

Leal (2003) despliega seis acepciones al mismo término: la concepción clásica-aristotélica que la entiende como erudición; la moderna-científica de Kant y de Marx, la primera centrada en la cognición (razón humana) y la segunda en lo social (razón humana en contexto); y la que lo entiende como “criticón”, que se divide en tres: hablar mal de las personas, opinar sobre otros y distintos temas sin tener argumento y juzgar de capitalistas, derechistas y fascistas a las escuelas de pensamiento y los autores no críticos o acrílicos.

Con base en lo que exponen los dos diccionarios citados y Leal (2003), la crítica se entiende como una perspectiva del conocimiento que estudia el contexto material para destruir la dominación del potencial humano.

Aquí se presenta una experiencia de investigación con la perspectiva crítica, para ubicar sus características y la forma de utilizarla como marco teórico y metodológico para estudiar los problemas que tienen que ver con la dominación con el “arte” y la cultura. Más que exponer datos u opiniones acerca del fenómeno de la dominación con el *heavy metal* en los ranchos del sur de Jalisco, hay información de la epistemología de la perspectiva crítica aplicada, dando cuenta de sus alcances y limitaciones como fundamento y guía de la investigación académica.

II

No se discute acerca de qué es la epistemología y su relación con la investigación. Por el momento, baste con decir que la episteme tiene que ver con la fundamentación de la ciencia y del conocimiento académico, y que la epistemología es un tratado acerca de las bases teóricas y de la práctica (a)científica. Para hacer investigación en la Academia de la universidad pública en México por lo regular se utilizan proyectos con formato de tesis, que contienen los apartados dedicados al marco teórico y a la metodología, en los que se expone la episteme del estudio, de manera explícita e implícita.

Más allá de la explicación de los conceptos que aparecen en la investigación (marco conceptual), en el marco teórico se pide la teoría para argumentar y los principios para actuar sistemáticamente. De acuerdo con Leal (2013: 27), la teoría en la investigación: “es un conjunto de proposiciones generales y procedimientos para resolver todos los problemas que es posible plantear dentro de ella”. Según el mismo autor, la teoría es un “ente ideal”, inacabado y contradictorio, y tiene la función de argumentar el planteamiento del problema y las conclusiones que se derivan de su investigación. Leal (2013) indica que las proposiciones generales son “afirmaciones sustantivas”, también conocidas como leyes, axiomas o principios, y que éstas aplican tanto en la teoría como en la metodología (procedimiento normado).

A partir de la revisión de varias obras de Marx, la Escuela de Frankfurt (Adorno y Horkheimer) y varios críticos mexicanos (Sánchez Vázquez, Echeverría, Holloway, Regalado, Salcido, Sandoval y Alonso), se extrajeron las proposiciones generales que se muestran en la Tabla 1. El problema de investigación u objeto de estudio en común en los distintos autores revisados es la dominación de la civilización Occidental sobre otros sujetos, grupos humanos, pueblos enteros, a través de dispositivos artísticos (estéticos, mejor dicho), culturales y sociales (incluyendo aquí los que son estrictamente económicos).

Tabla 1

Proposiciones generales de la perspectiva crítica

	Pensamiento clásico (Marx)	Pensamiento contemporáneo (Escuela de Frankfurt)	Pensamiento en México (1970-actualidad)
Proposiciones teóricas	<ol style="list-style-type: none"> 1. La sociedad moderna consiste en la diferenciación social en clases contradictorias, y una domina sobre la otra 2. El capitalismo es libre comercio, trabajo enajenado, monopolio e industria 3. El Estado administra el capitalismo con legislación, burocracia y civismo 4. La religión cristiana enajena la humanidad (el cuerpo, la mente, la identidad) y fetichiza la realidad objetiva 5. La ideología del progreso (ser civilizado, ser moderno) consiste en convertirse en sujeto burgués-nacionalista-cristiano 6. La dominación se modificará por el devenir de sus contradicciones 	<ol style="list-style-type: none"> 1. El capitalismo y la modernidad son ideologías globales que provocan problemas sociales, por lo que hay que generar conciencia, razonar y hacer el cambio 2. La sociedad es una estructura contradictoria que se basa en el capitalismo y el liberalismo 3. La cultura en la sociedad es autónoma, una industria para capitalizar los instintos, que deviene en sujetos irracionales, individualistas y consumistas 4. El ser humano es musical y la música es un hecho social; ambos están asociados con la historia, la cultura, el poder y la estructura social 5. En los países industrializados la música es ideología (falsa conciencia, engaño) y mercancía 	<ol style="list-style-type: none"> 1. El capitalismo y la modernidad son brutales en la práctica y la única salida es destruirlos 2. El arte sirve para modernizar y capitalizar, pero la sensibilidad a la que apela puede servir para emancipar 3. La resistencia, la rebeldía y la autonomía trascienden la modernidad y el capitalismo

	Pensamiento clásico (Marx)	Pensamiento contemporáneo (Escuela de Frankfurt)	Pensamiento en México (1970-actualidad)
Proposiciones metodológicas	<ol style="list-style-type: none"> 1. El humano es un ser genérico con historia, que interactúa con otros y trabaja 2. La realidad es material porque el humano le da sentido y la modela 3. El método científico consiste en distinguir la generalidad (historia social), la particularidad (economía y sociedad en la modernidad) y la totalidad (enlace de lo general y lo particular) 4. La ciencia es para demostrar la verdad acerca de las contradicciones que atentan contra el ser genérico y revertir el problema 5. La crítica es ciencia radical, profunda y dialéctica, para reconvertir a la humanidad 	<ol style="list-style-type: none"> 1. La realidad social es una totalidad histórica, multinivel y multidimensional, constituida por actores, ideas, grupos e instituciones 2. La ciencia es materialista y dialéctica, busca la inmanencia del objeto 3. La dialéctica trata sobre las relaciones, las contradicciones y el cambio, ya que se basa en la lógica de la desintegración y la negación (lo que es a partir de lo que no es) 4. La sociología trata las contradicciones de la sociedad moderna con la dialéctica; aplicada en la música, la disciplina aborda el contexto, los criterios y las manifestaciones que la legitiman o la anulan 5. La crítica es (auto) razonamiento para desvelar las injusticias sociales 	<ol style="list-style-type: none"> 1. El pensamiento crítico mezcla las ideas modernas con las “nativas”, aunque resulte contradictorio 2. El método es histórico, materialista, dialéctico, participativo y transdisciplinar 3. La crítica es aprendizaje y política dentro y fuera del Estado

Fuente: Elaboración propia con base en los autores revisados.

Las afirmaciones sustantivas teóricas podrían sintetizarse en las siguientes proposiciones:

1. El capitalismo es un régimen económico irracional y explotador.
2. La “sociedad” es una forma de lo social desigual e injusta para los sujetos.
3. El progreso es la ideología de la modernidad.
4. El arte es un fetiche para el consumo y el entretenimiento.
5. El arte, la modernidad, la “sociedad” y el capitalismo son contradictorios.
6. La crítica sirve para desvelar las contradicciones y actuar para el cambio.

Esto quiere decir que la dominación es un problema que tendría que investigarse con la crítica porque se caracteriza por ciertos significantes y prácticas en los que el “arte” y la cultura se usan para engañar, y por

ciertas estructuras-contextos en los que imperan la explotación capitalista y la desigualdad social. Pero la dominación tiene otra cara por analizar, la del “arte” que entretiene y fomenta la creación, la del anhelo por conseguir el desarrollo cultural y humano prometido, y la de la disposición aparentemente gustosa de los grupos humanos por pertenecer a la clase social que sostiene las asimetrías con el abuso de poder. La dominación es contradictoria porque las dimensiones que la componen son antitéticas y, a su vez, las dimensiones pueden ser opuestas porque hay un marco de dominación. La investigación se valdría de las afirmaciones para argumentar cómo ocurre el problema en la realidad y porque investigarlo mediante la perspectiva crítica, lo cual ya representa el andar por el camino hacia el cambio de la dominación, porque primero tienes que percibirla, aprehenderla, traducirla.

Estas proposiciones teóricas se pueden utilizar en la investigación para argumentar la problematización y la explicación de la esencia de todos los problemas ligados con la dominación con el “arte” y la cultura; por ejemplo: los efectos perversos de la industria cultural de la música del género regional mexicano, las formas de aculturación provocadas por las identidades híbridas de los rancheros construidas con la cultura popular, la discriminación y la exclusión de la política cultural del Estado de las identidades subalternas de los rancheros, el extractivismo de los recursos del rancho para convertirlos en artefactos para el turismo y el comercio global, la descontextualización de lo rural-marginal de la educación artística y de la gestión cultural formal y no formal, el contenido *gore* de los medios de comunicación que espectaculariza y normaliza las desapariciones forzadas de los jóvenes rancheros, etcétera. Todos estos posibles objetos de estudio podrían problematizarse y explicarse a partir de las proposiciones teóricas de la perspectiva crítica.

El argumento que se construye con las afirmaciones sustantivas está estrechamente relacionado con la episteme y con la metodología. En las proposiciones metodológicas de la Tabla 1 se abordan estos dos elementos que complementan a la teoría. A estas afirmaciones sustantivas se les denomina en este texto como “principios del método”, e incluyen

proposiciones de corte gnoseológico,⁷ ontológico,⁸ axiológico,⁹ ético y metodológico en sí (procedimiento con técnica o práctica científica), que sirven para sustentar y sostener las argumentaciones teóricas.

En resumen, las proposiciones metodológicas de la perspectiva crítica podrían ser las siguientes:

1. La ciencia sirve para analizar los problemas socioculturales que enajenan a la humanidad.
2. El científico es crítico porque es un ser humano que duda, toma postura y hace algo para cambiar los problemas.
3. La crítica es ciencia radical, holista, sensible y racional.
4. El método de investigación es materialista, histórico, dialéctico y participativo.

Estos “principios del método” guían y sostienen la práctica científica del investigador. No son una especie de manual, modelo o hábito, sino que hacen explícitas las normas de los procedimientos y las acciones por ejecutar. En la investigación crítica las normas o principios de la metodología afirman que el conocimiento científico debe servir para que la humanidad supere la enajenación. La radicalidad significa que el problema de la dominación tiene que cambiar en su esencia (razón de ser) y en tanto que eso no ocurra el científico tendría que analizar con mayor profundidad y hacer política. Esto no quiere decir militancia partidista “Estadocrática” (liderada por el Estado con el discurso de la democracia), socialismo científico o revolución de las masas, sino la puesta en primer plano de la axiología, la ética y la ontología de la investigación (especialmente aquella que se opone a la civilización Occidental), comenzando por la autocrítica del investigador. En cuanto a lo gnoseológico, en la crítica la realidad objetiva es un todo integral, que puede ser aprehendido por el humano de acuerdo con su naturaleza (corporal, racional, sensible, social) y con los recursos materiales del contexto. Aquí no se privilegia la ficción, sino la historia concreta y a los sujetos que la vivencian, por lo que el investigador y el investigado interactúan como un “nosotros” durante el proceso. Todo esto

7. Lo gnoseológico tiene que ver con la relación hecho-teoría y con los supuestos filosóficos del conocimiento.

8. Lo ontológico trata sobre el sujeto del conocimiento y las “leyes” del conocimiento.

9. Lo axiológico aborda lo que más vale al conocer y acerca de los valores de la comunidad científica.

no se puede interpretar como una utopía romántica inoperante, ya que con la dialéctica se agrega sistematicidad a la investigación, sin caer en abstraccionismos o metafísica. La dialéctica trata las contradicciones, el todo y la esencia del objeto de estudio; no es un procedimiento metodológico en sí, sino esa especie de “norte” para recoger, procesar y extraer conclusiones de la información.

Las proposiciones metodológicas de la perspectiva crítica pueden ser parte de la investigación de todos los problemas de dominación asociados con el “arte” y la cultura, porque contienen la base epistémica que puede ser utilizada de forma transversal para el estudio y la transformación de todos los problemas que se planteen. Lo que varía es cómo el investigador practica la metodología crítica, lo cual tiene relación a su vez con los sujetos y el objeto de investigación.

IV

He aquí un pedazo de realidad en la última década en los ranchos del occidente de México: hay varias agrupaciones musicales de *heavy metal* que no se involucran en el cambio de los problemas sociales, culturales, económicos y estéticos del contexto; es el sur de Jalisco, lugar de nacimiento y/o residencia de los músicos metaleros, una región en colonización por la civilización Occidental desde el siglo XVI y hasta hoy; y, la investigación académica regional y nacional es acrítica y “urbanocéntrica” (no se acerca al contexto rural).

En general, el punto de partida de la investigación fue: Hay un vacío en la investigación, porque poco se sabe de la escena musical del *heavy metal* “ranchero” y de la historia de los ranchos, pero se sospecha que en la escena hay inconsistencias, porque el contexto es una estructura en la que hay contradicciones. En lo particular, las proposiciones metodológicas y teóricas se pusieron en práctica en el estudio del problema de la dominación con el *heavy metal* en el contexto del sur de Jalisco, en el periodo del 2010 al 2020. En específico, se identificaron dos problemas en el proyecto de investigación: el empírico, que consistió en que se desconoce cómo ocurre este proceso del poder en el espacio local, y el teórico en que los *metal studies* o estudios académicos sobre el *heavy metal* son muy poco críticos, lo cual abona para que no haya cambios en el abuso de poder.

Los objetivos de la tesis fueron los siguientes: El general, desvelar la razón de ser de la dominación en la escena musical alternativa en la Cuenca de Sayula, a través de la perspectiva crítica, para atender el problema empírico y académico. Los objetivos específicos: 1. caracterizar la escena musical del metal ranchero con la entrevista y el análisis documental, para registrar las contradicciones de la dominación; 2. caracterizar el contexto de “La Playa” por medio de la observación, la entrevista y el análisis documental, para ubicar las contradicciones de la dominación; y 3. interpretar las contradicciones en ambos espacios con la dialéctica, para profundizar en el reconocimiento de la dominación.

Para caminar hacia los objetivos, se delimitaron las unidades de análisis que se exponen en la Tabla 2. Los indicadores y las observables evidencian la “doble cara” del problema de la dominación, una cara que sustenta y alienta su recursividad, y otra que deja ver los efectos perversos. La “doble cara” es una contradicción que se puede aprehender en cuatro dimensiones y dos niveles de análisis, mismos que, en sus relaciones, conforman una totalidad (que nada tiene que ver con el totalitarismo). Las dimensiones de análisis que se proponen se asemejan a las que se retomaron en las proposiciones teóricas de los pensadores críticos revisados (económica, social, cultural, artística o estética). Por su parte, los niveles se clasifican en nivel estructural del contexto (que se asume problemático porque hay abuso de poder) y el nivel intermedio, que alude a agrupamientos socioculturales, en este caso, los que forman parte de la escena musical metalera (que se percibe como incoherente).

Tabla 2

Unidades de análisis del proyecto de investigación de tesis

Nivel/ categoría	Dimensión	Observable	Indicador
Macro/ Contexto problemático	Económica	Neoliberalismo	Privatización y formas de emprendedurismo
		Marginación	Sujetos y poblaciones en desventaja
	Social	Estructura social	Organizaciones y clases sociales
		Desigualdad social	Sujetos, tipos y mecanismos
	Cultural	Progreso	Objetos y mensajes
		Discriminación	Sujetos y prácticas
	Estética	Onda grupera	Contenido de retórica
Valores artísticos		Artificiación	
Meso/ Escena musical metalera	Económica	Industrialización	Mercantilismo de artefactos
		Subteraneidad	Solidaridad económica
	Social	Redes sociales	Colaboración y unidad de músicos
		Disputas	Competencia e individualismo de músicos
	Cultural	Posmodernización	Metalerización (subversión)
		Barroquización	Domesticación (asimilación)
	Estética	Ruido	Disonancia no musical
Armonía		Consonancia no musical	

Fuente: elaboración propia.

Una vez clasificada la información, se procedió al análisis de los datos, por medio de la "lógica dialéctica" de Lefebvre (1978), otro autor que retoma la perspectiva crítica del pensamiento clásico y contemporáneo. La propuesta de este autor consiste en profundizar por etapas en el reconocimiento de las contradicciones implícitas y explícitas en el contenido de los datos, hasta alcanzar la razón de ser de su naturaleza, partiendo desde la superficie y llegando a la sustancia de las cosas. Las etapas sugeridas son las siguientes: 1. descubrir las contradicciones objetivas (sus manifestaciones y conexiones); 2. descifrar la esencia de las contradicciones (reflexión profunda); 3. superar las contradicciones (reconstrucción de la historia); 4. trazar la idea de las contradicciones (saber completo o razón de ser).

El tránsito por estas etapas analíticas es con base en las “reglas prácticas del método dialéctico” que enuncia el mismo autor (Lefebvre, 1978: 279), que consisten en:

1. Ir a la cosa. Nada de ejemplos externos, nada de disgresiones, nada de analogías inútiles...;
2. Aprender el conjunto de las conexiones internas de la cosa, de sus aspectos; el desarrollo y el movimiento propio de la cosa;
3. Aprender los aspectos y momentos contradictorios; la cosa como totalidad y unidad de los contradictorios;
4. Analizar la lucha, el conflicto interno de las contradicciones, el movimiento, la tendencia (lo que tiende a ser y lo que tiende a caer en la nada).

A partir de las reglas prácticas y de las etapas que propone Lefebvre (1978), se trazó el procedimiento metodológico para analizar los datos que antes fueron clasificados como parte del proyecto de tesis:

1. Aprender el conjunto de las conexiones de los elementos contradictorios.
2. Descubrir la esencia, mediante la diferenciación de los elementos, la identificación de las luchas entre ambos y la unión de los mismos.
3. Estudiar la tendencia de la unidad de los contrarios.
4. Superar o profundizar en la naturaleza de la contradicción.
5. Trazar la idea o saber completo de la contradicción.

Para operativizar el análisis de los datos: primero, se sintetizaron las contradicciones objetivas ubicadas en ambas categorías y luego se compararon; segundo, se separaron de nueva cuenta las categorías, se confrontaron las contradicciones internas de cada una y se volvieron a poner en interacción; tercero, se trazó la historia o genealogía del problema (la dominación); cuarto, se argumentó su naturaleza a partir de las proposiciones teóricas del proyecto de investigación; y cinco, se llegó a conclusiones a partir de la relación de los resultados de las cuatro operaciones anteriores.

Punto y aparte merece la mención del ejercicio de autocrítica del investigador académico que también es metalero del rancho y vive la dominación. La autocrítica es parte de la perspectiva crítica, aunque en las proposiciones teóricas y las proposiciones metodológicas aquí revisadas no se haga mención de forma explícita, y en el procedimiento analítico de Lefebvre (1978) no se ofrezcan pautas al respecto. Lo que se hizo fue

revisar las contradicciones en la práctica científica académica (como estudiante de posgrado y como investigador de la universidad pública) y en las formas de ser metalero en la vida cotidiana del rancho de residencia. Además, se confrontaron los principios y parámetros académicos para hacer investigación en posgrados de universidades públicas versus la axiología y la ética de los principios del método de la perspectiva crítica.

V

No se van a detallar aquí las conclusiones de la tesis. Se invita al lector a que consulte el documento completo disponible en las plataformas virtuales (ver las referencias en este texto). Solo resulta preciso denunciar que en la escena musical del "metal ranchero" y en el contexto del sur de Jalisco (específicamente en Sayula, Techaluta de Montenegro y Atoyac) había dominación en el periodo 2010-2020, y que la razón de ser de ésta es la civilización Occidental (definida por algunos críticos de la Academia como *american way of life*, Hidra Capitalista o colonialidad del poder).

Hacer investigación con la perspectiva crítica te coloca en crisis, es decir, en una dinámica de cambio sociocultural a nivel personal y social en contra de la (auto)dominación. Te forja para navegar en el mundo de las contradicciones de la civilización Occidental, en una experiencia que consiste en dudar y sospechar, dudar y sospechar, de todo, de todos. Sirve para ir hacia el fondo del problema, por lo que te posiciona en los umbrales para poder hacer algo radical para cambiarlo, lo cual se traduce como "dejar de hacer el capitalismo", "pensar sin Estado", "un mundo donde quepan muchos mundos", etcétera, y no como democracia, socialismo o comunismo.

Sin embargo, en la Academia de la universidad pública en México la perspectiva crítica aplicada en la investigación de tesis resulta en un oxímoron, puesto que el conocimiento se fetichiza y queda como "letra muerta"; el investigador se posiciona como simple "burócrata rebelde", que únicamente puede aspirar al "cambio institucional" (entendido como mejoramiento del funcionamiento burocrático del sistema que alienta el abuso de poder). Todo esto tiene que ver con que, históricamente, la crítica es marginal en los *metal studies*, es esporádica en el contexto sureño de Jalisco y prácticamente inexistente en la escena musical metalera de los ranchos.

Si hubiese algo que reclamar a la perspectiva crítica tal como se usó aquí, es que hizo falta investigar el micro nivel de análisis (correspondiente al sujeto y la subjetividad) del problema, debido a que los autores revisados no ofrecían datos teóricos y metodológicos suficientes que sirvieran para plantear proposiciones. La crítica en sí misma es contradictoria. Es un constante caminar, por lo que resulta problemático llegar a conclusiones, el universo de posibilidades de investigación e intervención para el cambio social es tan amplio que te puedes perder, o por querer abarcar mucho terminar sin llegar a la profundidad, por lo que el investigador debe estar atento para no caer en esquizofrenia o quedar como un simple “criticón”.

Bibliografía

- Adorno, T. (2009). *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Akal.
- Adorno, T. (2009). *Crítica de la cultura y sociedad*. Madrid: Akal.
- Adorno, T. (2005). *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. Madrid: Akal.
- Adorno, T. (1987). “Sobre la lógica de las ciencias sociales”. En Páez, L. (2001). *La escuela de Frankfurt. Teoría crítica de la sociedad. Ensayos y textos* (pp. 349-363). Ciudad de México: UNAM.
- Adorno, T. (1972). “Sociología e investigación empírica”. En Páez, L. (2001). *La escuela de Frankfurt. Teoría crítica de la sociedad. Ensayos y textos* (pp. 333-348). Ciudad de México: UNAM.
- Adorno, T. (1969). *La sociedad. Lecciones de sociología*. Buenos Aires: Editorial Proteo S.C.A.
- Alonso, J. (2015). “Tras el pensamiento crítico”. En Sandoval, R. y Alonso, J. (coords.). *Pensamiento crítico, sujeto y autonomía* (pp. 13-36). Guadalajara: CIESAS.
- Echeverría, B. (2011). *Discurso crítico y modernidad. Ensayos escogidos*. Bogotá: Ediciones desde Abajo.
- Holloway, J. (2002). *Cambiar el mundo sin tomar el poder. El significado de la revolución hoy*. Puebla: BUAP.
- Horkheimer, M. y Adorno, Th. (1998). *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Trotta.
- Horkheimer, M. (2008). *Teoría crítica*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Horkheimer, M. (1987). *Teoría tradicional y teoría crítica*. Barcelona: Paidós.
- Horkheimer, M. (1959). “Sociología y filosofía”. En Páez, L. (2001). *La escuela de Frankfurt. Teoría crítica de la sociedad. Ensayos y textos* (pp. 187-197). Ciudad de México: UNAM.

- Horkheimer, M. (1958). "La filosofía como crítica de la cultura". En Páez, L. (2001). *La escuela de Frankfurt. Teoría crítica de la sociedad. Ensayos y textos* (pp. 277-294). Ciudad de México: UNAM.
- Horkheimer, M. (1942). "Razón y autoconservación". En Páez, L. (2001). *La escuela de Frankfurt. Teoría crítica de la sociedad. Ensayos y textos* (pp. 201-224). Ciudad de México: UNAM.
- Leal, F. (2013). *Acerca de la teoría. Espiral. Estudios sobre Estado y Sociedad*, xx(57), 9-38.
- Leal, F. (2003). ¿Qué es crítico? Apuntes para la historia de un término. *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, 8(17), 245-261.
- Lefebvre, H. (1978). *Lógica formal. Lógica dialéctica*. México, D.F.: Siglo XXI.
- Marx, K. (2010). *Crítica de la filosofía del Estado de Hegel*. Recuperado de: <http://socialismoactual.blogspot.com>
- Marx, K. (2008). *Contribución a la crítica de la economía política*. México, D.F.: Siglo XXI.
- Marx, K. y Engels, F. (1983). *El manifiesto comunista*. Madrid: SARPE.
- Marx, C. (1982). *Escritos de juventud*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Marx, C. (1976). *Tesis sobre Feuerbach. Cuadernos políticos*, 10.
- Marx, C. y Engels, F. (1983). *El manifiesto comunista y otros ensayos*. España: SARPE.
- Marx, C. y Engels, F. (1974). *Obras Escogidas. Tomo III*. Recuperado de: <http://www.marxists.org/espanol/m-e/1860s/eccx86s.htm>
- Marx, C. y Engels, F. (1967). *La sagrada familia*. México, D.F.: Editorial Grijalbo S.A.
- Sánchez Vázquez, A. (1979). *Las ideas estéticas de Marx*. México: ERA.
- Plazola, E. (2022). *Crítica de la dominación. El caso de la escena musical del metal ranchero en "La Playa", 2010-2020*. (Tesis de doctorado no publicada). Universidad Autónoma de Aguascalientes. Disponible en: <http://hdl.handle.net/11317/2411>
- Real Academia de la Lengua Española. (2023). *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado de: <https://www.rae.es>
- Sandoval, R. (2015). "Introducción. Retos del pensar epistémico, ético-político". En Sandoval, R. y Alonso, J. (coords.). *Pensamiento crítico, sujeto y autonomía*. (pp. 13-36). Guadalajara: CIESAS.
- Salcido, R. (2015). *Resistencia anticapitalista, ruptura epistémica y autonomía como proyecto*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara y La Casa del Mago.

Capítulo 12

El mensaje publicitario comercial y la inclusión de la diversidad sexual. Proximidades semióticas. Caso Aeroméxico®

*Rosa Emilia Santibáñez Alquicira*¹

Introducción

La publicidad es un fenómeno que ha generado estudios e investigaciones desde el siglo pasado. Diversas aportaciones, están enfocadas a su esencia comercial, su función cultural y social, comunicativa, psicológica, el análisis del consumidor, del consumo, las estrategias creativas, su lenguaje y hasta la psicología de la publicidad, entre otras muchas aristas que han sentado precedente.

La publicidad y su mensaje llevaron a la autora a desarrollar un interés sobre este fenómeno comunicacional inmerso en la vida del ser humano con un impacto en su vida social, cultural, económica y personal. Así, como analizar la incorporación y adaptación de su contenido a los temas actuales, como el caso de la inclusión y no discriminación de la diversidad sexual en México. Un tema delicado y controvertido.

El tejido del mensaje comercial a través de sistemas o códigos semióticos dan cuenta de las estrategias de

1. Universidad de Guadalajara (Posdoctorante)
emilia.santibanez@umich.mx
ORCID: 0000-0002-1355-9407

este hecho comunicacional para lograr desplegar veladamente su única finalidad: vender.

La presente investigación se enfoca en la publicidad comercial y el anuncio audiovisual, específicamente de la aerolínea más grande del país: Aeroméxico®. El objetivo es analizar los diversos códigos (verbales y no verbales) para detectar la ingeniería codicial de los sistemas semióticos que generan conminaciones y son portadores de trazados ideológicos que corresponden a determinadas visiones del mundo.

Para el análisis del objeto de estudio nos basaremos en la semiótica, como disciplina rectora de la investigación bajo la teoría aplicada.

Inclusión, discriminación y diversidad sexual

Con la llegada del siglo XXI se visualizaron varios cambios en la sociedad mexicana que ya venían replicándose en otras partes del mundo. El apoyo a los grupos vulnerables y el fortalecimiento de la inclusión y la no discriminación, se volvieron parte de discursos políticos, sociales, empresariales, etcétera. Los textos publicitarios no fueron la excepción.

El 23 de abril del 2003 nace en México el Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (CONAPRED, s. f. a). Institución rectora para promover políticas y medidas destinadas a favorecer al desarrollo cultural y social. Así como, progresar en la inclusión social y avalar el derecho a la igualdad, derecho fundamental y constitucional. Enlista doce grupos en situación de discriminación o grupos vulnerados, donde se encuentran la diversidad sexual. CONAPRED (s. f. b) define a la discriminación como:

[...] la negación del ejercicio igualitario de libertades, derechos y oportunidades para que las personas tengan posibilidades iguales de realizar sus vidas. Es decir, la discriminación excluye a quienes la sufren de las ventajas de la vida en sociedad, con la consecuencia de que éstas se distribuyen de forma desigual e injusta. La desigualdad en la distribución de derechos, libertades y otras ventajas de la vida en sociedad provoca a su vez que quienes son sujetos a ésta son cada vez más susceptibles de ver violados sus derechos en el futuro.

Las personas que han sufrido discriminación, como los de la diversidad sexual, encuentran en este organismo gubernamental su *visibilización*, y el reconocimiento de las afectaciones al goce pleno de sus derechos, liber-

tades y beneficios. La discriminación hacia este grupo no es una realidad reciente, pero hasta el siglo XXI parece tomar atención en diversos ámbitos, pero no ha sido suficiente.

El reconocimiento de la ciudadanía sexual amplía los márgenes del debate sobre la inclusión de las minorías sexuales, lo cual implica ampliar las obligaciones del Estado. Los incentivos de los Estados para la inclusión de las minorías sexuales no han sido suficientes desde que inició el debate, ya hace casi veinte años. Por ello nos atrevemos a argumentar que la inclusión de las minorías requiere repensar el Estado, e implica revisar las bases culturales que le sustentan. (Cardona, 2018, p. 23)

En una sociedad tradicional, como la mexicana, algunas empresas han buscado luchar (aparentemente) contra su discriminación, al lograr la inclusión de este grupo en su mensaje. Sin embargo, su incorporación es más un estrategia mercadológica que por un interés de modificar la percepción cultural y social en este sentido. Además, la publicidad comercial continúa excluyendo el estereotipo físico del mexicano. Incluso, en el anuncio comercial analizado, los protagonistas, parte de la diversidad sexual, no corresponden con esta fisonomía.

[...] mientras en nuestra sociedad un hombre o una mujer de piel muy clara y ojos de color verde y azules, con cuerpos esbeltos y muy atléticos, casi no se ven en las calles, sí abundan en los comerciales y *spots* publicitarios, donde además nunca vemos a una persona indígena, a menos que sea para anunciar un programa gubernamental apoyo social, o a una persona con discapacidad, a menos que sea para demostrar superación personal, o a un homosexual, solo para alardear que la marca es tolerante, y bueno, ya no se diga un transexual, una persona de cualquier otra raza o condición social. (Albert, 2019, p. 103)

De acuerdo con la “Encuesta Nacional sobre Diversidad Sexual y de Género (ENDISEG) 2021”, cinco millones (5.1%) de la población mexicana de 15 años y más, se reconoció con una orientación sexual y de género LGBTI+². Este grupo está integrado por 2.9 millones de mujeres y

2. *LGBTI* Siglas para referirse a las personas lesbianas, gays, bisexuales, trans e intersexuales [...] en este glosario [*Glosario de la diversidad sexual, de género y características sexuales*] se usa la abreviatura *lgbti* [...] como expresiones de las orientaciones sexuales, identidades y expresiones de género, y características sexuales diversas—, no pasa desapercibido que las diversidades sexuales y de

2.1 millones de hombres acorde al sexo asignado de nacimiento. De esta población, casi 500 mil (10.6 %) se identificó como lesbiana; 1.2 millones (26.5 %) como gay u homosexual; 2.4 millones (51.7 %) como bisexual; y poco más de 500 mil (11.2 %) como personas con otra orientación sexual (INEGI, 2023b).

El organismo encargado de las políticas contra la discriminación reconoce que las personas LGBTI afrontan dificultades fundamentales en el ejercicio de todo tipo de derechos, como en las áreas educativas, laborales, sanitarias, así como en el proceso de desarrollo de la identidad. Los individuos que poseen “una orientación sexual, identidad o expresión de género, o características sexuales diversas” encuentran obstáculos originados por prejuicios sociales o lagunas jurídicas (CONAPRED, s. f. c: 1).

En este sentido se genera la discriminación hacia este grupo vulnerable. La creación del CONAPRED busca la inclusión y la no discriminación, situación real y actual en México.

Es un proceso con raíces históricas que se alimenta de los estereotipos asociados con la diversidad sexual. Dichos estigmas han justificado una diferencia de trato, y se encuentran tan arraigados en nuestra cultura que inciden no sólo en el ámbito privado —principalmente en la familia— sino también en el público —por ejemplo, en las instituciones de seguridad social o de acceso a la justicia. (CONAPRED, s. f. c: 1)

Las personas que pertenecen a este conjunto han pasado por diversas etapas en un país tradicionalista como México. Poco a poco han ganado terreno e inclusión en diversos aspectos de la vida social. La publicidad es muestra de ello. Hace una década era impensable que la publicidad difundida en medios masivos tradicionales difundiera un anuncio incluyente de este sector de la población. Hoy en día es otra historia (*e.g.* anuncio “Este es tu mundo” de Pepsi Black[®]).

De acuerdo con la “Encuesta Nacional sobre Discriminación” realizada por el Instituto Nacional de Geografía y Estadística de México (INEGI, 2023a, p. 18) se registra un incremento en la aceptación de la población para que las parejas del mismo sexo puedan contraer matrimonio. En el

género no se agotan en estas categorías [...] (CONAPRED, 2016). El símbolo “+” se utiliza para referirse a esas otras diversidades sexuales que no se limitan a las siglas señaladas.

ejercicio del 2017, el 58% estuvo de acuerdo, y en el 2022, el 65.3%. Lo anterior, representa un cambio significativo de actitud del mexicano.

Sin embargo, el problema de exclusión continúa. A nivel nacional, el 32.1% de la población de la diversidad sexual o de género, afirmó sufrir discriminación por su orientación (INEGI, 2023a). En tanto, el 29.8%, de la población de 18 años y más no le rentaría una habitación a una persona gay o lesbiana; y el 33.4% no lo haría a un individuo *trans* (travestí, transexual o transgénero) (INEGI, 2023a). El 28.5% de personas de este sector de 30 a 59 años de edad sufrió discriminación (INEGI, 2023a). Este dato contrasta con los protagonistas del anuncio analizado, que pertenecen a este grupo etario.

Los anuncios publicitarios audiovisuales en México, al menos en los últimos 20 años del siglo xx (acorde la experiencia empírica de la autora), no abordaban en sus contenidos el tema de la diversidad sexual. Mucho menos los difundidos en el medio de comunicación tradicionales con mayor presencia en el país. Los anuncios comerciales televisivos no presentaban abiertamente en sus contenidos otras identidades o diversidades sexuales. La autora recuerda que el primer comercial televisivo que percibió con este tema fue hace una década aproximadamente. Se trata del anuncio institucional de ahora Instituto Nacional Electoral (INE), donde discretamente aparecía una pareja de mujeres jóvenes tomadas de la mano por un lapso de tiempo muy corto (tal vez dos segundos).

Con el inicio del siglo, se visualiza una apertura manifiesta, aunque mínima, nunca antes vista de publicidad inclusiva en la televisión abierta mexicana. El anunciante busca “naturalizar” este grupo, pero con un interés leonino más que social. Aunque representa una forma de disminuir el rechazo y violencia hacia este sector.

Normalizar la homosexualidad a través de presentarla de manera natural en el cine y en la televisión es ofrecerle a la sociedad otro sistema simbólico de construcción de géneros para rehacer sus imaginarios y erradicar la violencia estructural desde abajo, desde lo cultural e ideológico y no continuar reproduciéndola desde arriba desde lo hegemónico y jurídico. (Celorio, 2018: 52)

Sin duda es un tema actual, que no debe dejarse a un lado. Como sociedad debemos pugnar por la no discriminación, no solo del grupo de la diversidad sexual, sino de las otras agrupaciones de personas que sufren día a día la exclusión y el no goce pleno de sus derechos humanos.

En este proceso de apertura sobre el tema, y por medio del análisis semiótico del mensaje publicitario se busca un acercamiento a la inclusión de la diversidad sexual en este fenómeno comunicacional para comprender más a fondo el contenido y conformación del mismo.

Publicidad, semiótica y códigos

La riqueza de la semiótica, se considera, subyace en lo que estudia: los signos de una cultura como proceso de comunicación. Y resulta un área del conocimiento que podría ser de tipo pluridisciplinario para hacer más rico un análisis como el que nos ocupa: el anuncio publicitario audiovisual.

Umberto Eco (2006) señala que al estudiarse la cultura como comunicación, la semiótica debe partir desde las reflexiones de una “cultura semiótica”, desde los metalenguajes que buscan mostrar y exponer la diversidad de “lenguajes” por medio de los cuales se instituye la cultura. Establece, además, que se considera como una “investigación semiótica cuando se supone que todas las formas de comunicación funcionan como emisión de mensajes basados en códigos subyacentes” (p,11).

El significante por sí solo no existe, necesita al significado. En cuanto a nuestro problema de estudio, para entender el universo publicitario que nos rodea, necesitamos analizar la concepción material del mismo mensaje y su espacio conceptual a través de la semiótica y sus códigos.

Eco (2006) señala que el significado de un término desde el campo de la semiótica representa una unidad cultural: “En toda cultura una ‘unidad’ es, simplemente, algo que está definido culturalmente y distinguido como unidad. Puede ser una persona, un lugar, una cosa, un sentimiento, una situación, una fantasía, una alucinación, una esperanza o una idea” (p.71).

Estas unidades culturales encarnan los significados que el código hace pertenecer con el sistema de los significantes, que nos lleva a concebir el lenguaje como manifestación social (Eco, 2006). En este sentido, al concebir el lenguaje como semiótica social podemos descifrar el mensaje a través de los códigos.

El código es un procedimiento de significación que agrupa formas presentes y no presentes. “Siempre que una cosa MATERIALMENTE presente a la percepción del destinatario REPRESENTA otra cosa a partir de reglas subyacentes, hay significación”. Incluso, la relación de significación puede

darse, exista receptor o no, cuando el código tenga una conexión entre lo que simboliza (Eco, 2015, p. 25).

Para la presente investigación, el mensaje publicitario se considera como texto. Este posee una función comunicacional y presenta varios códigos (conocidos para el destinatario). Transmite información, tiene la capacidad de transformar y generar nuevos mensajes. En este proceso (como en la publicidad) el receptor al estar en relación con el texto presenta un ilimitado proceso de desciframiento (Lotman, 1996).

El análisis de nuestro objeto como ente textual permitirá reivindicar su importancia social y cultural bajo su estudio delimitado por sí mismo y en sí mismo con su ingeniería semántica que cohesionan todos los elementos que lo integran, unidos bajo una misma estructura.

Para Roland Barthes (1964) la significación es semiosis y considera que para significar, la mente no actúa por conjunción, sino por desintegración y la significación “no une seres unilaterales, no aproxima dos términos, por la simple razón de que el significante y el significado son ambos término y relación al mismo tiempo” (p. 509).

La investigación semiótica (y por tanto la investigación de la cultura) trabaja con un fenómeno social que es la comunicación y con un sistema de convenciones culturales, que son los códigos “que se pueden definir como fenómenos intersubjetivos que se apoyan en la sociabilidad y en la historia” (Barthes, 2009, p. 390).

El anuncio publicitario audiovisual es un texto pluricodicial donde confluyen varios códigos lingüísticos y no lingüísticos como: los códigos cinéticos, vestimental, proxémicos, cinéticos, icónicos, entre otros. Así como, características físicas, factores de entorno, anclaje temporal y espacial, figuras retóricas lingüísticas y visuales.

La comunicación no verbal abarca lo que se encuentra más allá de las palabras verbales o escritas, pero que se pueden interpretar por medio de símbolos verbales. Este tipo de proceso es parte integral de la comunicación. Su función puede ser de contradicción, duplicación, complementación, sustitución, realce y ordenación de la comunicación verbal (Knapp, 2009).

La publicidad articula los códigos verbales y no verbales para precisar su mensaje, y así, continuar con su proceso de comunicación y seducción.

El código lingüístico desde un enfoque semiótico puede abarcar los léxicos y subcódigos. Así como de los modelos estereotipados de la lengua a todo el sistema *retórico* y a las convenciones lingüísticas particulares:

subcódigos especializados como puede ser el campo de la comunicación de masas (a la que pertenece la publicidad), entre otros (Eco, 2006).

Dentro del código verbal-oral y no verbal, la retórica es parte fundamental en la creación del anuncio publicitario. Figuras estilísticas visuales y verbales se fusiona hasta las entrañas en el mensaje comercial.

La publicidad y su mensaje, no solo utilizan los códigos vestimentales y de moda para crear su mensaje, también se basa en esos deseos y necesidades que está relacionada con aspectos sociales, económicos y culturales.

El código cromático, también, es un tipo de comunicación visual con un valor connotativo. Por ejemplo, los colores en las sociedades de occidente tienen significados convencionales. El rojo puede connotar revolución; el negro, luto; el blanco, boda; entre otros (Eco, 2006).

Tanto el código icónico como el campo semántico se ubican dentro del plano de la denotación. El código icónico es lo manifiesto de la imagen. El reconocimiento literal y primero del mensaje que puede generar un proceso de simbolización acorde a si es un mensaje codificado o no (Péninou, 1976).

Por otra parte, el código cinético se refiere a las figuras cinéticas que son recursos para reproducir una sensación de movimiento cuando no existe tal (como en una imagen fija) (Prado, 1995).

Para Guiraud (2011) el código proxémico se refiere a la distancia o al espacio que hay entre el emisor (del mensaje publicitario) y el destinatario (de ese mensaje). Es un código elaborado que se modifica según cada cultura.⁸⁰⁴ Puede ser verbal o no verbal.

Los anunciantes son plenamente conscientes que sus marcas necesitan más proximidad con la gente. Algunos reaccionan lanzando campañas corporativas que muestran los rasgos más humanos de la vida de la gente. Pero eso no las humaniza, porque su voz sigue siendo esa voz en off que narra la escena desde la distancia y no se entromete en la vida de las personas normales y corrientes. Marcas normales y corrientes no hay, las marcas son superlativas, por eso hablan en off. Existe una enorme, y parece que insalvable, distancia entre el lenguaje de las marcas y el lenguaje de la calle. (Solana, 2010, p. 34)

El mensaje publicitario presenta una connotación y una denotación. El mensaje, pues, se encuentra integrado por un significante y un significado. El mensaje primigenio contiene la denotación, es decir, el plano de la expresión que encierra un grupo de significantes, los cuales nos llevan a

descifrar el mensaje. El segundo mensaje congrega un cuerpo de significados en un plano de contenido donde mora un mensaje integral que es la perfección del bien ofertado (Barthes, 2009).

Finalmente, la semiótica es pertinente para aproximarnos al campo publicitario y a su mensaje. Recordemos que, publicidad es comunicación; comunicación es publicidad; comunicación es cultura; y todo converge en el campo semiótico. A través del análisis del objeto seleccionado se abordará la conformación del mensaje comercial a través de sus códigos y sistemas semióticos.

Análisis anuncio publicitario “Orgullosos de volar contigo” (2018) de la aerolínea Aeroméxico®

El anuncio comercial seleccionado se titula “Orgullosos de volar contigo” y ofrece los servicios de la aerolínea mexicana Aeroméxico® (anunciante). Soporte de transmisión: redes sociales y plataforma YouTube. Año difusión: 2018. Duración: 1 minuto y 08 segundos. La agencia creativa encargada del comercial es *in-house*, es decir, el anunciante cuenta con su propia área de producción publicitaria. La narrativa nos presenta un valor inicial: la soledad y el aislamiento (Aeroméxico, 2018).

El escenario es natural, filmado en alguna de las calles y avenidas de la ciudad de México. La historia se desarrolla en la madrugada, antes del amanecer. El protagonista camina hacia su automóvil, donde un chofer lo espera (nunca aparece en la imagen). En el interior del auto, el varón, sentado en la parte trasera, inicia una serie de reflexiones sobre su vida. Con un aire de melancolía recuerda pasajes de su existencia, sus alegrías y sus tristezas. Profundiza sobre sus dudas y decisiones. Con la mirada dirigida hacia la ventana del auto, observando el exterior, desarrolla el diálogo con su “yo” interno³. La voz fuera de cuadro representa su voz interior, sus meditaciones, lo cual es reforzado con el código lingüístico escrito que traduce sus pensamientos.

3. Según la teoría de Sigmund Freud (1923) el “Yo” es la parte consciente mental que busca satisfacer el instinto y los impulsos inconscientes del “Ello” apegado al “Superyó” que representa el mundo exterior, las normas sociales al interior del individuo y la conciencia en sí. Véase *El yo y el ello. La segunda tópica y sus desarrollos*.

La secuencia de imágenes presenta diversos ángulos y perspectivas en tomas cerradas del personaje que significan esa conversación interna. Posteriormente, amanece y arriba al aeropuerto, donde aparece en la pista el avión de la aerolínea que oferta su servicio.

El hombre desciende del auto y camina seguro hacia el interior del aeropuerto donde lo espera un segundo personaje del sexo masculino. Ambos se encuentran, se saludan con un abrazo profundo. Inmediatamente, un beso en los labios sella el encuentro. Es una pareja gay. El *Glosario de la diversidad sexual, de género y características sexuales* define gay como: “Hombre que se siente atraído erótico afectivamente hacia otro hombre. Es una expresión alternativa a “homosexual” (de origen médico). Algunos hombres y mujeres, homosexuales o lesbianas, prefieren el término gay, por su contenido político y uso popular” (CONAPRED, 2016, p. 20).

El registro visual presenta imágenes cerradas, cercanas e intimistas en la mayoría del anuncio comercial. La secuencia visual nos lleva al interior del avión, donde la pareja cómoda, realizada y feliz, inicia su viaje a un destino que el receptor desconoce. El anuncio cierra con la imagen del logo de la marca y el eslogan “Orgullosos de volar contigo”.

Comunicación no verbal

El protagonista representa una noción inicial de soledad que se manifiesta en el registro visual y verbal (oral y escrito). Aunque va dentro de un auto particular, manejado por un chofer que no aparece a simple vista. El registro visual presenta tomas de cámara, ángulos y perspectivas cerrados y dirigidos exclusivamente al protagonista y sus reflexiones. Permite una intimidad con el actor. Son los factores de entorno de la comunicación no verbal.

El protagonista y su pareja son de edad madura, con cabello cano y entrecano, con arrugas en su rostro, atractivos y cumplen con el estereotipo de belleza occidental común en los personajes de la publicidad nacional.

Así, la publicidad mexicana es un desfile interminable de personas con piel clara y pelo castaño, altas y delgadas, anunciando toda clase de promociones y productos a una población muy diversa en la que predominan la piel morena, el pelo oscuro y la estatura mediana. (Dávila Ocampo, 2019, p. 27)

Aunque va de viaje, él no sube las maletas al auto, alguien más lo hace. Tampoco maneja el vehículo, que por los asientos de piel y la línea, puede

tratarse de un modelo de lujo. Cuando la pareja ya se encuentra dentro del avión, no parecen estar situados en la clase Turista (la más económica y reducida), por la comodidad y espacio entre los asientos del avión, por lo que se trata de una categoría superior. Todas las características físicas y de entorno nos llevan a una connotación de un hombre de nivel socioeconómico alto.

El hombre pasa de un estado de soledad y reflexión, a un estado de libertad, compañía, inclusión y realización. Las imágenes en la publicidad nos trasladan a lugares maravillosos, en los cuales la persona puede ser libre, sin etiquetas, sin discriminación por su apariencia, decisiones, preferencias o forma de vida. Cuando el actor se encuentra solo, hay oscuridad y sombras. Cuando amanece, llega la luz.

La narración del anuncio inicia de madrugada cuando es más oscura la noche. Durante el trayecto hacia el aeropuerto hace un recuento de su vida en un diálogo con su “Yo” interior. Conforme avanza el vehículo, avanza hacia su realización. A nivel de los vehículos que se encuentran durante el trayecto, hay una desarticulación, no existe concordancia con los automóviles que aparecen en las imágenes. El hombre y su auto se encuentran aislados, hay un reforzamiento del concepto de la soledad del protagonista. Los demás autos circulan cada uno por su lado, y siguen en la oscuridad.

Cuando llega el amanecer, es muy claro y marcado en el registro visual. El refrán “cuanto más la noche oscurece, más claro amanece” parece reflejarse en el mensaje. El protagonista viene de una madrugada muy oscura que se marca al inicio del anuncio y pasa por un trayecto que gradualmente va llevando a la luz. Posteriormente, llega el amanecer lleno de luminosidad al arribar al aeropuerto. Lo primero que se muestra en el centro de la imagen es un avión con el nombre de la marca publicitada en su costado y el logo de la misma en la cola. Posicionando la marca y su relación con el amanecer y la realización del hombre que viene de las tinieblas.

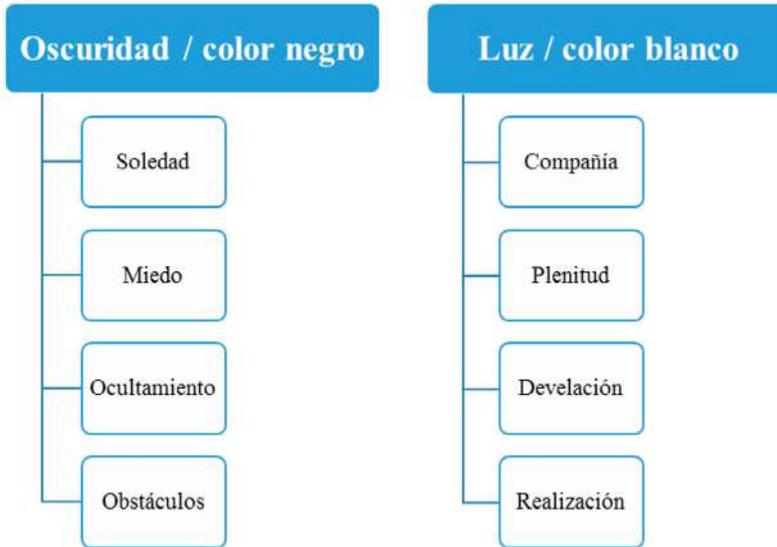
El individuo se traslada en un vehículo de color negro, en un ambiente de oscuridad para abordar un avión de color blanco. En el mensaje, el negro simboliza la soledad, el aislamiento, la melancolía. El blanco es símbolo de la realización, de la compañía, de la plenitud, de la libertad de tomar sus propias decisiones. Cuando el amanecer llega, el ingresa al aeropuerto para encontrarse con su pareja que significa la compañía, el amor, la plenitud, el valor de ser él mismo.

El servicio ofertado por la marca le permite vivir y disfrutar de los valores positivos de su ser y su edad. El actor secundario, es un hombre de edad madura, con rasgos relacionados con el estereotipo de la belleza occidental, pero a diferencia del protagonista, su pareja presenta ciertos rasgos afeminados. Sus labios son delgados, su nariz afilada, su rostro afa-ble. Características que se refuerzan con su comunicación no verbal. Sus gestos y postura muestran cierta sumisión y romanticismo. Él es quien se recuesta en el hombro de su amado, quien a su vez le demuestra protección y seguridad.

El mensaje comercial nos presenta una develación de una identidad sexual. Esa revelación constituye la luz. Se generan dos opósitos: la oscuridad es lo negativo y la luz es lo positivo. Por ello, el receptor descubre la identidad sexual del personaje hasta que se encuentra en la luz. El código visual y lingüístico indica que el individuo tomó la decisión de elegir su actual identidad sexual, a pesar de los obstáculos que conlleva la responsabilidad de las acciones de cada ser humano. Por ello, la obscuridad también representa los obstáculos, las dudas, miedos y momentos difíciles en ese transitar de reconocerse a sí mismo. Cuando arriba a la luz, desaparece lo negativo, llega la realización y la plenitud, bajo el amparo de la marca que le ofrece el servicio y forma parte de su historia, una marca que se muestra solidaria y orgullosa con su elección.

Figura 1

Opósitos en el mensaje



Fuente. Elaboración propia

El mensaje está dirigido a un público joven o maduro con poder adquisitivo, especialmente a los que pertenecen al grupo de la diversidad sexual (en este caso *gays*). El mensaje es de inclusión y apoyo a este sector de la población. El anuncio fue transmitido en las redes sociales de la firma, así como en el canal oficial YouTube en el año 2018, con especial énfasis en el mes de junio. El “Día Internacional del Orgullo LGBT+” (lesbianas, gay, bisexual y transgénero) se celebra cada 28 de junio.

Cabe resaltar que, el servicio ofertado se trata de la aerolínea bandera de México, con más de 80 años en funciones (surgió en 1934) y con más de cien destinos hacia Europa, América y Asia. La alianza con otras aerolíneas en el llamado *SkyTeam* le permite ofrecer más de mil destinos en más de 170 países (Aeroméxico, 2023a). Pero también, es la que tiene las tarifas más altas sobre la oferta de otras aerolíneas nacionales, que no brindan las numerosas rutas internacionales.

La firma ha mostrado su apoyo a este sector de la población con campañas incluyentes como la que lanzó en el 2018 con el *hashtag*⁴ #MeSientoOrgulosoDe. En el 2019, la aerolínea fue reconocida como una de las 100 mejores empresas LGBT para trabajar, según *HRC Equidad MX 2019*, además la empresa actualizó su Código de Conducta para ser congruente con sus políticas de inclusión y apegada a las normas sociales (Aeroméxico, 2023b).

La marca tiene su propia *Declaración sobre Diversidad e Inclusión*. Grupo Aeroméxico que según enuncia busca derrumbar “las fronteras físicas e ideológicas que nos separan”. La declaración se basa en: el reconocimiento de la igualdad de derechos de todos los seres humanos; la censura a la discriminación en cualquiera de sus formas, así como poner distancia con los grupos que promuevan el odio y rechazo hacia los grupos vulnerable; y el empoderamiento de los grupos vulnerables, así como el impulso de una sociedad incluyente y respetuosa (Conesa, s. f.).

En el sitio web de la empresa hay un apartado dedicado a la “Diversidad e inclusión” donde dan cuenta de las acciones, reconocimientos, eventos y declaración relacionada con este grupo. Algunas acciones en los últimos años son: la participación de más de 150 colaboradores y familiares en la marcha LGBT+ de la CDMX (2019); la implementación de pláticas y capacitación sobre diversidad para sensibilizar a los trabajadores de la empresa (2020-2021); Portación de banderas de la comunidad LGBT dentro de sus vuelos durante junio para conmemorar el mes del orgullo (2021-2022); es la aerolínea oficial de los *Gay Games GDL 2023* (Aeroméxico, 2023b).

El anuncio comercial analizado, no es el único dirigido a la diversidad sexual. Como se puede observar, sus políticas han tomado en serio la inclusión de este grupo vulnerable. No es fortuito esta situación, ya que las personas de este sector representan clientes latentes para la empresa (se abordará más adelante).

Retomando el análisis, el mensaje connota una especie de renacimiento a su propia identidad. El protagonista continúa siendo masculino, pero en ese transitar físico de la obscuridad a la luz, se presenta también un

4. *Hashtag* es el símbolo # que se colocan antes de una palabra o frase que se quiere indexar y comunicar en redes sociales.

paso mental y psicológico de una identidad sexual a otra. Significa, pues, un renacimiento de su propia identidad.

Ideológicamente, el contenido derriba los estereotipos sociales con respecto a la identidad sexual y a la edad. Se habla de una ideología inclusiva que al mismo tiempo está al servicio de la ideología del consumo, bajo una connotación dirigida a esa modelación única. La soledad, las dudas y la melancolía, se abaten bajo las nociones de la plenitud, la realización, el renacimiento y la aceptación de la identidad sexual distinta a los estándares sociales. Se modela el comportamiento del consumidor, quien deja de serlo para convertirse en un beneficiado.

El anunciante, es decir, la aerolínea es la que permite al consumidor experimentar su reconocimiento, renacimiento, realización e inclusión al tener acceso a la libertad de ser ellos mismos (él y su pareja).

Los sintagmas fijos son una composición establecida de significantes, que constituyen un significado al interior de un texto. En el anuncio hay elementos como el horario del desarrollo de la historia, el vehículo y el vestuario del protagonista, ambos relacionados con la oscuridad y el color negro que significa según la simbología del color, misterio, silencio, ausencia de color, y en este caso, representa la ausencia de compañía y la melancolía, situaciones en las que se encuentra el protagonista antes de su realización. También, el color negro se relaciona con la elegancia, que connota el poder socioeconómico del individuo, que incluso viaja con chofer hacia el aeropuerto para viajar en avión, un transporte no al alcance de todas las personas. La elegancia del color también le imprime masculinidad y poder de tomar sus propias decisiones.

Existe, pues, una ingeniería semántica entre el color blanco y el negro. Lo negro es negativo, lo blanco representado por la luz del día y por el color de la estructura del avión de la marca ofertada, es lo positivo. Con ello, la semántica nos lleva a que la marca y su servicio permite superar estereotipos.

Código cinésico

El protagonista del anuncio publicitario, presenta comportamientos cinésico con una comunicación no verbal clara. Los gestos de su rostro y su mirada muestran en la primera parte del anuncio (oscuridad y semi oscuridad) cuando realiza el recuento de sus vida en un diálogo interno, su mirada se dirige a la nada, luego baja la mirada, sus gestos faciales connotan

nostalgia, soledad, tristeza y recuerdo. Cuando se escucha y se lee la frase: “Vivirás cosas de las que jamás te vas arrepentir”. Su mirada es de recuerdo y aceptación, sus gestos son de paz y tranquilidad. Cuando aparece el código verbal: “Y muchas otras que no quisieras recordar”. Sus manos se entrelazan con fuerza connotando ansiedad al recordar situaciones no gratas. Luego, su mirada es huidiza y en una toma cerrada a sus ojos, sus gestos son de inseguridad y miedo.

Conforme transcurre el diálogo con su “Yo” interno, recuerda sus pasajes felices y su mirada se dirige hacia el cielo, significado de seguridad, confianza y esperanza. Sus gestos se suavizan al momento que se manifiestan la marca del servicio y la luz. Cuando el diálogo utiliza la palabra “elecciones” aparece el avión con el logo y nombre de la marca. Al momento del encuentro con su pareja sus gestos son de seguridad, felicidad, plenitud, romanticismo, amor y realización. Hay incluso sonrisas, ahora su mirada es fuerte y segura.

Por su parte, los gestos y actitudes de la pareja del actor, manifiestan alegría, felicidad y realización. Sumado a los gestos de seguridad, cierta sumisión y apego hacia su pareja. En el encuentro, sus gestos son de cariño y confianza. Posteriormente, dentro del avión, el actor secundario, recuesta su cabeza sobre el hombro del protagonista quien lo ve con ternura y sus gestos son de complacencia de que su pareja se sienta protegido bajo su regazo. La acción del actor secundario se asemeja a un comportamiento más femenino al compararlo con una pareja heterosexual.

Existe, además, una clara relación entre el servicio y el protagonista, ya que en toda la narrativa el individuo se encuentra en un viaje, primero en automóvil. Luego, en el avión de la marca anunciante. El viaje en el auto es melancólico y sombrío; el viaje en el avión genera la traslación hacia un mundo de libertad, plenitud, renacimiento, realización y felicidad. Cuando utiliza el servicio, se despoja de tapujos y dudas y “tiene el valor de ser él”.

Al momento que las manos de la pareja se entrelazan, se manifiesta el código oral y verbal: “Aeroméxico, orgullosos de volar contigo”. En este tropo visual, fijado por el mensaje lingüístico, la marca se entrelaza con la pareja y al mismo tiempo, la pareja por antonomasia representa a todas las parejas con identidades sexuales distintas.

Código Proxémico

En el anuncio publicitario hay un comportamiento proxémico por la distancia espacial del protagonista en el proceso comunicacional. En todo el anuncio, tanto el protagonista y su pareja no presentan un acercamiento al receptor, nunca ven a la cámara. Sin embargo, la proximidad es muy alta, ya que cada imagen desde sus diversos ángulos, perspectivas, tomas y movimientos de cámara nos permite entrar desde el primer segundo en la intimidad del individuo. Incluso, el receptor ingresa en sus pensamientos más íntimos. Existe un alto grado de proximidad, no solo existe un mensaje lingüístico oral y escrito de sus reflexiones, las imágenes permiten ver sus gestos, su mirada, su rostro, sus manos, sus movimientos a detalle. Se le está ofreciendo desde su propia historia una empatía al destinatario del mensaje.

Código vestimental

La vestimenta del protagonista es elegante, su pantalón y camisa son de color oscuro y su abrigo color caqui, atuendo similar a la moda europea. Él carga un pequeño maletín estéticamente refinado. Su corte de cabello y su barba son estilizados y bien definidos. El vehículo en el que se traslada es de color negro, tiene asientos de piel y la línea del mismo es similar a un modelo de lujo.

La vestimenta de la pareja del protagonista del *spot*, también es elegante y destacan los colores negros y vino. Su vestimenta es discreta. Su peinado es muy corto y sencillo.

Características físicas

El personaje principal es un hombre de edad madura, atractivo, varonil, masculino, con estereotipo físico más europeo que mexicano, y sin rasgos físicos de otras identidades sexuales. Es alto, complexión delgada, elegante, con personalidad, tez blanca, labios medianos, rasgos afilados, ojos de color claro, cabello entrecano, rizado, pero con un corte de cabello perfilado y cuidado, así como barba definida y diseñada. El actor secundario, también cumple con los estereotipos físicos de la publicidad comercial, presenta características físicas similares a su pareja, con excepción que no posee barba, sus labios son delgados y su aspecto es más suave, menos masculino.

En este sentido, la búsqueda de actores para la publicidad mexicana se enfoca en un perfil físico de “latino internacional:

[...] orientado hacia una mayor “blanquitud” (“tez blanca”, “apiñado claro”), no obstante, sin llegar a un perfil demasiado asociado con la representación de lo europeo (“no güeros”, “ni de ojos azules”). Así que esta categoría por sí es ambigua (no ser ni demasiado “güero”, ni demasiado “moreno”) y, simultáneamente, suficientemente interiorizada dentro de la industria publicitaria en México [...] Sólo por la pura denominación “internacional”, podemos asumir que no es “latino nacional”, sino “latino” generalizado que involucra una representación de “mestizaje”, pero de forma alejada de lo moreno y más acercada a lo europeo. (Tipa, 2019, p. 39)

Anclaje temporal y espacial

En el anuncio existe un anclaje visual temporal, por el tipo de vestimenta, modelos de automóviles, vialidades y la arquitectura de los edificios presentados en las imágenes, así como del aeropuerto que lo ubica en el siglo XXI.

En relación al anclaje espacial, el protagonista se localiza en un lugar privado, al interior de un automóvil. Los registros visuales y orales permiten al espectador entrar a su privacidad por medio de su comunicación no verbal que lleva al protagonista y a su pareja a compartirnos sus sentimientos y emociones. En cuanto al anclaje sensorial, se trata de una sensación visual a partir de la oscuridad y de la luz, principalmente.

Signos iconográficos o código icónico

Se detectan signos relacionados con el poder, el misterio, la soledad, la unión, el renacimiento, la inclusión y la realización (como ya se señaló). El color de la marca es azul marino con una línea ondulada roja. Su carrocería es color blanco que destaca la imagen cuando amanece y el protagonista llega al aeropuerto después de viajar durante la madrugada que es la oscuridad. La vestimenta del individuo es de color negra y porta un abrigo color caqui, que le otorga un aire de elegancia y sofisticación, con lo que nos remite a un hombre maduro pero con nivel económico estable y con gustos clásicos pero elegantes. La tipografía y diseño del logo de la marca del bien para su identificación en el mercado son claros. El logo de la marca es un antiguo “guerrero águila mexicana” (antiguos

pobladores de Tenochtitlán hoy Ciudad de México), que se relaciona con la marca porque el águila es una ave, y es un animal cuyo significado tradicional está relacionado con los dioses y guerreros, así como con la velocidad y el poder.

Los signos visuales en la ambientación general de todo el comercial se divide en dos partes: la primera parte es de color negro, prevalece la oscuridad. En la segunda parte prevalece el blanco y la luz. Se da una polarización con el color negro presente como signo clave de soledad, misterio, melancolía; y el color blanco y la luz, signo de libertad, renacimiento, unión, compañía.

Campos semánticos y mensaje connotado

En el mensaje publicitario se presenta una correferencia semántica con los signos de oscuridad, color negro, aislamiento, soledad, que nos llevan al tema de miedos, dudas, reflexiones, decisiones a pesar de las restricciones sociales y culturales. Los signos verbales, escritos y visuales comparten los temas de aislamiento y liberación creando un campo semántico de soledad versus compañía. En este factor se asienta la función conminativa del mensaje: hay un intento de persuasión para acceder a la libertad, al renacimiento, a la realización, a la unión, a la compañía, a la inclusión por medio de la marca.

También se presenta un campo semántico de duplicidad y dicotomía: Lo oscuro / lo claro; el aislamiento / la inclusión; lo negro / lo blanco; la soledad / la compañía; el miedo de las decisiones / el valor de ser él mismo.

Hay metáforas visuales con los relojes que evocan el tiempo de vida de cada ser humano. Existe antonomasia, ya que el protagonista y su pareja representan a todos los hombres maduros que tienen una identidad sexual diferente. Una relación donde la libertad de amar, la unión y la inclusión se generan al utilizar el servicio ofertado.

Comunicación verbal. Código lingüístico

El audio inicial es ambiental. Al momento que el protagonista ingresa al auto, inicia la música incidental, la que prevalecerá hasta el final del comercial. Se trata de la obra *Gymnopédie no. 1* de Erik Satie (1866-1925). La pieza es una de las tres partes de la obra del mismo nombre escrita

y publicada en París en 1888⁵. La pieza está inspirada en la antigüedad griega. La música tiene un carácter lento y melancólico que fija el código lingüístico oral y escrito, así como el código visual.

La música del anuncio lleva al mundo interno del personaje y permite darle carácter al desarrollo de la trama. La música desempeña un tipo de traducción, ya que lleva al receptor a entender lo que el protagonista está sintiendo.

La narración oral es realizada por una voz masculina fuera de la imagen (voz *off*) con tonos suaves, reflexivos, pausados, melancólicos que de primera instancia simula representar la voz del “Yo” interior del protagonista, pero que al final del mensaje, se revela como la voz de la marca en una aparente empatía, entendimiento, comprensión, apoyo y fusión con este sector de la población con quienes están ‘orgullosos’ de volar.

El código lingüístico es reforzado de forma oral y escrita. Conforme habla el locutor, aparecen los subtítulos en idioma español para sentar con mayor fuerza el mensaje. Sobre todo, acercarse de forma clara, apelando a los sentimientos del receptor. Incluso, en una de las frases, al hacer alusión a la soledad, el locutor emite un profundo suspiro. Es emotivo, cercano e intimista.

Las personas con identidades sexuales diferentes, han sufrido la discriminación y el rechazo de su entorno social y familiar, lo que los ha llevado a un sentimiento de soledad. Por ello, la marca reconoce esa pena que en algún momento de su vida han experimentado, esa oscuridad que la aerolínea quiere borrar y convertirse en solidaria de su realización y renacer. En el servicio ofertado no habrá soledad, ni discriminación, habrá ‘orgullo’ al recibirlos. Aeroméxico® retoma la palabra ‘orgullo’ de la frase “orgullo gay”, para manifestar su aparente sentido de la inclusión y el respeto por las otras identidades sexuales, aunque la finalidad es meramente vender el servicio.

5. Disponible en: Musicnetmaterials, *Erik Satie: Gymnopédie n° 1*. <https://musicnetmaterials.wordpress.com/2018/11/02/erik-satie-gymnopédie-no-1/>

Tabla 1
Código lingüístico del anuncio comercial

Oral (Voz masculina fuera de cámara)	Escrito
<ul style="list-style-type: none"> - En la vida, te vas a llevar muchas sorpresas. - Vivirás cosas de las que jamás te vas arrepentir. - Y muchas otras que no quisieras recordar. - Aquella vez que supiste lo que significaba sentirse solo, por ejemplo... - También estarás feliz de muchas elecciones, porque aunque todos pensaban diferente, tuviste el valor de ser tú. - Lo único que no podrás cambiar: Es el tiempo. - ¿Sabes?, la vida es demasiado corta para no vivirla con orgullo... - Aeroméxico, orgullosos de volar contigo. 	<ul style="list-style-type: none"> - En la vida, te vas a llevar muchas sorpresas. - Vivirás cosas de las que jamás te vas arrepentir. - Y muchas otras que no quisieras recordar. - Aquella vez que supiste lo que significaba sentirse solo, por ejemplo... - También estarás feliz de muchas elecciones, porque aunque todos pensaban diferente, tuviste el valor de ser tú. - Lo único que no podrás cambiar: Es el tiempo. - ¿Sabes?, la vida es demasiado corta para no vivirla con orgullo... - Aeroméxico, orgullosos de volar contigo. <p>Texto escrito final: Aeroméxico, la línea que nos une (Logo)</p>

Fuente: Elaboración propia.

El mensaje lingüístico de este comercial está conformado por frases de reflexión en personas maduras sobre sus vivencias y decisiones a lo largo de su vida. La primera frase: "... te vas a llevar muchas sorpresas", es una preparación para el receptor por medio del código lingüístico de una futura revelación en el mismo mensaje. Una revelación que el destinatario no se espera, hasta el cuadro del beso en los labios de la pareja homosexual.

El código lingüístico es personal e intimista. Es hablado y escrito en la segunda persona del singular, otorgando un acercamiento más profundo, de confianza y comprensión, no de formalidad de una oferta de un servicio de aerolínea. La marca simula reconocer "el valor de ser tú" de aquellos que a pesar de las creencias y pensamientos de los 'otros' tuvieron el valor de acceder a la libertad y ser ellos mismos. Promueve, pues, una empatía y aceptación de este sector a través del consumo.

En el registro oral y escrito utiliza oraciones y palabras que refuerzan el registro visual en cuanto a los atributos del servicio que permite el acceso a la inclusión, a la libertad, al respeto, al orgullo de su identidad

sexual. Los lleva a la aceptación de su diversidad y a un renacer sin importar los pensamientos de los otros. La marca es su aliada en todo momento.

Algunos recursos retóricos utilizados en el lenguaje verbal del comercial son: Hipérbole: ... “Vivirás cosas de las que jamás te vas arrepentir...” / “La vida es demasiado corta...” Erotema: “... ¿Sabes? ...” Metáfora: “... orgullosos de volar contigo...” / “...es la línea que nos une”. También encontramos aliteración, ya que hay repetición de sonidos: “... muchas sorpresas...” / “Y muchas otras...” / “... muchas elecciones”.

El código lingüístico oral cierra con la frase que identifica la campaña de inclusión que la empresa inicio desde 2018: “Aeroméxico, orgullosos de volar contigo”. En ese momento, el mensaje lingüístico fija el código visual donde la pareja entrelaza sus manos en una aparente fusión y solidaridad de la marca con los sentimientos y emociones de la pareja y de todas las parejas que utilicen sus servicios. El anuncio cierra con el eslogan oficial de la marca: “Aeroméxico, la línea que nos une”. Donde se destaca el valor ‘unión’ que se fusiona con la historia del anuncio, donde la marca se une con ‘orgullo’ a este sector de la población.

Conclusiones

Para finalizar, el anuncio publicitario representa una producción audiovisual muy bien lograda, llena de contenido. Un cortometraje que cuenta una historia. El valor de ser “tú mismo” es validado y apoyado al usar el servicio ofertado que se une con “orgullo” a la libertad de elegir la identidad sexual de cada ser humano. La unión, la inclusión y la libertad de elegir es sustituida por Aeroméxico® que se convierte en un servicio solidario con valores simulados para lograr la venta. Una empresa aparentemente solidaria con un sector de la población que ha sufrido discriminación y rechazo; sin embargo, esta segmento de consumidores al no tener hijos (la mayoría) se ha convertido en un consumidor distinto, representativo en la economía de un país. Uno de los rubros económicos con impacto del consumidor LGTB es el turismo y los viajes.

Según estudios de la empresa de investigación y gestión de empresas enfocadas al sector de consumidores LGTB (Lesbiana, gay, transexuales y bisexuales) LGBT Capital, el poder adquisitivo global incorporado de esta base de consumidores suma alrededor de casi 4.7 billones de dólares por año (medido como PIB nominal a finales del 2022), de una población

aproximada de más de 388 millones personas LGBT mayores de 15 años en todo el mundo. La riqueza de los hogares LGBT a nivel mundial se valora en 30 billones de dólares (LGTB Capital, 2023).

Para LGBT Capital los impactos del turismo y viajes de este segmento de la población son muy importantes en cuanto a beneficios financieros directos en las economías nacionales y de destino, así como ganancias más profundas en términos de potencial de innovación y cohesión social más amplia. La empresa destaca que el segmento de la población LGBT está ampliamente aceptado por tener un ingreso disponible más alto y patrones de consumo favorables al crecimiento, y según varias investigaciones e informes, este segmento viaja con relativa más frecuencia y, por lo tanto, puede superar su valor potencial como consumidor. En México, el poder adquisitivo del grupo LGBT (según el PIB estimado) es 1.2 billones de dólares en viajes internacionales y turismo. (LGTB Capital, 2023).

La aerolínea mexicana lo sabe, por ello, aparenta ser una marca incluyente con este sector poblacional; pero más que solidaria su finalidad es netamente interesada al representar un consumidor ideal que viaja más y con mayor frecuencia que los demás tipos de consumidores. Por ello, se despliega una campaña publicitaria cada año, con mayor fuerza en el mes de junio, mes del “Orgullo gay” para reforzar la presencia y fuerza de la marca y conminar para detonar la compra del servicio en una aparente inclusión, no discriminación y solidaridad con la libertad, la decisión y el valor de ser uno mismo.

La ingeniera codicial en el anuncio analizado apela a las emociones y a una simulada unión y orgullo con la identidad y orientación sexual de este grupo de consumidores. Ha tejido una ingeniería codicial para dejar de ser publicidad y convertirse en contenido social, ocultando su interés meramente mercantil.

Dentro de la sociedad del consumo, la publicidad y los anuncios se presentan como “solidarias indispensables” del consumidor. Cada persona observa la realidad de acuerdo a sus competencias culturales. La cultura construye la realidad. La publicidad y su mensaje, por tanto, intervienen en esa edificación de la cultura y de la forma de apropiarse de la realidad.

Finalmente, el mensaje publicitario por naturaleza es interesado y contiene un imperativo “compra el producto”, matizado por medio de sus argumentos. No coloca al receptor como consumidor, sino como beneficiario. Toda publicidad nos pone en contacto con ciertos modelos de bienestar vigentes en una cultura o en una sociedad.

Bibliografía

- Aeroméxico. (2018, 22 de junio). *#MeSientoOrgullosoDe* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=E3QF8fPUzB8>
- Aeroméxico. (2023a). *Acerca de Aeroméxico*. <https://aeromexico.com/es-mx/acerca-de-aeromexico>
- Aeroméxico. (2023b). *Diversidad e inclusión*. https://www.aeromexico.com/es-mx/acerca-de-aeromexico/diversidad?utm_source=google&utm_medium=nnm&utm_campaign=pride
- Albert, A. (2019, noviembre) ¿Y qué tal si? En T. Ramírez, M. Azuela y E. Landa (Coords.), *Publicidad incluyente* (pp. 101-105). Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (CONAPRED) / Secretaría de Gobernación. https://www.conapred.org.mx/documentos_cedoc/Publicidad_incluyente.Ax.pdf
- Barthes, R. (1964). *Elementos de semiología* (A. Méndez, trad.) (Serie B Comunicación). Alberto Corazón.
- Barthes, R. (2009). *La aventura semiológica* (R. Alcalde, trad.). Paidós.
- Cardona Acuña, L. Á. (2018). El reconocimiento de los derechos humanos de personas de la diversidad sexual: reflexiones sobre la inclusión y la exclusión. En R. Hernández Forcada y A. Winton (Coords.), *Diversidad sexual, discriminación y violencia. Desafíos para los derechos humanos en México* (pp. 13-26). Comisión Nacional de los Derechos Humanos (CNDH). https://www.cndh.org.mx/sites/default/files/documentos/2019-05/Libro_diversidad.pdf
- Celorio, M. (2018). El derecho de las audiencias: instrumento de inclusión mediática para normalizar la homosexualidad en México. En R. Hernández Forcada y A. Winton (Coords.), *Diversidad sexual, discriminación y violencia. Desafíos para los derechos humanos en México* (pp. 43-54). Comisión Nacional de los Derechos Humanos (CNDH). https://www.cndh.org.mx/sites/default/files/documentos/2019-05/Libro_diversidad.pdf
- Conesa, A. (s. f.). *Declaración sobre diversidad e inclusión Grupo Aeroméxico*. Aeroméxico. https://aeromexico.com/cms/sites/default/files/model_m04_article/2022-10/d-1-esp%C3%B1ol.pdf?_ga=2.266048911.1611031615.1695202773-1044303743.1695202768
- Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (CONAPRED). (2016). *Glosario de la diversidad sexual, de género y características sexuales*. https://www.conapred.org.mx/documentos_cedoc/Glosario_TDSyG_WEB.pdf
- Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (CONAPRED). (s. f. a) *¿Quiénes somos?* https://www.conapred.org.mx/index.php?contenido=pagina&id=38&id_opcion=15&op=15

- Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (CONAPRED). (s. f. b). *Discriminación en general*. https://www.conapred.org.mx/index.php?contenido=pagina&id=46&id_opcion=38&op=38
- Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (CONAPRED). (s. f. c). *Ficha temática. Orientación sexual, características sexuales e identidad y expresión de género*. https://www.conapred.org.mx/index.php?contenido=pagina&id=145&id_opcion=48&op=48
- Dávila Ocampo, M. (2019, noviembre). Publicidad excluyente en seis reflexiones. En T. Ramírez, M. Azuela y E. Landa (Coords.), *Publicidad incluyente* (pp. 25-30). Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (CONAPRED); Secretaria de Gobernación. https://www.conapred.org.mx/documentos_cedoc/Publicidad_incluyente.Ax.pdf
- Eco, U. (2006). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica* (F. Serra Cantarell, trad.). Debolsillo.
- Eco, U. (2015). *Tratado de semiótica general* (2ª. ed.) (C. Manzano, trad.). De bolsillo.
- Guiraud, P. (2011). *La semiología* (M. T. Poyrazian, trad.). Siglo XXI.
- Instituto Nacional de Geografía y Estadística (INEGI). (2023a, mayo). *Encuesta Nacional sobre Discriminación ENADIS 2022. Presentación de resultados*. INEGI; Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (CONAPRED); y la Comisión Nacional de los Derechos Humanos (CNDH). https://www.inegi.org.mx/contenidos/programas/enadis/2022/doc/enadis2022_resultados.pdf
- Instituto Nacional de Geografía y Estadística (INEGI). (2023b, 23 de junio). *Estadísticas a propósito del Día Internacional del Orgullo LGBTI+* [Comunicado de prensa Núm. 375/23]. https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/aproposito/2023/EAP_LGBTI23.pdf
- Knapp, M. L. (2009). *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno* (M. Aurelio Galmarini, trad.). Paidós.
- LGBT Capital (2023). *Estadísticas del mercado LGBT*. https://www.lgbt-capital.com/index.php?menu_id=2
- Lotman, I. M. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (D. Navarro, trad.). Ediciones Cátedra.
- Péninou, G. (1976). *Semiótica de la publicidad* (J. G. Beramendi, trad.). Gustavo Gili.
- Prado Arágonés, J. (1995, octubre). Aprender a narrar con el cómic. *Comunicar. Revista de Medios de Comunicación y educación* 3(5), 73-79. <https://www.revistacomunicar.com/ojs/index.php/comunicar/article/view/C05-1995-14>
- Solana, D. (2010). *Hablando de postpublicidad. Versión extractada, gratuita y líquida del libro de Postpublicidad*. DOUBLEYOU.
- Tipa, J. (2019). Jóvenes y discriminación fenotipizada en la publicidad comercial y política en México. *Vitam. Revista de Investigación en Humanidades*, 5(1), 26-52. <https://revistavitam.mx/index.php/vitam/issue/view/11/10>

Capítulo 13

Uso de la semiótica en el estudio de la identidad cultural de los migrantes mexicanos en Michigan

*Ananí Bravo Sosa*¹

Introducción

Proponemos un estudio de la identidad cultural de los migrantes mexicanos en Grand Rapids, Michigan; los migrantes como sujetos humanos son a la vez actores de la práctica semiótica y su discurso sobre la mexicanidad es una producción histórico cultural. Entendemos como discurso “los fenómenos culturales como procesos de producción de sentido. El término discurso designa, al mismo tiempo, el acto (acción) de producir sentido y su expresión comunicativa. Es un concepto que abarca una variedad de fenómenos” (Zecchetto, 1999, p. 254).

Con ese fin elegimos la entrevista semiestructurada para obtener información de primera mano y los testimonios recogidos serán nuestra materia de análisis. El discurso de mexicanidad que manejan los migrantes les facilita la producción de identidad cultural, creamos que a partir de reglas de organización discursiva se puede acceder a factores sociológicos y culturales que nos permiten profundizar en la naturaleza del sentido y encontrar si éste produce pertenencia a una identidad

1. Universidad de Guanajuato
a.bravososa@ugto.mx
ORCID: 0000-0002-8732-4387

cultural. Abordaremos uno de los signos identitarios mencionados por los sujetos culturales, usando el modelo de función semiótica de plano de expresión y plano de contenido, se expondrá el resultado de la correlación entre ambos.

Desarrollo

Eco (1976) indica que el significado semiótico va acompañado del significado cognoscitivo y entiende a la semiótica como la teoría y el método de análisis de los sistemas de significación. Por su parte, Zecchetto (1999) asegura que la conexión entre actos culturales y la semiótica se da desde la comunicación y la manera como los humanos expresan el sentido del mundo y la razón de su comportamiento:

Es mediante el lenguaje, en la verbalización se designan las cosas, se les da categoría para comprenderlas, se analiza la realidad y se interpretan las experiencias propias. Allí entra la semiótica como método de reflexión para la búsqueda y localización de estructuras y manifestaciones de sentido. El lenguaje de los humanos revela su naturaleza simbólica que también guía su comportamiento y se manifiesta en las actividades culturales, que a su vez condensan los significados para manifestarlos, compartirlos y producir comunicación. (Zecchetto, 1999, p.47)

Será el testimonio de los entrevistados el material para interpretar su experiencia como mexicanos(as) que viven en el exterior. Usaremos la semiótica a modo de categoría de reflexión para localizar las manifestaciones de sentido que sintetizan los significados. Según lo expresa Zecchetto (1999) el sentido no se encuentra manifiesto, sino que es el ser humano quien lo encuentra y capta del mundo que lo rodea. En consecuencia, todo lo que sea capaz de obtener un significado es materia de la semiótica, así entonces todo lo que es de naturaleza cultural como los son los leguajes, signos y discursos que den origen a la significación real o posible, son parte del universo semántico y semiótico² mismo que no se puede estudiar en

2. Es una rama de la semiótica según Morris (1985) quien la subdivide en: semántica, pragmática y sintáctica. La semántica es considerada parte empírica de la semiótica porque estudia las relaciones entre los signos y las cosas o el sentido y los significados. (Zecchetto, 1999). La

su totalidad, sino que es susceptible de un estudio por partes o porciones bien delimitadas (Zecchetto, 1999).

Para el estudio expresamente se pidió a 27 entrevistados que enumeraran los cuatro rasgos culturales con los que desde su punto de vista podían distinguir a un migrante de origen mexicano, ellos los definieron desde su postura de mexicanos y migrantes, una perspectiva de mirar al otro, pero identificarse a sí mismos, expresaron los argumentos de sus respuestas para: modo de hablar; forma de vestir, la comida, los valores de respeto a los mayores y la familia.

Los elementos identitarios recurrentemente enumerados por los entrevistados no dejan de ser significativos, en la medida en que se contrastan, en marcada diferencia, con los que diversos estudiosos han identificado como distintivos de la identidad cultural norteamericana, desde el enfoque de la tradición cultural norteamericana misma, en sus aspectos más nacionalistas y conservadores: color de la piel, raza y religión (*WASP: white, anglosaxon and protestant*). Esto pese a que la población de Estados Unidos ha estado conformada a lo largo de su historia de un notable número de inmigrantes de las más diversas culturas, etnias y religiones. Uno de los puntos más importantes de los signos de la mexicanidad manifiesta en estas entrevistas, es que la identidad mexicana queda definida por rasgos exclusivamente culturales de los que quedan excluidos elementos religiosos, rasgos físicos, lugar de nacimiento, y otros muchos rasgos ponderados con frecuencia por quienes han abordado el tema desde enfoques no internos a los grupos mismos que autodefinen su identidad.³

semántica es la parte de la lingüística que se encarga de estudiar el significado de las palabras y sus combinaciones. (RAE. Disponible en: <https://dle.rae.es/sem%C3%A1ntico#XVRDns5>)

3. Otros de los rasgos de la identidad cultural mexicana mencionados con menos frecuencia por los entrevistados los clasificamos en: 1) Deseables: los mexicanos son personas muy trabajadoras, no les interesa si un trabajo es muy pesado, ellos realizan cualquier tipo de actividad, asisten a misa, les gusta bailar y lo hacen muy bien, disfrutan de tomar tequila, cuando conocen a otro mexicano se identifican como originarios de algún estado de México, como amantes del fútbol soccer rápidamente se dicen aficionados de algún equipo de la liga mexicana, son alegres, les gusta celebrar el Día de la Independencia y los xv Años de sus hijas, son generosos y mantienen contacto con sus familias en México, se esfuerzan porque sus matrimonios perduren, envían remesas a México, son sociables, saludan y sonríen. 2) Entre los rasgos poco deseables mencionaron dos: a) Son irrespetuosos con las mujeres pues lanzan piropos, lo que en Estados Unidos es muy mal visto e incluso considerado como una forma de acoso sexual; b) Algunos van muy desaliñados al trabajo.

Aunque fueron cuatro los indicadores más mencionados por los informantes, entre ellos: El modo de hablar, la forma de vestir, la comida y los valores de respeto a los mayores y la familia; solo nos ocuparemos del estudio del primero de ellos: Modo de hablar, que será analizado con el modelo de función semiótica de plano de expresión y plano de contenido.

Cuando un código asocia los elementos de un sistema transmisor con los elementos de un sistema transmitido, el primero se convierte en la EXPRESIÓN del segundo, el cual, a su vez, se convierte en el CONTENIDO del primero.

Existe función semiótica, cuando una expresión y un contenido están en correlación y ambos elementos se convierten en FUNTIVOS de correlación. (Eco, 1976, p. 83)

Mangieri (2014) comenta que la dimensión biplano del lenguaje verbal humano se basa en que la lengua puede entenderse como una estructura, si la consideramos como un código o un conjunto de códigos que asocia segmentos expresivos con segmentos de contenido “Dicho de otro modo, las unidades de la expresión con las unidades de contenido denominadas significados” (Mangieri, 2014, p. 42).

Esta organización biplano es sistemática y procesual, basada en el signo lingüístico de Saussure. Con el plano de significante y plano de significado y cuando se puede establecer una correlación entre el significante y los diferentes significados, entonces existe una función-signo. Tomando como base la clasificación de las funciones semióticas propuesta por Godino (2003) y Pochulu (2012) la que abordaremos es del tipo: conceptual y proposicional⁴.

De las funciones semióticas conceptuales o de significado conceptual, diremos que establecen una correspondencia semiótica cuando el contenido es un concepto-definición, una proposición que quiere exponer con claridad las características y diferencias de un elemento material e inmaterial por su naturaleza propia. Respecto a las funciones semióticas proposicionales son aquellas que se refieren a descripciones, propiedades

4. Las funciones semióticas se clasifican, de acuerdo con sus tipos, de la siguiente manera: 1) Lingüística que se ocupa del término, expresión, gráfico u otro elemento lingüístico; 2) Situacional, que aborda la situación o problema; 3) Conceptual que se encarga del concepto o definición; 4) Proposicional, se avoca a la propiedad o atributo del sujeto; 5) Actuativa es la que determina la acción u operación, algoritmo o procedimiento; y 6) Argumentativa que se encarga de la argumentación. (Pochulu, M. 2012 y Godino, 2003)

o atributos de un objeto o sujeto. Tal como señalan Aznar, Bachel, et. al (2016), creemos que las funciones semióticas poseen un gran potencial como herramientas metodológicas para acceder a los significados subjetivos construidos por los migrantes, pues los funtivos fueron tomados de los discursos personales expresados por ellos, sobre lo que consideraban un posible concepto-definición y caracterización de sus pares.

Modo de hablar

El “acento”, el léxico, el tipo de construcciones enunciativas constituyen algunos de los elementos que permiten diferenciar las realizaciones concretas del habla, no solamente respecto a los distintos países de habla hispana, incluso entre las regiones de un mismo país. Estos elementos constituyen marcas culturales en todos los idiomas.

El funtivo *Modo de Hablar* es la característica más mencionada por los informantes para identificar a sus conciudadanos en el marco situacional de *Grand Rapids*, Michigan. El paisaje biplano se ilustra así:

Esquema 1

Paisaje molecular para la función semiótica del modo de hablar



Fuente: Elaboración propia.

Este esquema⁵ nos muestra las relaciones que se emergen a partir un funtivo que no es imagen ni objeto material, pero que al desarrollarse crea una liga con un espacio territorial específico. En México podemos distinguir si un hablante proviene del norte, centro o sur del territorio

5. Aunque este modelo es de creación propia está basado en uno expuesto por González (2013, p. 15).

nacional. Partiendo de esa premisa se derivan los significantes relacionados con el modo de hablar, en este caso: el idioma, la región, las raíces, o los lazos familiares.

María Luisa Rodríguez (1983) estudió del lenguaje o lengua, sistema de signos lingüísticos de una comunidad, como elemento de identidad en la zona fronteriza del norte de México. Apunta que los signos lingüísticos que emanan de un universo común y que pertenecen a una misma cultura proyectan una visión del mundo *para nosotros*. Así que quienes hablamos una lengua específica nos encontramos en un mundo distinto al de los que hablan otra lengua, porque el lenguaje como sedimento de la cultura marca pautas culturales distintas en cada lengua. Es mediante la forma de comunicar la experiencia y el saber, con el uso del lenguaje como se pueden identificar y reconocer los miembros de un grupo cultural (Rodríguez, 1983).

El *idioma*, como marca de identidad nos remite, en un primer momento, a los territorios geográficos de México y Estados Unidos, con sus idiomas oficiales: español-México; inglés-Estados Unidos⁶. Cuando los migrantes mexicanos cambian su lugar de residencia hacia Estados Unidos, el entorno cultural del español se mueve al inglés. Los padres de origen mexicano con hijos nacidos en Estados Unidos enfrentan varios retos, aquí el testimonio:

Discurso 1:

La cultura esa la tenemos ya personas como yo y si hemos tratado de inculcarla a los hijos, pero la mayoría se está olvidando porque hablan inglés, todos les inculcan mucho el inglés y el español no. Si uno se descuida, aquí mismo en la casa, yo tengo dos que están conmigo, el otro está casado, pero el más chiquito tiene 15 años y ese usted le dan nopales, le dan quesadillas, le dan quelites, le dan verdolagas, le dan todo, de todo come. Y sí prueba un chile de los más bravos, se lo puede acompañar con frijoles de la olla y con huevos fritos de todo y el otro grandecito no, él va a la pizza y a la *burger*. (MR, 2019, entrevista)

6. Axel Ramírez (2020) reflexiona: “Como dato curioso, la palabra inglés [English] no está en ninguna parte de la Constitución de Estados Unidos ni en ninguna enmienda subsecuente, por lo que podríamos cuestionarnos. ¿Quién dijo que el inglés es el idioma oficial? El país nació de una idea, de un lugar o locus, y posteriormente adoptó un idioma; por ello basa su identidad en un monolingüismo” (Ramírez, 2020, p. 278).

La dificultad que enfrentan los padres mexicanos al criar a una familia mixta en Michigan se observa en el hecho de que la cultura como señala Rodríguez (1983) se transmite por el idioma y su arraigo a este. Como señalamos en los indicadores de identidad mexicana referidos por los migrantes, en *Grand Rapids*, la enseñanza y práctica del idioma español se limita al hogar y la convivencia con los progenitores, pues las nuevas generaciones están bajo la influencia del idioma inglés que es la lengua del país que los vio nacer, por tanto, los padres mexicanos, hispanohablantes, se ven acotados en la transmisión de conocimiento hacia sus hijos por la barrera del lenguaje.

En el discurso anterior, el padre indica que el predominio de un idioma sobre el otro crea un ambiente cultural distinto, aunque los hijos reciban la misma crianza. Como el inglés está presente en toda su rutina diaria, el español pierde terreno porque solo se habla y usa en la casa con los padres (Carter, 2018); como manifiesta Rodríguez (1983) coloca a los anglófonos en un sitio lejano a los hispanohablantes. En el discurso del padre con hijos jóvenes que permanecen en casa que han sido criados de la misma manera, pero expresan gustos e ideas distintas determinadas por la preferencia en el uso de un idioma sobre el otro. El padre señala que el hijo que prefiere usar el español también elige la comida que le gusta a los mexicanos, mientras que quien usa el inglés se inclina por las hamburguesas y la pizza.

Sin duda el idioma y la brecha generacional se hace más evidente en familias cuyos hijos son de las generaciones 1.5 o segunda; pero no todos los aspectos se consideran negativos, pues crecer en dos culturas trae ventajas tanto para los hijos como para los padres.

Discurso 2:

Yo pienso que lo más importante es el idioma, el idioma, porque si pierden el idioma pierden comunicarse con sus familiares, en México raro es el que puede hablar inglés, pues perderían la comunicación con su familia. Es bueno que sepan los dos idiomas, tanto el inglés como el español. El inglés porque casi todo el mundo lo habla y el español, porque aquí se pueden comunicar con los que hablan español y traducir. (ES 2018, entrevista)

Esta mujer migró con su esposo y dos hijas pequeñas de 6 y 7 años, relató que mantener la comunicación con ellas no fue fácil, pero no desistió de hacerlo usando el español en casa; especialmente cuando ellas eran adoles-

centes y mostraban malestar porque mamá les hablaba en español en espacios públicos o tiendas comerciales. Por esta razón menciona que conservar el idioma como rasgo cultural es muy importante porque asegura que puedan comunicarse con sus familiares y compartir un entorno cultural.

Cabe recordar que el idioma español que hablan en su mayoría de los mexicanos⁷, es un sistema lingüístico organizado que permite formar comunidades sociolingüísticas, la comunidad hispana integra a los países donde se habla español, México y 20 países de América Latina, España e islas del caribe y África, forman parte de ese grupo. El ZIP Atlas de *Grand Rapids* (2019) revela que el 28 por ciento de su población es latina, suman 28 mil 470 personas, de éstas 17 mil 755 son de origen mexicano el equivalente al 62 por ciento de los hispanohablantes. (ZIP Atlas, 2019).

El predominio del español en Grand Rapids es más visible en el mes de agosto cuando se celebra el Festival Hispano y en del 15 de septiembre al 15 de octubre, cuando se celebra el mes de la hispanidad o herencia hispana. En ese periodo se programan actividades son relacionadas a las prácticas culturales basadas en el idioma español. Así pues, aunque el idioma español es una marca semántica del funitivo “modo de hablar” no es privativa de los mexicanos, se comparte con la comunidad hispano hablante. Es un elemento unificador, pero al mismo tiempo marca las diferencias entre los distintos grupos étnicos y resalta la multiculturalidad.

Para la relación de la marca semántica *región* con el funitivo modo de hablar recuperamos los siguientes discursos personales que revelan la conexión que los migrantes perciben:

Discurso 1:

Su origen de habla es de diferentes tipos, los que somos de Veracruz suena más medio quebradito y el norteño habla un poco más, así como alzado. Cuando uno habla con el español [también] se ve en su físico, por su color. (CM, 2018, entrevista)

Discurso 2:

Dependiendo, por ejemplo, he identificado en mi trabajo como es que hablan los de la Ciudad de México, a uno por ejemplo de Guanajuato o de otro

7. Hacemos la aclaración que algunos de los mexicanos avecindados en Grand Rapids, además de hablar el español, hablan también son hablantes del mazateco o mixteco y en sus trabajos se expresan en inglés.

estado, que también es de México pero que su habla se oye diferente. (MS, 2018, entrevista)

Discurso 3:

En la forma de hablar a veces, en la forma de cómo hablan, el acento. Uno como mexicano, aunque aprendas muy bien [a] hablar el inglés nunca vas a perder tu acento. Tu acento siempre los vas a tener. (SV, 2018, entrevista)

Lo que nuestros informantes definen como el modo de hablar es el uso local que hacen los mexicanos de la lengua, según las convenciones establecidas con su comunidad lingüística étnico-cultural, no solo como mexicanos, sino con respecto a las diferencias entre los distintos estados o regiones del país. Anteriormente una de las informantes nos indicó que los mexicanos que llegan de visita o vacaciones se distinguen porque conservan su lengua “limpia”, se refiere a que no usan palabras del inglés adaptadas al español, creando la mezcla conocida como *Spanglish*. Así mismo, nos revela que el oído puede afinarse para distinguir el uso de la lengua en las distintas regiones de México y que ese uso estará presente, aunque se aprenda un nuevo idioma. En este sentido consideramos que el modo de hablar sí es una marca distintiva o función-signo de los mexicanos que puede ser identificadas por sus pares.

La mayor parte de los estudios sociolingüísticos destacan el papel que el lenguaje desempeña como elemento de identidad cultural. Sin embargo, desde esta disciplina son los llamados sociolectos, la expresión lingüística que la sociedad utiliza para señalar su diversificación y estratificación. En el análisis de ellos es factible captar las mundivisiones propias de cada estrato socioeconómico, y señalar los rasgos culturales comunes y los rasgos diferenciales, que permitirán hablar del grado de identidad prevaleciente en la sociedad. Por ello, son las investigaciones realizadas en el ámbito, mucho más reciente de la etnolingüística las que consideran el acento, el léxico y el tipo de construcciones enunciativas, como elementos que permiten diferenciar realizaciones y prácticas de una lengua como signos de identidad local o regional y no únicamente centrarse en las diferencias determinadas por clases sociales, niveles de escolaridad y ámbitos laborales.

La identificación empírica de algunos de estos elementos, por el inmigrante proviene de su memoria cultural que le permite reconocer ciertas sonoridades, palabras y frases, propias de una localidad concreta, a ello

contribuye también que la mayoría de los inmigrantes corresponden a similares estratos socioeconómicos y laborales.

Ma. Luisa Rodríguez Sala-Gómezgil señala también que el aprendizaje de un sociolecto y un subdialecto tienen lugar por las exigencias específicas que el contexto en el que una persona se desenvuelve o desarrolla sus actividades impone a los hablantes:

El uso de sociolectos como de registros implica la pertenencia a un grupo específico y al desempeño dentro de ese grupo de papeles sociales; por lo general el empleo de subdialectos y registros, más que identificar al grupo social del hablante, vinculan a éste al contexto en el cual está hablando y, por lo tanto, interactuando, "el registro corresponde a los papeles de hablante y de interlocutor, al ambiente, al tópico y al medio". Los sociolingüistas hacen observar que el uso apropiado de los registros forma parte del aprendizaje de la propia lengua" (Haugen, E., 1974). Los sociólogos deberemos añadir que, además, forma parte del proceso de socialización que señala a cada hablante qué registro utilizar de acuerdo al contexto en que se desempeñe y de acuerdo al papel que en ese contexto y situación le corresponda desempeñar. (Rodríguez, 1983, p. 158)

Todos esos estudios ponen el énfasis en las modalidades concretas del habla como indicadores o signos de una identidad cultural específica, que en el caso de los migrantes se aplica en forma empírica para establecer una identidad nacional, del mismo modo en que los hablantes de una lengua identifican mediante ciertos registros que quién habla es un extranjero, por su acento, forma de pronunciar ciertos vocablos, de construir ciertos enunciados, por su *modo de hablar*.

El siguiente funtuivo de contenido son las *raíces*, de acuerdo con la botánica la raíz es la parte de las plantas que les permite tomar los nutrientes de la tierra para su desarrollo, sobrevivencia y crecimiento. En el caso de los migrantes se refieren a lazos que los mantienen unidos a su origen y que simultáneamente les funciona como sostén en un ambiente cultural distinto y regularmente hostil a los hispanohablantes, así que el modo de hablar a manera de raíces les da fuerza como grupo familiar y étnico.

Discurso 4:

Cuando yo veo a personas en las tiendas que están hablando en dialecto me gusta animarlas a que lo sigan haciendo y que se sientan cómodas. Yo hablo español con mis hijos en la tienda, en los tiempos que yo llegué tú estabas

hablando español y te miraban feo, fueron cosas difíciles o cuando alguna vez fui a una tienda y la muchacha parecía latina y allí es cuando usted dice ok, parecía latina y yo le hablé en español y me dijo en inglés “es que no hablo español.” (NQ, 2020, entrevista)

Todavía para el inicio del siglo XXI hablar en español en *Grand Rapids* era incómodo para los mexicanos, pues la ciudad tiene una historia de segregación hacia las minorías como las personas de raza negra, latinos y migrantes en general; entonces su modo de hablar los identifica con un grupo minoritario lingüístico específico, un elemento más de discriminación. En el año de 2006 fuimos testigos como vendedores de tiendas departamentales no atendían a niños latinos entre 10 y 14 años que hablaban el inglés y servían de intérpretes de sus padres que querían comprar algunos productos electrónicos, los niños desorientados explicaban que los vendedores les decían que no entendían lo que ellos decían, argumentando que su inglés era inteligible, pero los pequeños eran capaces de comunicarse en su escuela y con otras personas en el idioma inglés. Lo que percibimos fue que los vendedores no querían atender a los inmigrantes mexicanos, quizá por racismo o por evitarse la molestia de atender al cliente mediante un intérprete.

Discurso 5:

Cuando voy a una tienda y escucho a una persona hablando dialecto les digo ¡qué bonito! ¿De dónde son o qué dialecto es? Para que ellos se sientan cómodos, porque muchas veces, aquí como en muchas partes hay mucho racismo, de verdad que yo no conocía el racismo hasta que llegué a este país. (NQ, 2020, entrevista)

Seguramente ese tipo de experiencias desagradables se replicaron una y otra vez, por ello muchos padres mexicanos supusieron que si sus hijos solo hablaban el inglés serían más aceptados, con esa decisión los privaron del español como lengua de arraigo a la cultura de sus padres y sumaron la brecha generacional con la brecha cultural. Por otro lado, niños que fueron objeto de discriminación por no hablar inglés, desistieron de aprender el español, una de nuestras fuentes que llegó siendo niña refirió: “Cuando llegué yo lloraba porque no entendía en idioma, [pero] ahorita pues sé hablar muy bien inglés y el español también”. (MS, 2018, entrevista)

El comentario que apareció en un periódico local, concerniente a la celebración de la herencia hispana, va en el mismo sentido:

Desafortunadamente muchas personas al llegar a Estados Unidos se apropian del lenguaje y su cultura y se olvidan de sus raíces, es por esto que durante este mes se promueve la cultura y la diversidad lingüística de los países de origen. (Loya, 2019)

En cuanto a la correlación entre modo de hablar y *lazos familiares* un hombre de 50 años y 22 de vivir en *Grand Rapids* explicó que no podría olvidar su idioma, porque es el único que está fuera de México, sus padres, hermanos y hermanas viven en Pachuca, Hidalgo; y el español es la forma como puede comunicarse con ellos. En coincidencia una mujer de 67 años explicó:

Discurso 6:

Porque nos venimos aquí, pero dejamos familia en México, entonces si olvidamos el español. ¿Cómo nos vamos a comunicar? Con nuestros seres que se quedaron en nuestro... [frase sin terminar] y también a nuestros hijos, les inculcamos aquí el español para que hablen los dos idiomas. (DT, 2018, entrevista)

Los lazos familiares se fortalecen con la comunicación, lo mismo que se transmiten los conocimientos culturales:

Discurso 7:

Nuestra gente está olvidándose de traerle a su hijo esa cultura ¿Entiendes? Ya nadie habla de lo que nosotros somos de aquellas pláticas con los abuelos, de aquellas cosas que nos tienen la memoria llena de una sabiduría nata y orgánica, de que ni siquiera ocupamos un libro para saber la historia, porque te platicaban, te la cuentan. (AV, 2019, entrevista)

El idioma citado en primer lugar como rasgo identitario de los mexicanos vistos y descritos por ellos es un elemento que se comparte con todos los hispanohablantes, especialmente con los latinos que son los grupos más numerosos avocados en la ciudad.

Conclusiones

Con lo anteriormente expuesto podemos concluir que en el caso del funtivo modo de hablar en el plano de la expresión, sí se pudo comprobar una correlación en algunos casos más estrecha que en otros con los funtivos de plano de contenido de idioma, región, raíces y lazos familiares por lo que entonces se puede hablar del modo de hablar de los mexicanos como una función-signo distintivo de su grupo étnico, reconocido por ellos mismos, lo que da cuenta de su interiorización selectiva de éste como elemento cultural identitario.

Como ya se mencionó el idioma como marca identitaria de los mexicanos en Grand Rapids fue mencionado como el primer elemento del plano de contenido derivado de plano de expresión, modo de hablar. Aún cuando el idioma no sea exclusivo de los mexicanos, o descendientes de mexicanos, sino que se comparte con más de 28 mil hispanohablantes. Por su parte, los entrevistados manifestaron su interés de que sus hijos convivan en un ambiente donde el español tenga una presencia importante, aunque sean en el hogar, porque en el exterior el inglés predomina en todos sus ámbitos de acción. Conservar el uso del español en casa les garantiza una comunicación fluida y facilita las relaciones familiares. En los testimonios se expresa como existe una distinción en los sujetos que se inclinan por uno u otro idioma, eligen el entorno social y cultural que envuelve al idioma de su preferencia.

Si bien el idioma es compartido con todas las nacionalidades de los hispanohablantes la pronunciación de los mexicanos es distinguible de otras nacionalidades, además es también un elemento diferenciador entre las distintas regiones de México, esta identificación de las variaciones de sonido, uso de palabras o frases proviene de su memoria cultural, o de la convivencia con los distintos sociolectos o subdialectos, modos de hablar el mismo idioma, según la región de origen.

El modo de hablar y la relación que guarda con el idioma español es parte de las raíces culturales que perviven después de salir de sus comunidades, éstas se conservan principalmente de las primeras generaciones de migrantes quienes mantienen comunicación con padres, hermanos y otros familiares que siguen residiendo en México. Para los casos donde los migrantes provienen de grupos lingüísticos minoritarios aún en México, el conservar sus raíces lingüísticas es más difícil en Grand Rapids, donde el

ser y hablar diferente no tiene una buena connotación. A los norteamericanos no les agrandan las diferencias en el idioma, color de cabello o piel.

A modo de resumen encontramos que las marcas identitarias mencionadas por los entrevistados no dejan de ser significativas, en la medida en que se contrastan, en marcada diferencia, con los que diversos estudiosos han identificado como distintivos de la identidad cultural norteamericana, desde el enfoque de la tradición cultural norteamericana misma, en sus aspectos más nacionalistas y conservadores: color de la piel, raza y religión (*WASP: white, anglosaxon and protestant*). Esto pese a que la población de Estados Unidos ha estado conformada a lo largo de su historia de un notable número de inmigrantes de las más diversas culturas, etnias y religiones.

Uno de los puntos más importantes de los signos de la mexicanidad manifiesta en estas entrevistas, es que la identidad mexicana queda definida por rasgos exclusivamente culturales de los que quedan excluidos elementos religiosos, rasgos físicos, lugar de nacimiento, y otros muchos rasgos ponderados con frecuencia por quienes han abordado el tema desde enfoques no internos a los grupos mismos que autodefinen su identidad.

Así pues, los hallazgos sobre el uso del idioma encajan con la definición de Giménez (2005) en el sentido que los estudios semióticos de la cultura tienen su dimensión en la vida social y los procesos históricos que de ella derivan. Y son coincidentes con Lotman cuando menciona que la cultura se trasmite por la práctica social.

Bibliografía

- Aznar, Bachel, et. al (2016) *Las funciones semióticas como instrumento de Diagnóstico y abordaje de errores*. Disponible en: <https://www.scielo.br/pdf/bolema/v30n55/1980-4415-bolema-30-550670.pdf>
- Carter, P. (2018) "El uso del español en EE. UU. no aumenta, pese a la inmigración latina" *The Conversation*, Florida International University. July, 23. Disponible en: <https://theconversation.com/el-uso-del-espanol-en-eeuu-no-aumenta-pese-a-la-inmigracion-latina-100072>
- Diccionario de la real academia de la lengua española. (RAE) Significado de Semántica, disponible en: <https://dle.rae.es/sem%C3%A1ntico#XVRDns5>
- Eco, U. (1976) *Tratado De semiótica general*, Lumen, Barcelona. Recuperado de: <https://docs.google.com/file/d/0BwzoUiYB8qTfNjgyYTBjOTEtOTI5NC00YTg1LTg0YTEtOGE1NmY3YTk3Mjk0/edit?hl=es>

- Godino, J. (2003) *Teoría de las funciones semióticas*. Trabajo de investigación presentado para optar a la Cátedra de Universidad de Didáctica de la Matemática de Universidad de Granada. Noviembre.
- Loya, H. (2019) Escuela promueve la “Herencia Hispana”, *El Informador. Grand Rapids*, Michigan, p. 16
- Mangieri, R. (2014) *Imagoletragrafía. Elementos de semiótica visual y teoría semiótica general. Breve manual de semiótica*. Publicaciones vicerrectorado académico, Universidad de Los Andes, Venezuela.
- Morris, Ch. (1985) *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona. Editorial Paidós. Disponible en: https://ifdc6m-juj.infed.edu.ar/aula/archivos/repositorio/0/178/Morris_Charles_-_Fundamentos_De_La_Teoria_De_Los_Signos.pdf
- Pochulu, M. (2012) “Enfoque Ontosemiótico del Conocimiento y la Instrucción Matemática” In: Pochulu, M. y.; Rodríguez, M. (Coord.). *Educación Matemática: Aportes a la formación docente desde distintos enfoques teóricos*. Villa María: Editorial Universitaria Villa María, p. 63–89.
- Ramírez, A. (2020) “Mexicanos y latinos en Estados Unidos: identidad cultural” *Revista Trabajo Social* No. 19. UNAM, p. 269–282. Disponible en: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/ents/article/view/20201>
- Rodríguez, M. (1983) “El lenguaje como elemento cultural de identidad social en la zona fronteriza del norte de México” *Revista Estudios Fronterizos*, año 1 Núm. 2 septiembre-diciembre. Instituto de Investigaciones Sociales Universidad Nacional Autónoma de México.
- Zecchetto, V. (1999) *La Danza de los signos. Nociones de semiótica general*. Buenos Aires, La Crujía Ediciones.
- ZIP Atlas 2019 (2019). *cities with the Highest Percentage of Hispanic in Michigan*. *Grand Rapids*. Recuperado el 10 de agosto de 2019, de <http://zipatlas.com/us/mi/grand-rapids.htm#race-distribution>

Entrevistas

- Hombre, AV (2019) Soy el único de mis hermanos. (A. Bravo, entrevistador)
- Hombre, MR (2019) Es difícil criar una familia en dos culturas. (A. Bravo, entrevistador)
- Mujer, ES (2018) Son importantes los dos idiomas (A. Bravo, entrevistador)
- Hombre, CM (2018) Los veracruzanos hablamos. (A. Bravo, entrevistador)
- Mujer, MS (2018) Lloraba cuando no entendía lo que me decían en inglés. (A. Bravo, entrevistador)

- Mujer, SV (2018) Aunque hables muy bien inglés, siempre vas a tener acento (A. Bravo, entrevistador)
- Mujer, NQ (2020) Me gusta cuando escuchó que hablan en su lengua natal (A. Bravo, entrevistador)
- Mujer, DT (2018) Si olvidamos el español ¿Cómo nos vamos a comunicar? (A. Bravo, entrevista)

Esquema

Esquema 1: *Paisaje molecular para la función semiótica del modo de hablar.* Fuente: Elaboración propia.

En este libro se presenta una puesta al día de las recientes investigaciones sobre el arte y la cultura realizadas por investigadores e investigadoras del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura. Sus trabajos confluyen en las líneas de generación y aplicación del conocimiento en las que se desarrollan sus trayectorias investigativas. Dichas líneas de investigación organizan la división de esta publicación en cuatro partes: análisis del discurso artístico, artes performativas, artes visuales y estudios sociales del arte y la cultura. Así mismo, cada capítulo da cuenta de diversidades y abstracciones en torno al arte y la cultura, cuyos temas son presentados acorde a la experiencia en la investigación, así como a los modelos teóricos-metodológicos de sus autores. En su momento, estos trabajos fueron presentados en el II Coloquio Diversidades y Abstracciones en Torno al Arte y la Cultura (CUC, Puerto Vallarta, Jal., Méx., 2023), y con esta publicación, el ciclo del conocimiento alcanza su meta como comunicación, al divulgar y socializar las presentes producciones académicas. Se espera pues, que en su trayectoria, este libro haga confluir a investigadores e investigadoras, lectores y lectoras y sea provisorio de saberes que al circular, inspiren nuevas trayectorias en la investigación.

ISBN 978-607-581-582-4



9 786075 815824



UNIVERSIDAD DE
GUADALAJARA

CUAAD

CENTRO UNIVERSITARIO DE
ARTE, ARQUITECTURA Y DISEÑO

**Confluencias y trayectorias
en torno al arte y la cultura**
Líneas de generación y aplicación del conocimiento

se terminó de editar en febrero de 2025
en los talleres gráficos de Ediciones de la Noche
Madero #687, Zona Centro, 44100
Guadalajara, Jalisco, México.

www.edicionesdelanoche.com

