

Producir y enseñar:

Reflexiones en torno al arte.

COORDINADORAS

Bianca Montserrat Barragán Gutiérrez

Rosa Lilia Zamudio Quintero



UNIVERSIDAD DE
GUADALAJARA
Rectoría Universitaria e Institución Benemérita de Jalisco

CUAAD

Centro Universitario de
Arte, Arquitectura y Diseño



MEEPA
Manejo de Ecosistemas
y Recursos Acuáticos



Universidad de Guadalajara

Mtra. Karla Alejandrina Planter Pérez

Rectora General

Dr. Héctor Raúl Solís Gadea

Vicerrector Ejecutivo

Mtro. César Antonio Barba Delgadillo

Secretario General

Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño

Dra. Isabel López Pérez

Rectora

Dra. Alejandra Robles Delgado Romero

Secretaria Académica

Dr. Everardo Partida Granados

Secretario Administrativo

D.R. © 2025, Universidad de Guadalajara

Av. Juárez 976. Col. Centro

C.P. 44100, Guadalajara, Jalisco, México.

ISBN 978-607-581-915-0

Este libro se terminó de editar
en diciembre de 2025.

Hecho en México.



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 consúltense <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

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

Producir y enseñar:

Reflexiones en torno al arte.

Primera edición. 2025

Coordinación

Bianca Montserrat Barragán Gutiérrez

Rosa Lilia Zamudio Quintero

Textos

© Alejandro Loera García

Pablo Alonso Herraiz

Andrés Chávez Padilla

César Rolando Ledezma Ríos

David Yael Martínez Ochoa

Marco Antonio Calderón Zaula

Alfonso Mier Bueno

Erika Pérez Armenta

Rosa Lilia Zamudio Quintero

Ernesto González Delgado

Alejandro Herrera Herrera

Graciela Margarita Duarte Vidaurre

Bianca Montserrat Barragán

Iván Federico Gómez Angulo

José Santos Germán Palacios Villalpando

Javier Paul Galindo Tilds

Carmen Elisa Gómez Gómez

Johanna Alicia Flor Mayor

Alejandra Villanueva Veloz

Katia Aidé Romero Carrillo

Ismael García Ávila

Natividad Belén Olivares Camarena

Bertha Alicia Vargas Razo

Oliver Osmar Casillas Zubieta

Arturo Verduzco Godoy

Sarahí Lay Trigo

Sofía Juárez Aguilar

Patricia Cisneros Hernández

Diseño y diagramación

Jorge Campos Sánchez

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

Índice

Prólogo

- 7** *Rosa Lilia Zamudio Quintero*

CAPÍTULO 1

- 17** **El muralismo de Gabriel Flores como representación del arte filosófico jalisciense**

Alejandro Loera García y Pablo Alonso Herraiz

CAPÍTULO 2

- 27** **Participación de las aves en la composición visual de la cultura Teuchitlán**

Andrés Chávez Padilla y César Rolando Ledezma Ríos

CAPÍTULO 3

- 43** **Los diamantes no importan, lo importante son las llaves: análisis de la obra *Judgment Day* y *For the Love of God* de Damien Hirst**

David Yael Martínez Ochoa, Marco Antonio Calderón Zaula y Alfonso Mier Bueno

CAPÍTULO 4

55 Política cultural para el voluntariado en museos del estado de Jalisco.

Erika Pérez Armenta y Rosa Lilia Zamudio Quintero

CAPÍTULO 5

69 El profesor de arte especializante en teatro como sujeto de investigación y desarrollo en el ámbito educativo artístico

Ernesto González Delgado y Alejandro Herrera Herrera

CAPÍTULO 6

83 La enseñanza de las artes visuales en modalidades no convencionales: una reflexión de los entornos formales y no formales

Graciela Margarita Duarte Vidaurre y Bianca Montserrat Barragán Gutiérrez

CAPÍTULO 7

95 La invasión mental de los artrópodos y otros seres marginados

Iván Federico Gómez Angulo y José Santos Germán Palacios Villalpando

CAPÍTULO 8

109 Préstamos entre composiciones musicales; homenajes y remakes en el cine: variaciones de un mismo tema

Javier Paul Galindo Tilds y Carmen Elisa Gómez Gómez

CAPÍTULO 9

125 La representación de las mujeres y los mitos del amor romántico en los medios de comunicación en la actualidad.

Johanna Alicia Flor Mayor y Alejandra Villanueva Veloz

CAPÍTULO 10

139 Políticas culturales en la configuración del campo artístico de la danza en Guadalajara

Katia Aidé Romero Carrillo y Ismael García Ávila

CAPÍTULO 11

151 Cadenas Invisibles. Cuando la dependencia emocional y la violencia psicológica modelan las relaciones de pareja

Natividad Belén Olivares Camarena y Bertha Alicia Vargas Razo

CAPÍTULO 12

161 Dichos y Refranes en el Occidente mexicano, rastro de sus orígenes

Oliver Osmar Casillas Zubieta y Arturo Verduzco Godoy

CAPÍTULO 13

173 La danza del corazón inclinado imaginario y símbolo en El Huizache, raíz viva del ser jalisciense

Sarahí Lay Trigo

CAPÍTULO 14

187 El bordado tradicional español en la región Altos Sur de Jalisco

Sofía Juárez Aguilar y Patricia Cisneros Hernández

Prólogo

Rosa Lilia Zamudio Quintero

La creación artística tiene un papel fundamental en la vida de cualquier ser humano, desde su infancia hasta la etapa adulta de los individuos. La facilidad que se tiene como seres pensantes de simbolizar y representar sus ideas, pensamientos y sentimientos hace que los productos artístico-culturales sean la cumbre de su humanidad. Construir la idea trae consigo procesos complejos e inacabados, que solo el creador es capaz de decidir cuándo considera que ha terminado su trabajo.

La tarea de hacer una revisión concienzuda después de haber concluido la obra lo obliga a razonar y re-vivir los procedimientos seguidos, así como re-tomar otras posibilidades de ejecución o del uso de nuevos materiales o de composiciones distintas más arriesgadas, audaces y hasta temerarias, el cual enfrenta sus propios miedos y certezas para continuar con el ensayo infinito de nuevas formas, de nuevas expresiones.

La palabra por la acción, la reflexión constante de su quehacer hace que el artista nunca considere acabado su trabajo, buscando siempre donde comunicar sus hallazgos y a quién mostrar sus aproximaciones, a dar respuesta a sus inquietudes. La necesidad de comunicar los avances y adiestrar en lo aprendido, hace que busque orientar a otros en sus reflexiones o conclusiones.

Se disciplina a documentar y analizar las mejores oportunidades para comunicar y expresar de mejor manera a otros sus saberes. Descubre que

la enseñanza es ofrecer de manera secuenciada el conocimiento adquirido por la práctica del hacer creativo.

En los siguientes ensayos los autores describen las preocupaciones sobre el proceso de enseñar y crear; la identificación del tema, del concepto, de la idea, lo que conlleva a realizar una profunda investigación, hurgando en distintos documentos, archivos e incluso entrevistas, para de ahí rescatar aquello que les preocupa y que están obsesionados con indagar hasta saciar la curiosidad, para que aquello que pretenden representar este a su entera satisfacción. Y se proponen que lo que han de desarrollar, debe quedar con claridad en su mente, pero no solo eso, también pensar en las limitaciones sociales que se tienen para proteger, producir o divulgar las obras ante la ausencia de políticas claras de parte del Estado.

Enseñar es explicar, repasar, iluminar, instruir un oficio tan antiguo como la humanidad. Acercar el conocimiento y hacer parecer más simple su construcción, es su labor en esta etapa del proceso de enseñar. No es fácil ninguna de las dos actividades, pero como bien afirma Elliot W. Eisner: «la educación tiene mucho que aprender de la creación artística, ya que los errores en una son las singularidades en la otra».

Alejandro y Pablo en el texto *El muralismo de Gabriel Flores como representación del arte filosófico jalisciense*, analizan el arte mural de Flores, no como continuidad desde la manera tradicional del muralismo. Proponen la interpretación de la obra desde la consideración de las condiciones sociopolíticas del México de mediados del siglo xx; lo que es destacable es la vigencia de su expresión plástica, y hace hincapié para «invitar al espectador a provocar reflexiones sobre el conocimiento, la existencia y la naturaleza de la realidad» en contraposición con el arte urbano actual, por su naturaleza efímera.

Andrés y César Rolando exponen en su texto sobre la *Participación de las aves en la composición visual de la cultura Teuchitlán*, el valor que se ha conferido a los animales halados en todas las épocas y culturas del mundo. Estudian las construcciones arqueológicas que hacen referencias a las divinidades que simbolizan a algunos elementos de la cosmovisión precolombina, tales como el viento y el agua. Destacan algunas especies de aves de laguna, así mismo, enfatizan aquellas que existieron en la zona cercana a Teuchitlán; para los habitantes de la época asocian y «representan a las aves acuáticas, aves capaces de sumergirse (viajar al nivel inframundo) y regresar a la superficie (viajar al nivel terrenal) para

trasladarse al cielo nuevamente (viajar al nivel celestial), esto recalca la importancia de la asociación que formulaban entre viento-agua como un indicador de vida». Desde esta perspectiva es que los autores utilizan estos datos para ser reinterpretados y representados en piezas de arte.

En el texto *Los diamantes no importan, lo importante son las llaves: análisis de la obra «Judgment Day» y «For the Love of God» de Damien Hirst, David Yael, Marco Antonio y Alfonso* describen con minucioso detalle las piezas mencionadas («Juicio final» y «Por amor a Dios»), que fueron presentadas en el museo Jumex de la ciudad de México en el 2024; de tal forma que el lector tiene un acercamiento visual, que le detona en la imaginación las variadas posibilidades de transgredir las normas de seguridad del museo para acercarse más a los objetos ahí expuestos. Una vez hecho lo anterior, se describe lo que a su parecer sería la forma de adentrarse a las intenciones profundas del autor, donde desde su perspectiva delinean la provocación a la que es sometido el espectador en todo el recorrido por cada pieza. Además, que sugieren cierta orientación para observar las obras y pre-ven las posibilidades de interpretación que pueda darle el que mira: «Aquí el deseo juega un rol importante, las llaves juegan con ese deseo y la apetencia es parte de la obra». Con la descripción de la obra y las cuasi motivaciones del autor, concluyen que el análisis está en la virtual reacción del espectador ante la tentación que se le pone de frente a las piezas motivo de la exposición.

En el texto *Política cultural para el voluntariado en museos del Estado de Jalisco, Erika y Rosa*, relatan la circunstancia en que a mediados del siglo xx, surgen las primeras políticas culturales en nuestro país, no obstante que México cuenta con un importante acervo cultural desde la época precolombina, no se tenía una normatividad al respecto; por tanto, se consideró necesario hacer una legislación «que defina de manera más incluyente el respeto, el reconocimiento y el acceso a las expresiones artístico culturales de los pueblos, y que permitan su conservación, preservación, defensa y difusión para el goce de dichas manifestaciones tanto de nacionales como de extranjeros.» Y será el museo el espacio que albergue los objetos que respondan a una re-significación de los bienes simbólicos de una sociedad». Por este motivo los museos son dependencias que operan con fondos gubernamentales y pueden ser de orden estatal o municipal, o incluso de particulares. Desde este planteamiento se cuestiona la falta de normatividad al interior de los museos, por lo

que se dan a la tarea de investigar lo que se ha propuesto hasta hoy. Sin embargo, para su funcionamiento se hace necesario personal, que no siempre es fijo y no está remunerado, por lo que es ineludible la figura del voluntariado. El documento argumenta la propuesta de una política cultural para el Estado de Jalisco, sobre la atención a museos por voluntarios que deben ser capacitados.

Ernesto y Alejandro analizan en el texto: *El profesor de arte especializado en teatro como sujeto de investigación y desarrollo en el ámbito educativo-artístico*, las deficiencias que encuentran en el proceso de la enseñanza del teatro en el nivel de bachillerato en la Universidad de Guadalajara. Inician relatando las dificultades de los artistas para introducirse en la docencia sin tener conocimientos de didácticas o pedagogías apropiadas al teatro. Se piensa que es posible adaptar a la enseñanza del teatro cualquier método o técnica empleada para otras disciplinas, pero es una idea equivocada. Este planteamiento los lleva a buscar por medio de la investigación sistemática, la oportunidad a los docentes de mejorar las prácticas y estrategias didácticas más convenientes y lúdicas, para acercar a los estudiantes de bachillerato a la experiencia del teatro.

Graciela Margarita y Bianca en el documento: *La enseñanza de las artes visuales en modalidad no convencional: una reflexión de los entornos formales y no formales*, parten de cuestionarse si es posible la enseñanza de algunas técnicas artísticas, utilizando modelos no convencionales para el proceso de aprendizaje. Refieren de lo característico del modelo tradicional institucionalizado, donde el profesor dirige todo el proceso y los alumnos tienen un papel menos activo. Exponen dos ejemplos de modalidad no convencional de enseñanza, utilizando tecnologías de la época con éxito, mostrando que es viable; por lo que consideran que el reto de la educación formal es incursionar en las tecnologías digitales, donde tanto docentes y discentes estén dispuestos a experimentar nuevas formas de aprendizaje.

En el documento que es un ensayo libre: *La invasión mental de los artrópodos y otros seres marginados*, **Iván Federico y Germán** refieren la importancia de los mal llamados como insectos y bichos, tanto en la vida del planeta como de los seres humanos. Afirman que no se les considera cercanos a los humanos por el hecho de no tener características antropomorfas, como los mamíferos o las aves. No obstante, a pesar de saber que los artrópodos son tan importantes para mantener el equilibrio

en la tierra y para la producción de alimentos, por su resistencia y adaptabilidad a cambios dramáticos de temperatura, se les considera como insignificantes; pero afirman que irónicamente ante nuestras fobias y miedos, crecen de tamaño y se vuelven plagas mentales. Cuando se es consciente de su existencia evocan una mezcla de miedo y asco, al saber que se convive con ellos de manera constante, porque señalan que para el ser humano, los invertebrados pueden llegar a ser su reflejo. Y mencionan que de manera recurrente se han utilizado las formas y figuras de insectos para representar al ser humano en condiciones dramáticas y extremas de la vida. Enumeran varios ejemplos de su uso en obras literarias, visuales, musicales, cinematográficas, multi-sensoriales e interactivas, que dan muestra enfática de cómo sus atributos se asemejan metafóricamente a la deshumanización social, y no pocas veces con sus representaciones, los exponen como una forma de enfrentar los temores personales.

En *Préstamos entre composiciones musicales; homenajes y remakes en el cine: variaciones de un mismo tema*, **Javier Paul y Carmen Elisa** analizan conceptos como la creatividad y la inspiración en las artes. Muy puntualmente señalan que para el caso de la música no existe la creación musical, sino la composición. Explican que en relación en la música «no existe la carrera de creador (...) pero si la de compositor o arreglista», por esto se dice que en «la disciplina musical es más transparente el hecho de que el *autor* musical realmente no crea, sino que reconfigura sonidos a partir de ideas previas, ya sea que estén en su mente de forma consciente o inconsciente, es decir, *compone* los sonidos».

La música por ser un lenguaje abstracto no puede ser tan literal, sin embargo, con su lenguaje puede comunicar lo que las palabras no pueden. Resulta entonces que, «al componer una idea musical, inevitablemente esa idea tiene influencia de alguna otra, es decir que tomamos prestada alguna referencia, ya sea que lo tengamos presente de forma consciente o inconsciente». Mencionan que desde hace tiempo se ha estudiado el concepto de «préstamo» musical, y es probable que se encuentren en la música occidental cantos monofónicos medievales del siglo XII, que al paso del tiempo ha dado lugar a adaptar distintas letras a la misma melodía con variantes mínimas, a estas adaptaciones se les llamó *contrafactum* o *contrafacta*. «Los temas con variaciones son un gran ejemplo

de cómo diversos compositores, desde el periodo barroco hasta el siglo XXI, tomaban abiertamente ideas de otros compositores anteriores para crear nuevo material, dar su *versión* personal sobre una idea inicial, o simplemente experimentar con nuevas teorías o conceptos.» El ejemplo más clásico es el jazz moderno, que utiliza «el *contrafactum* de una melodía creada a partir de una secuencia de acordes preexistentes en otro tema de canción popular norteamericana, logrando con ello parte del repertorio del jazz moderno o bebop. Explican por qué para los músicos de jazz es valioso tener este repertorio, pues a partir de estas estructuras es que pueden combinar y por tanto hacer la improvisación. Describen algunos ejemplos de estas variaciones en la música latinoamericana con temas muy conocidos, y afirman: «Los buenos artistas copian, los genios roban». Hacen referencia a películas que también utilizan el *contrafactum* como argumento en su trama, siendo a veces las nuevas versiones más atractivas que las originales. Y finalmente, hacen una serie de categorías de los *préstamos* a partir de un filme, estos pueden ser *remake*, homenajes y plagios. Y describen casos de cada uno tanto en el cine como en la música, destacando el valor de las nuevas versiones, al fin son variaciones sobre un mismo tema.

En *La representación de las mujeres y los mitos del amor romántico en los medios de comunicación en la actualidad*, Johanna Alicia y Alejandro nos dan cuenta de cómo los medios de comunicación reproducen esquemas desiguales en la relación de pareja, y toman de ejemplo dos series norteamericanas donde se hacen representaciones de la vida de las mujeres «*The idea of you*» y «*A family affair*», afirman que: «no solo venden productos, sino que impulsan valores relacionados con el *status*, los roles de género, así estos consumos afectan aspectos constitutivos de la identidad, como los valores sociales, los hábitos, las aspiraciones de felicidad, realización personal, de los ideales amorosos, la proyección profesional, entre otros, incidiendo en la construcción de los relatos que como sociedad vamos aceptando». Por lo que es fácil dejarse llevar por las imágenes en movimiento y no hacer reflexión sobre lo que ahí se expone. Desde esta postura se planteó realizar un taller con alumnas de la licenciatura en Letras hispánicas, para recapacitar y analizar sobre los

estereotipos de género y los mitos del amor romántico que se vierten en esas series, lo que provocó reflexiones profundas y preocupaciones sobre cómo generar cambios en los roles de la mujer.

Katia e Ismael en el documento *Políticas culturales en la configuración del campo artístico de la danza en Guadalajara*, analizan diferentes aspectos sobre la profesionalización de la danza. En su estudio observan como la danza «está influenciada por contextos sociales, históricos y culturales,» donde las percepciones y valoraciones que se hagan de la danza pueden tener un sesgo que le dé «legitimación» o no, por estar más alineadas a las estéticas dominantes. «El capitalismo crea desigualdades en el acceso a recursos y oportunidades para bailarines y compañías de danza. Las instituciones culturales a menudo priorizan estilos de danza que son más rentables o que atraen a audiencias más amplias, lo que puede llevar a la exclusión de danzas menos conocidas o de comunidades marginadas». Por tanto, consideran que uno de ellos es la necesidad de establecer criterios más claros para recibir apoyos económicos para los bailarines y las agrupaciones, a fin de distribuir de manera más equitativa los presupuestos.

Mencionan a la Secretaría de Cultura y la Universidad de Guadalajara como las instancias con presupuesto gubernamental que han promovido a través de festivales y eventos culturales, distintas formas de hacer danza, ofreciendo una oportunidad para que sean reconocidas y valoradas en la región. Concluyen que ante la adversidad que se muestra en este campo, existe también la oportunidad para hacer propuestas.

En el texto *Cadenas invisibles. Cuando la dependencia emocional y la violencia psicológica modelan las relaciones de pareja*, **Natividad Belén y Bertha** destacan la importancia de romper este ciclo de codependencia y de relaciones desiguales entre los individuos. Explican cómo se desarrolla esta dinámica en el seno familiar y cómo el contexto social ayuda a la perpetuación del modelo de dependencia y abuso, detonando violencia en la relación, sobre todo de pareja en distintas formas: sexual, afectiva, psicología, económica. Concluyen en la importancia de atender la salud emocional para evitar desequilibrios en los roles sociales entre lo masculino y lo femenino, así como «romper ciclos y fomentar relaciones más saludables y equitativas», para con esto dejar de normalizar que la violencia y el abuso sobre todo hacia las mujeres, son parte de la vida,

por lo que insisten en trabajar en la educación de las emociones, para de esta forma promover la prevención, a fin de lograr relaciones basadas en la igualdad y el respeto mutuo.

En *Dichos y Refranes en el Occidente mexicano, rastro de sus orígenes*, **Oliver Osmar y Arturo** muestran en su texto la preocupación por dar a conocer los dichos y refranes populares mexicanos, una tradición oral que ha perdurado a pesar de los tiempos por ser breve y concisa en su expresión, la cual nos remite a la ejemplificación de enseñanzas aplicables a nuestro comportamiento y acción cotidiana. Pero además, encuentran que «Los dichos (...) son convicción, creencia y son también heredad significativa (...) crean y otorgan identidad, identidades, identificaciones». Estas reflexiones llevan a Oliver a querer producir obra plástica con herramientas artísticas, a fin de preservar y difundir esta tradición nacional. La inquietud surge de la posibilidad de que estén en peligro de extinción, por lo que se dan a la tarea de investigar, encontrando que la Paremiología está referida al estudio de dichos o proverbios, y nos remiten al origen desde las culturas precolombinas, denominados por Bernardino de Sahagún como *adagios*, donde con la fusión de la cultura europea, dichos y refranes se fortalecieron en el idioma español como los conocemos hoy. Para esta afirmación presentan a varios literatos como Miguel de Cervantes, Sor Juana Inés de la Cruz, Fernández de Lizardi, Manuel Payno y Agustín Yáñez; al analizar sus obras dan cuenta que son ejemplos del uso de paremias a lo largo del texto, además de hacer la observación y de señalar las zonas de la República Mexicana de donde provienen los autores ya mencionados, constatando que con su trabajo literario caracterizan su propia idiosincrasia con los dichos y refranes.

Sarahí en el texto hace una descripción sobre la construcción de: *La danza del corazón inclinado imaginario y símbolo en El Huizache, raíz viva del ser jalisciense*, propone una lectura simbólica y estética de la danza El Huizache (1969), creación coreográfica de Rafael Zamarripa, como una manifestación del imaginario jalisciense donde la emoción, la memoria y el gesto convergen en un mismo pulso. Desde la imagen del «corazón inclinado», se plantea que la danza encarna la tensión entre la entrega y la raíz, entre la fuerza que sostiene y la que se inclina para amar, resistir y pertenecer. Inspirada en la poética del cortejo entre dos aves y en la fertilidad del paisaje árido del occidente mexicano, El Huizache se erige como metáfora viva del encuentro entre naturaleza y cultura, deseo y

territorio. El árbol espinoso que le da nombre funciona como emblema de identidad y de persistencia: símbolo del ser que florece entre adversidades. Así, la danza se revela como una forma de pensamiento sensible, que une lo corporal y lo simbólico, lo local y lo universal, haciendo del movimiento una raíz que late, un corazón que danza en la memoria de Jalisco.

En el texto que nos comparten **Sofía y Patricia**, sobre *El bordado tradicional español en la región Altos Sur de Jalisco*, hacen un recorrido histórico sobre la importancia que ha tenido para las distintas culturas la actividad de hilar, tejer y bordar; generalmente realizado por mujeres. Los vestigios arqueológicos dan cuenta de la variedad de materiales empleados en su confección y la jerarquía que llegó a representar para el usuario. Se menciona cómo la enseñanza de la actividad de la costura y del bordado fueron parte primordial de las prácticas en las escuelas para niñas y señoritas, tanto en Europa como en América. Esta tradición se hereda desde España a México. A mediados del siglo xx, en algunas regiones de Jalisco tanto las técnicas de bordado, como el uso de nuevos materiales empleados para la elaboración de prendas de vestir de uso cotidiano, se arraigaron en grupos y familias como parte complementaria del ingreso familiar. En zonas donde la migración de población masculina es común, «la costura» y el bordado han sido para las mujeres no solo un entretenimiento sino una fuente de ingresos muy importante. En época reciente, entrevistas hechas a algunas mujeres mayores en algunas poblaciones de la llamada región de «los Altos de Jalisco», comentaron su preocupación por que a las jóvenes no les parece atractivo aprender estas labores; actividades que en un momento fueron parte de la identidad de la zona, por la calidad y variedad de sus productos, hoy ven mermado el interés y el aprecio que se le da al trabajo manual por considerarla solo como «artesanía» y no sopesar el valor agregado en su manufactura.

Invitadísimos a revisar de manera indistinta y en el orden que sea de su interés ya que la variedad en las temáticas y reflexiones de los autores, nace de la preocupación genuina por el trabajo de crear y enseñar.

El muralismo de Gabriel Flores como representación del arte filosófico jalisciense

*Alejandro Loera García
Pablo Alonso Herraiz*

Presentación

El documento aborda la evolución histórica del muralismo mexicano, desde sus orígenes a principios del siglo xx hasta su declive y posterior transformación. Se analiza el surgimiento del movimiento muralista como una expresión artística con profundas raíces nacionalistas y su papel en la construcción de la identidad mexicana postrevolucionaria. El texto explora las razones que llevaron al declive del muralismo tradicional, incluyendo la influencia de las vanguardias artísticas Internacionales, así como los factores políticos y económicos.

Posteriormente, se examina la propuesta innovadora de Gabriel Flores, quien buscó revitalizar el muralismo mexicano mediante la incorporación de elementos filosóficos y reflexivos en sus obras. Esta aproximación se presenta como una alternativa para dar continuidad al legado muralista, adaptándolo a nuevas formas de pensamiento y expresión.

Finalmente, se establece una comparación crítica entre el muralismo contemporáneo, frecuentemente asociado al arte urbano, y la visión de Gabriel Flores. El texto concluye proponiendo una reconsideración del enfoque de Flores, como una vía para recuperar la esencia y relevancia del muralismo mexicano en el contexto actual.

Justificación

Este estudio surge de la necesidad de reevaluar la trayectoria del muralismo mexicano y su relevancia en el arte contemporáneo. El muralismo, como movimiento artístico emblemático de México, ha experimentado transformaciones significativas que merecen un análisis profundo. La propuesta de Gabriel Flores de integrar la filosofía en el muralismo ofrece una perspectiva única que podría revitalizar esta forma de expresión artística, adaptándola a las necesidades y reflexiones de la sociedad actual.

Además, la comparación entre el muralismo tradicional, la propuesta de Flores y el arte urbano contemporáneo permite una comprensión más amplia de la evolución del arte público en México. Este análisis es crucial para entender cómo el arte mural puede seguir siendo relevante y significativo en un contexto tanto social como cultural en constante cambio.

Nos interesa:

- Analizar la trayectoria histórica del muralismo mexicano, desde sus orígenes hasta su declive.
- Examinar los factores que contribuyeron al desplazamiento del muralismo tradicional, incluyendo influencias artísticas internacionales, así como consideraciones políticas y económicas.
- Explorar la propuesta de Gabriel Flores de integrar elementos filosóficos en el muralismo como una vía para su renovación.
- Comparar críticamente el muralismo contemporáneo, asociado al arte urbano, con la visión de Gabriel Flores.
- Proponer una reconsideración del enfoque de Flores como alternativa para revitalizar el muralismo mexicano en el contexto actual.

Marco conceptual y referencial

Este estudio se basa en los siguientes elementos clave: caracterizado por su enfoque nacionalista, así como su función social y educativa. Vanguardias artísticas: Movimientos artísticos innovadores del siglo xx que desafiaron las formas tradicionales de expresión artística. Arte filosófico: Concepto que integra la reflexión filosófica en la creación artística, como propuesto por Gabriel Flores. Arte urbano contemporáneo: Expresiones artísticas en espacios públicos, a menudo asociadas con el *graffiti* y el *street art*.

El marco referencial incluye:

- Obras y escritos de los principales muralistas mexicanos como Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros.
- Estudios sobre la influencia de las vanguardias europeas en el arte latinoamericano.
- Análisis de la obra de Gabriel Flores y su propuesta de integración entre muralismo y filosofía.
- Investigaciones sobre el desarrollo del arte urbano en Jalisco y su relación con el muralismo tradicional.

Este marco proporciona una base sólida para examinar la evolución del muralismo mexicano, la propuesta innovadora de Gabriel Flores y su potencial para revitalizar esta forma de expresión artística en el contexto contemporáneo.

Desarrollo

El muralismo mexicano, surgido en las primeras décadas del siglo xx, representó una revolución artística y cultural que trascendió las fronteras nacionales. Este movimiento, nacido de las cenizas de la Revolución Mexicana, buscaba no solo crear un arte profundamente nacional, sino también servir como vehículo de expresión de las ideas revolucionarias y como herramienta para la construcción de una identidad mexicana renovada.

Como señala Guillermo Ramírez, «La pintura mural contemporánea mexicana es el más alto exponente del arte americano desde la época colonial. Nació como consecuencia de la lucha que perseguía liquidar el sistema feudal del porfiriato» (Martínez, 1960: 5). Esta afirmación subraya la importancia histórica y artística del muralismo, que surgió como una respuesta directa a las condiciones sociales y políticas de la época post-revolucionaria.

Orígenes y desarrollo del muralismo mexicano

El muralismo mexicano no fue un fenómeno aislado ni repentino, sino el resultado de un proceso cultural y artístico que venía gestándose desde finales del siglo xix. En Jalisco, por ejemplo, «El prestigio de Jalisco como tierra de muralistas comenzó en la segunda mitad del siglo xix, época

en que iniciaron su travesía expresiva dos figuras notables en el arte decimonónico tapatío, Jacobo Gálvez y Gerardo Suárez» (Ramírez, 2008: 93). Estos artistas sentaron las bases para lo que más tarde se convertiría en un movimiento nacional.

Sin embargo, el muralismo como lo conocemos hoy en día tomó forma definitiva en la década de 1920, impulsado por el gobierno de Álvaro Obregón y su secretario de educación, José Vasconcelos. La visión de Vasconcelos para el arte mexicano se centraba en tres objetivos principales:

«a) creación de un arte profundamente nacional, liberado de todo coloniaje y enraizado decididamente en el pasado artístico de México; b) producción de obras monumentales que fueran del dominio público; y c) clara posición del arte al servicio de la lucha y las ideas revolucionarias» (Martínez, 1960: 9).

Estos objetivos marcaron una ruptura clara con el academicismo predominante hasta entonces y establecieron las bases para una nueva era en el arte mexicano.

El muralismo en Jalisco

Aunque la Ciudad de México fue el epicentro del movimiento muralista, Jalisco, y particularmente Guadalajara, jugaron un papel crucial en su desarrollo. El muralismo en Jalisco se desarrolló de manera paralela al de la capital, con sus propias características y figuras destacadas.

En 1923, «Carlos Orozco Romero fue el primero en realizar un mural de inspiración mexicanista en Guadalajara. En un muro interior del edificio del Museo Regional, donde se encontraba la Biblioteca Pública del Estado» (Ramírez, 2008: 97). Este hecho marca el inicio formal del muralismo en Jalisco, apenas un año después de los primeros murales realizados en la Ciudad de México. Durante este período, surgió en Guadalajara un grupo de artistas e intelectuales conocidos como el Centro Bohemio. Ramírez describe que los integrantes de este grupo «dejaron una abundante producción de cuadros de caballete, aparte la intensa labor política, social y pedagógica que emprendieron y que habría de dispersarlos por distantes y opuestos caminos» (Martínez, 1960: 17). Este grupo fue fundamental en la consolidación del muralismo jalisciense y en la formación de una identidad artística local.

Evolución y desafíos del muralismo

A medida que el muralismo se desarrollaba, enfrentaba nuevos desafíos y transformaciones. En la década de 1930, la formación de la Liga de Artistas y Escritores Revolucionarios (LEAR) marcó un nuevo capítulo en la historia del arte mexicano. Ramírez señala que la LEAR «enroló a casi la totalidad de los pintores de la segunda mitad de la década de los 30. Representó la inquietud por las ideas sociales de la Revolución Mexicana y por el ominoso presagio de la guerra española» (Martínez, 1960: 15).

Sin embargo, a medida que avanzaba el siglo xx, el muralismo comenzó a mostrar signos de agotamiento temático. Como señala Álvarez, «Las grandes tesis nacionales y universales de ese movimiento (el muralismo mexicano), estaban ya agotadas por Rivera en el Palacio Nacional y en Bellas Artes, y por Orozco en el Hospicio Cabañas. En adelante todo serían monografías» (Álvarez, 1993: 17).

Esta saturación temática planteó un desafío significativo para los artistas que buscaban continuar con la tradición muralista.

La ruptura y el surgimiento de nuevas propuestas

Frente a este agotamiento, surgieron nuevas propuestas y movimientos artísticos. En Guadalajara, «En 1951 empezaron a oírse los gritos destemplados y solitarios de un grupo cuya rebeldía, hija del decadente estado de las cosas, dio origen al Frente Artístico Neorrealista de Jalisco» (Martínez, 1960: 27). Este grupo buscaba una renovación del realismo y un retorno a la pintura mural de temática social, en oposición a las tendencias abstractas que comenzaban a ganar terreno.

En este contexto, donde se buscaban nuevas formas de expresión y reinterpretación del muralismo, es donde surge la figura de Gabriel Flores. Su propuesta artística representó una innovación significativa dentro del muralismo mexicano, al incorporar elementos filosóficos y conceptuales que dieron nueva vida al movimiento.

Gabriel Flores y el arte filosófico

Gabriel Flores propuso una nueva dirección para el muralismo mexicano, una que se alejaba de la narrativa histórica tradicional para adentrarse en terrenos más conceptuales y filosóficos. Como señala Ortiz, «el muralismo perdió su carácter discursivo, para tornarse más conceptual y abordar temas como la filosofía y el conocimiento» (Ortiz, 2023).

Esta aproximación de Flores al muralismo representó una ruptura con la tradición establecida, pero al mismo tiempo, una continuidad en términos de la función social y reflexiva del arte mural. Su trabajo buscaba no solo decorar espacios, sino provocar reflexiones profundas sobre la condición humana y la sociedad.

La obra de Flores se caracteriza por su complejidad conceptual y su capacidad para integrar elementos filosóficos en la narrativa visual. Sus murales no se limitan a contar historias o representar eventos, sino que invitan al espectador a sumergirse en reflexiones sobre el conocimiento, la existencia y la naturaleza de la realidad.

Comparación con el arte urbano contemporáneo

El contraste entre el muralismo filosófico de Gabriel Flores y el arte urbano contemporáneo (a menudo erróneamente llamado muralismo) es significativo. Mientras que el trabajo de Flores busca la trascendencia a través de contenidos profundos y materiales duraderos, gran parte del arte urbano actual se caracteriza por su naturaleza efímera y su tendencia a validar el *status quo*.

El arte urbano, aunque visualmente impactante y culturalmente relevante, a menudo carece de la profundidad conceptual y la intención de permanencia que caracterizaban al muralismo tradicional y al trabajo de artistas como Gabriel Flores. Esta divergencia plantea preguntas importantes sobre el papel del arte público en la sociedad contemporánea y su capacidad para provocar reflexiones duraderas.

Características innovadoras de la obra de Gabriel Flores

Gabriel Flores se distinguió por su enfoque único dentro del muralismo mexicano, introduciendo elementos que lo posicionaron como un precursor del muralismo vanguardista. Sus principales características innovadoras incluyen:

- *Integración de la filosofía en el arte visual:* Flores fue pionero en incorporar conceptos filosóficos complejos en sus murales. Su obra no se limitaba a la narrativa histórica o social típica del muralismo tradicional, sino que buscaba provocar reflexiones profundas sobre la existencia humana y el conocimiento.

- *Abstracción conceptual*: A diferencia de sus predecesores, que tendían hacia el realismo social, Flores introdujo elementos de abstracción en su obra. Esta abstracción no era meramente formal, sino que servía como vehículo para expresar ideas filosóficas complejas.
- *Uso innovador del espacio*: Flores concebía el mural no solo como una superficie plana, sino como un espacio tridimensional donde las ideas podían desarrollarse y fluir. Su aproximación al espacio mural era más cercana a la instalación artística contemporánea que al muralismo tradicional.
- *Síntesis entre tradición y modernidad*: En su obra, Flores logró una síntesis única entre las técnicas tradicionales del muralismo mexicano y conceptos modernos del arte. Esta fusión resultó en una estética distintiva que marcó un nuevo rumbo para el movimiento.
- *Temática universal y atemporal*: Mientras que muchos muralistas se enfocaban en temas históricos o políticos específicos, Flores abordaba cuestiones universales y atemporales, como la naturaleza del conocimiento, la percepción de la realidad y la condición humana.

Así mismo, los elementos que proponen a Flores como un muralista vanguardista se mencionan a continuación.

1. Ruptura con la narrativa lineal: Flores abandonó la narrativa lineal típica del muralismo tradicional, optando por una representación más fragmentada y multidimensional de las ideas.
2. Experimentación con materiales: Aunque mantuvo técnicas tradicionales, Flores experimentó con nuevos materiales y texturas, anticipando tendencias del arte contemporáneo.
3. Interactividad conceptual: Sus murales exigían una participación activa del espectador en la interpretación de la obra, alejándose de la didáctica directa del muralismo clásico.
4. Influencia de corrientes filosóficas contemporáneas: Flores incorporó ideas de la fenomenología, el existencialismo y otras corrientes filosóficas del siglo xx en su obra visual, creando un diálogo entre arte y pensamiento contemporáneo.
5. Reinterpretación de símbolos: Utilizó símbolos tradicionales mexicanos, pero los recontextualizó en un marco filosófico moderno, creando nuevas capas de significado.

6. Enfoque en la percepción: Muchas de sus obras exploraban cómo percibimos y entendemos el mundo, anticipando preocupaciones del arte conceptual posterior.

La propuesta de Flores de un muralismo filosófico representó una evolución significativa del movimiento. Su obra no solo mantuvo viva la tradición muralista en un momento de declive, sino que la proyectó hacia nuevas fronteras conceptuales y estéticas. Al integrar profundas reflexiones filosóficas con técnicas artísticas innovadoras, Flores creó un puente entre el muralismo tradicional y las tendencias vanguardistas del arte contemporáneo.

Esta aproximación vanguardista de Flores ofrece una alternativa viable para la revitalización del muralismo en el contexto actual. Su enfoque en temas universales y su capacidad para provocar reflexiones profundas a través del arte público siguen siendo relevantes en la sociedad contemporánea, ofreciendo un contrapunto valioso al arte urbano efímero y a menudo superficial.

La obra de Flores demuestra que el muralismo puede evolucionar sin perder su esencia como arte público significativo y transformador. Su legado proporciona un modelo para artistas contemporáneos, que buscan crear obras que sean a la vez accesibles al público y profundamente reflexivas, manteniendo viva la tradición muralista mientras la impulsan hacia nuevas direcciones conceptuales y estéticas.

La propuesta de reconstrucción del muralismo jalisciense

Frente a esta situación, surge la necesidad de reconsiderar el enfoque de Gabriel Flores como una vía para revitalizar el muralismo mexicano, particularmente en Jalisco. Esta propuesta de reconstrucción filosófica del muralismo jalisciense busca recuperar la esencia reflexiva y trascendente del movimiento, adaptándola a las necesidades y preocupaciones de la sociedad actual.

La reconstrucción propuesta implica:

1. Retomar la integración de elementos filosóficos en la narrativa visual, siguiendo el ejemplo de Flores.

2. Mantener un compromiso con la permanencia y la durabilidad de las obras, en contraposición a la naturaleza efímera del arte urbano.
3. Abordar temas contemporáneos desde una perspectiva reflexiva y crítica, evitando la simple validación del status quo.
4. Fomentar un diálogo entre la tradición muralista y las nuevas formas de expresión artística, buscando una síntesis innovadora.

Esta propuesta no busca descartar o menospreciar el arte urbano contemporáneo, sino más bien ofrecer una alternativa que recupere la profundidad y el impacto duradero que caracterizaron al muralismo en sus mejores momentos.

Conclusiones

El muralismo mexicano, desde sus orígenes revolucionarios hasta su evolución filosófica en manos de artistas como Gabriel Flores, representa un capítulo fundamental en la historia del arte latinoamericano. Su capacidad para reflejar y moldear la identidad nacional, así como para provocar reflexiones profundas sobre la sociedad y la condición humana, lo convierten en un movimiento de relevancia continua.

La propuesta de reconstrucción del muralismo jalisciense, inspirada en el trabajo de Gabriel Flores, ofrece una vía para revitalizar esta tradición artística en el contexto contemporáneo. Al integrar elementos filosóficos y conceptuales en la narrativa visual, esta nueva forma de muralismo tiene el potencial de reconectar con las raíces profundas del movimiento, al tiempo que aborda las preocupaciones y desafíos de la sociedad actual.

En un mundo donde el arte público a menudo se reduce a decoración urbana o expresiones efímeras, la recuperación de un muralismo filosófico y reflexivo podría ofrecer un contrapunto necesario. Esta propuesta no solo honraría el legado de artistas como Gabriel Flores, sino que también abriría nuevos caminos para la expresión artística y la reflexión social en el espacio público.

El desafío ahora radica en cómo implementar esta visión en la práctica, cómo formar a una nueva generación de artistas que puedan combinar la tradición muralista con una sensibilidad contemporánea, y cómo crear espacios para este tipo de arte en las ciudades modernas. El éxito de esta empresa no solo enriquecería el panorama artístico de Jalisco y México,

sino que también podría ofrecer un modelo para la revitalización del arte público con propósito y profundidad en todo el mundo.

Fuentes referenciales

- ALFARO SIQUEIROS, DAVID (1977). *Como se pinta un mural*. Cuernavaca, México: Edición del Taller Siqueiros de Cuernavaca
- ÁLVAREZ, J. R. (1993). *Gabriel Flores. Murales y obras de caballete*. Guadalajara, México: Diálogo.
- ARVIDE, C. (23 de 01 de 2023). *sinembargo*. Obtenido de <https://www.sinembargo.mx/29-04-2012/217412>
- BAÑUELOS, J. (28 de Marzo de 2023). *Ciudadolinka*. Obtenido de <https://ciudadolinka.com/2020/10/06/borran-murales-en-zapopan-para-pintar-otros/>
- BONAVENTURA DE SOUSA SANTOS, S. A. (2021). *Descolonizando el constitucionalismo. Más allá de promesas falsas o imposibles*. México: Akal.
- GARCÍA, A. L. (2022). *La voluntad en la muerte de Dios. La superación del nihilismo a través de dos cosmovisiones: el universo oscilante y el universo frío*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- RAMÍREZ GODOY GUILLERMO. (2008). *Historia Abreviada de la Pintura del Siglo XX en Guadalajara*. Guadalajara, México: Seminario de Cultura Mexicana, El Colegio de Jalisco, Promoción Cultural de Jalisco A.C.
- MARTÍNEZ, IGNACIO. (1960). *Pintura mural siglo XX*. Guadalajara, México: Jalisco en el arte.
- ORTIZ, HUMBERTO. *GABRIEL FLORES*. LOCALIZADO EN [HTTPS://ES.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/GABRIEL_FLORES](https://es.wikipedia.org/wiki/Gabriel_Flores). CONSULTADO EL 05 DE FEBRERO DE 2023.

Participación de las aves en la composición visual de la cultura Teuchitlán

*Andrés Chávez Padilla
César Rolando Ledezma Ríos*

Introducción

La mayoría de las aves y los humanos coinciden en desempeñar sus actividades durante el día y eso les permite convivir los unos con los otros interviniendo en sus vidas mutuamente; desde la antigüedad, las aves se han vuelto protagonistas para diversas expresiones artísticas. A través de esta investigación, nos interesa distinguir su participación en la composición artística del occidente de México, principalmente en Jalisco, que ha influido en la percepción artística para abordar a los seres alados como tema principal en la producción de obra plástica.

En el desarrollo de las civilizaciones mesoamericanas, de manera importante en el altiplano y zona maya de México, las aves jugaron un papel destacado en el progreso de las culturas, desde la cosmovisión indígena para representar ciertas deidades, hasta la utilización de plumas como recurso económico y de alto valor artístico.

Participación de las aves en las manifestaciones artísticas de la época prehispánica

Los orígenes de la deidad del viento se explican primeramente basados en la cosmovisión del viento como un elemento importante para el desarrollo de las civilizaciones de Mesoamérica. Según Taube (2018) a la deidad del

viento se le atribuyen significados como el de aliento-alma que mantiene la vida y termina al morir, o el que acarrea la lluvia y permite la agricultura de los pueblos de tal forma que, para esta última concepción, se piensa que los pueblos fueron muy conscientes de las estaciones del año por los vientos ocasionales que pudieran acercar las lluvias. Existieron diversas representaciones para hablar del dios del viento, de las cuales sobresale la deidad Ehécatl-Quetzalcóatl, la cual culminó durante el periodo Clásico: a esta deidad también se le conoce como «la serpiente emplumada», nombre con el cuál nombran una de las pirámides más famosas del altiplano mexicano en Teotihuacán. Según la autora, esta pirámide correspondería a su primera aparición, sin embargo, la zona geográfica de este sitio arqueológico no corresponde al hábitat del resplandeciente quetzal y por ello se deduce que tuvo fuerte influencia de la zona maya donde sí habitaba dicha especie; de esta forma se puede dar una explicación iconográfica a la imagen de esta deidad, representada por el ave esmeralda que remite a los vientos monzónicos de la zona maya, acarreando la lluvia hasta el altiplano central. Por otro lado se le asocia a esta deidad el número 3, que en lengua maya se escribe «ox» o «ux», que también significa aliento o aroma; otras representaciones atribuidas al dios del viento de la zona maya y del altiplano, durante el periodo Clásico tardío y Posclásico, lo muestran con picos de patos y caracoles; se cree que la deidad del viento puede tener una procedencia más antigua del periodo Preclásico como lo muestran algunos objetos encontrados en asentamientos olmecas al sur de Veracruz, los cuales poseen pico de pato (pp. 34-39).

De la pluma y sus usos en Mesoamérica.

La presencia de las aves en el contexto mexicano representan cerca del 11% de las especies que existen en el mundo, por su parte, su presencia en el contexto mesoamericano resultó ser una gran influencia en el desarrollo de las civilizaciones de estos pueblos, pues no sólo sirvieron de inspiración para dar origen a sus deidades o para reproducir sus formas en la arquitectura y la artesanía, sino que las aves, al estar cubiertas de plumas, proporcionaron un recurso de gran valor; sirvieron para desarrollar lo que se conoce como «arte plumario», técnica que se empleó para distintos aspectos donde infinidad de estas estructuras fueron recolectadas principalmente para adornar recintos sagrados, crear imágenes, funcionar como divisa, para la confección de prendas, cumpliendo funciones sagradas o de

tributo, así como para uso comercial, de intercambio e incluso de rango y poder. Según Filloy (2019), las plumas se aprovecharon para desarrollar el arte plumario por la particularidad de ofrecer diversas cualidades visuales y sensoriales en la elaboración de objetos con alto significado religioso.

Estas particularidades se pueden apreciar en el movimiento de las plumas, ya que estas pueden vibrar, brillar, cambiar de tonalidad y producir un efecto deslumbrante, ya sea que el portador se desplace o el objeto oscile, algunas de las plumas son iridiscentes y esta característica permite una interpretación de transfiguración al irradiar luz y hacer parecer que cobra vida, cualidad que llevó a los pueblos mesoamericanos a considerar estos objetos como repositorios de una fuerza divina, celeste y solar. Según las apreciaciones de los pueblos, a ciertas plumas se le atribuirían ciertos significados, dependiendo de sus características como color, textura y tamaño; en Tenochtitlán, los especialistas en la técnica del arte plumario eran llamados *amantecas*, que en náhuatl significa aquel que trabaja la pluma (pp.18-23).

Templos dedicados a Ehécatl-Quetzalcóatl.

Además de las representaciones pictóricas de Ehécatl-Quetzalcóatl, es importante señalar la importancia que tuvo la arquitectura para destinar un espacio dedicado a esta deidad, la cual, dependiendo de la región, podía adquirir variantes en las características formales arquitectónicas. Matos Moctezuma (2018), menciona que los templos más representativos dedicados a Ehécatl-Quetzalcóatl corresponden al periodo Posclásico mesoamericano, dentro de los cuales podemos encontrar: el de la Estación Pino Suárez del metro en Ciudad de México; el de Huexotla y el de Acozac, en el Estado de México; el de Tlatelolco, en Ciudad de México; así como el de Tecoaque en Tlaxcala o el de Calixtlahuaca también en estado de México, entre otros. Dentro de las características de estos templos, encontramos que algunos de ellos tienen forma circular y otros son compuestos, es decir, que cuentan con un basamento rectangular en donde se localiza la escalera de acceso a su parte superior y la parte posterior del edificio tiene una saliente semicircular. Así mismo, la mayoría de estos edificios están orientados hacia el Este, que es precisamente la orientación del Golfo de México, de donde se supone es originario Quetzalcóatl; además se le asocia el color rojo a dicho punto cardinal, significando el rumbo del oriente y lugar por donde nace el sol.

Hay otros templos arquitectónicos que no se sabe a ciencia cierta si fueron dedicados a la deidad del viento, pues poseen la característica principal de ser estructuras circulares pero de tiempos anteriores (Preclásico) como se observa en El Ébano, Tancanhuitz, Huichapán, Tampusoque, así como los Guachimontones, ubicados en Teuchitlán, Jalisco, donde las más recientes aportaciones del arqueólogo e investigador Phil Weigand (2008) señalan que en la parte superior del guachi se colocaba el hombre-pájaro, un especialista que danza arriba de los postes de volador, sugiriendo que esta representación es un proto-Ehécatl (primer dios del viento) de la zona de Teuchitlán; quizá el primer dios supremo de la zona de Occidente (p.106).

Los Guachimontones como centro principal de la Tradición Teuchitlán y del Occidente mesoamericano

Según las más recientes publicaciones de El Colegio de Michoacán acerca de lo que fue denominado por Phil C. Weigand como «Tradición Teuchitlán», Heredia et al (2018) hablan acerca de las características que por su complejidad permitieron determinar los asentamientos de esta zona como una civilización, en contraposición a la declaración que hizo Bernal en 1969 (mencionada en Weigand) sobre el occidente de Mesoamérica, donde por falta de una influencia de la cultura olmeca en occidente, no se consideraba como una cultura avanzada o desarrollada, sino hasta haber recibido influencias de otras culturas del periodo Posclásico. Sin embargo, estas investigaciones han permitido reconocer y evidenciar que la cultura de Teuchitlán, desarrollada en el periodo Preclásico, sí poseía características de una cultura avanzada; se cree que dicha cultura llegó a desarrollarse semejante a un Estado, por el grado de complejidad que representaba, donde lo más probable era que la zona arqueológica de Los Guachimontones figurara como la capital de esta región (pp.16-38).

La Tradición Teuchitlán, ha sido descrita con ocho características principales: 1) monumentalidad arquitectónica, incluido el desarrollo de una jerarquía regional de sitios; 2) intensificación agrícola con terrazas, canales y campos de cultivo con chinampas; 3) organización y modificación del paisaje a gran escala; 4) creciente densidad poblacional; 5) especialización artesanal; 6) explotación especializada de recursos en especial sal y obsidiana; 7) una economía expansionista con comercio a

larga distancia; y 8) un sistema de escritura ideográfica presente en la cerámica ceremonial del tipo pseudo-*cloisonné* (cf. Weigand 1996^a) (p.34).

Cabe destacar que, dentro de la especialización artesanal, se desarrolló principalmente la cerámica, donde Beekman y Weigand (2000) han identificado un ejemplar de vasija con efigie de ave (p.106).

A pesar de la centralización de investigaciones arqueológicas que se dieron en las zonas maya y del altiplano del país, los recientes hallazgos han planteado la posibilidad de que la cultura Teuchitlán haya desarrollado y representado el origen de una de las cosmovisiones más importantes del mundo prehispánico, sugerido como un proto-Ehécatl.

«Durante gran parte de su carrera, Weigand buscó situar el occidente al mismo nivel de otras grandes culturas antiguas de México, luchando contra lo que percibió como un «complejo de simplicidad»» (Heredia y Englehardt, 2018, p. 15). Favorablemente, cada vez se conoce más acerca de la expansión territorial de Teuchitlán y de las características que distinguen la cultura de este pueblo en la región.

Influencia de las aves en la representación de las deidades prehispánicas y el mundo antiguo

En el mundo existen cerca de 10,000 especies de aves (Perrins, 2006, p.11), de las cuales se estima que el 11% se encuentran en México con 1,108 especies distintas; de ellas, Jalisco cuenta con 601 especies y 78 se encuentran en «Presa La Vega» (Hernández et al, 2015). Según Perrins, las aves son el grupo animal que más interés despierta en el público en general, debido en gran medida a que las aves comparten una jerarquía de los órganos sensoriales semejante con el ser humano, situando a la visión cromática y el sonido como los principales para su supervivencia; además, la mayoría de las aves desarrollan sus actividades durante las horas de luz diurna (p.5), representando por consiguiente mayores probabilidades de interacción y convivencia con la vida del hombre. Esto nos da pauta para plantear una lógica razonable de que las aves no sólo han tenido presencia o influencia en las culturas mesoamericanas, sino en la gran mayoría de las culturas del mundo antiguo, aportando al desarrollo de sus particulares cosmovisiones y que en consecuencia, ha contribuido a la vasta simbología de este mundo animal.

De gran importancia es que, para el contexto mexicano, el águila es probablemente la influencia más grande que tenemos de las aves, llegando a convertirse en el emblema de nuestro escudo nacional.

La identidad mexicana se concentró en el mito de Aztlán y el peregrinaje que los llevó a fundar Tenochtitlan en 1325, según ordenó el dios Huitzilopochtli, donde encontrarían «un águila agitando sus alas, parada sobre un nopal y desgarrando una serpiente», escena que aparece en el monumento más antiguo que se conoce sobre la fundación de Tenochtitlan: el «Teocalli de la Guerra Sagrada» (Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales, Gobierno de México, 2019).

Esta escena se vio representada en gran cantidad de relatos mitológicos e iconográficos, incorporándose como uno de los símbolos más protagónicos del imaginario mexicano; así lo demuestra López (2019, pp. 28-35), donde su estudio recopila manifestaciones artísticas que aluden a la importancia del águila como símbolo de esta cultura. Es asombrosa la creatividad y diversidad de propuestas artísticas que abarca la representación de esta ave, desde los códices hasta los relieves escultóricos en piedra y las figuras de cerámica.

En el imaginario colectivo mundial, el águila presenta la particularidad de ser concebida como la reina de las aves, pues no es de extrañarse que esta ave se asoció al sol y a las divinidades que poseían la jerarquía más alta puesto que, la naturaleza del ave conformaría las características de un símbolo que se ha visto reflejada en la deidad o persona. Según Picinelli (2012), el águila ha sido por excelencia, el ave que vuela al cielo, el ave que vuela hacia el sol, la que ve al sol, con los ojos fijos en el sol, abstraída por el sol, la que no se espanta con el esplendor del sol, el alma noble nacida para lo grande, la que representa al hombre magnánimo porque nada teme, la adornada con el rayo y la corona, la solitaria, la sagrada (pp. 127-159) entre muchas otras connotaciones que posicionan al águila como el ave con más representaciones de la conexión entre lo terrenal y lo celeste, lo humano y lo divino.

En la zona de Teuchitlán no se ha encontrado una representación pictórica que proporcione las características formales visuales del aspecto del danzante hombre-pájaro o de algún ave en específico que caracterice a esta cultura, pero resulta atractivo la elaboración de una propuesta artística a partir de la recopilación de información que se tiene y que se ha descrito a lo largo de este documento; empezando primeramente por

las representaciones pictóricas del dios Ehecatl-Quetzalcoatl, que se han encontrado en otras zonas del país incorporándoles las características físicas de las aves que se avistan en «Presa La Vega», espacio lacustre importante y cercana a la zona arqueológica Guachimontones. Aunque puedan existir diversas aproximaciones para interpretar y representar esta imagen, las propuestas tendrán que corresponder al concepto del hombre-pájaro, haciendo énfasis en la máscara bucal que portará, ya que esta característica será determinante para referirnos a una especie en específico.

Tampoco se sabe con exactitud qué importancia tuvo el arte plumario para la cultura Teuchitlán, pues es muy difícil la conservación de estos elementos orgánicos. Gracias al rescate y la conservación de estos objetos en otras zonas del país, cabe la posibilidad de que este arte se desarrollara por todo el México mesoamericano, prueba de ello son los hallazgos de esqueletos de guacamayas verdes, recuperados en la Cueva de Avendaños, Chihuahua (Filloy: 23), donde se puede pensar que la presencia de estas aves en dicha contexto fue debido a su transportación ya que no son originarias de ahí. De esta forma, se puede especular la importancia de la pluma para el comercio entre los pueblos mesoamericanos, así como la alta probabilidad de su expansión y utilización por todo el territorio mexicano.

La participación de los ángeles cristianos en el imaginario de los seres alados

Como parte del imaginario colectivo y destacándolos como un referente simbólico, los ángeles han tenido un papel importante al momento de pensar o mencionar figuras humanas que pueden volar, pues representan a los seres espirituales que prevalecieron en la cultura occidental y cuya particularidad visual radica en la representación del hombre alado. Según Trabitsch (2016), en el documental *La historia de los ángeles*, la primera forma en que el cristianismo llegó al mundo fue de forma oral y escrita, sin imágenes.

En el recinto de la iglesia, se combinaron las imágenes con los relatos cristianos para contar una historia donde los ángeles son los mensajeros de Dios, de quien no existe imagen; su palabra nos llegó por medio de estos seres espirituales y se convirtieron en el tema central de una historia pictórica del arte occidental. El cristianismo se convirtió en la religión

oficial del imperio romano y tuvo la pretensión de volverse universal bajo el lema «Id por el mundo y predicad el evangelio». Al principio había pocos íconos cristianos, ¿cuáles son los modelos de las figuras humanas del cristianismo? estos nacen bajo la influencia de la cultura asirio-babilónica, donde existía la representación de seres mitad humano y mitad animal. El cristianismo adopta estas imágenes, haciendo una recodificación de estos seres paganos, tomando a los seres demoniacos primigenios para combinar la imagen del modelo griego antiguo con los seres babilónicos, de esta forma buscaron cómo significar la imagen de Dios a través de un orden celestial jerárquico, clave de la representación cristiana ya que esta religión opera bajo la premisa «el orden es el estado de perfección».

En Ravena surge la representación primigenia de la iconografía cristiana bajo un orden jerárquico, mostrando a los ángeles como los guardaespaldas de María y Jesucristo; estas representaciones se convirtieron en un canon para las representaciones posteriores, aunque hubo una evolución con la imagen de Jesús y María, que, aun siendo humanos, ocuparon una representación de mayor jerarquía sobre los ángeles.

Integración y reinterpretación del contexto histórico, cultural y geográfico de las aves en el estado de Jalisco como fuente de inspiración para el desarrollo de obra plástica

Un aspecto muy importante por considerar en la cronología de las culturas prehispánicas es que la cultura Teuchitlán, al ubicarse en el periodo Preclásico y Clásico temprano, antecede junto con la cultura Olmeca, a las primeras civilizaciones prehispánicas de México. La posibilidad de que Teuchitlán fuese una cultura influyente para las civilizaciones posteriores genera mucho sentido, pues el contexto general apunta a que fue la cultura que detonó la concepción de la deidad del viento.

Una de las características que permitieron el asentamiento de los pueblos mesoamericanos es su proximidad a los cuerpos de agua. Para la zona arqueológica de Guachimontones, el cuerpo más importante de agua es la Presa de La Vega, la cual se encuentra en el municipio de Teuchitlán, al oeste de la Zona Metropolitana de Guadalajara, al interior de la región Valles del Estado de Jalisco. Esta presa es muy importante por sus beneficios ambientales como la captación hídrica, control de inundaciones, estabilidad ecológica, fuente de alimento, así como la conservación y reproducción de aves. Anteriormente, según Englehardt et al. (2018), la

presa de La Vega correspondía a la ex laguna de Magdalena, que también permitió el desarrollo de humedales y chinampas en la cultura prehispánica de Teuchitlán (p.36).

Según la «Compilación de aves de la Presa La Vega», elaborado por Hernández Morales et al., a través de la Secretaría de Medio Ambiente y Desarrollo Territorial del Gobierno de Jalisco (2015), las aves que se pueden avistar en dicha presa pueden variar entre especies de pájaros pequeños como el pinzón, el ceniztonle, el mosquero; aves rapaces como aguilillas, milanos, gavilanes; y aves acuáticas. Según Espinoza (2018), la representación de esta deidad mesoamericana se vería fuertemente asociada a los mergos, por su transitar del inframundo en el fondo del agua hacia la bóveda celeste, mostrando una capacidad especial para mediar entre ambos mundos, dichas especies: patos, zambullidores, espátulas, cormoranes y pelicanos, se pueden avistar en esta presa.

Aunque la diferencia temporal pueda conducirnos a la duda sobre la presencia de Ehécatl-Quetzalcóatl en la zona occidente, no cabe duda de que el viento fue un elemento muy importante para las culturas preclásicas, digno de motivo de culto y cosmovisión de la vida en la tierra y al cual, inevitablemente se asocian aspectos de las aves para su representación.

Por un lado, este contexto geográfico de Guachimontones representa un punto importante de concentración de aves por su proximidad a Presa La Vega; por otro lado, la vasija de cerámica con motivos aviarios ya señalada, muestra que la cultura presentó sensibilidad para aproximarse y contemplar a las aves. También se encuentra la aportación de Weigand, que menciona al hombre-pájaro, sugiriendo que la imagen que fusiona estos dos conceptos, llevaría a este hombre a vestir algunos elementos representativos del pájaro que simbolicen aspectos espirituales y de sus deidades; esto a su vez sugiere que al emplear recursos orgánicos como las plumas o picos de aves para las cuestiones espirituales, también los pudo haber conducido a emplearlas en sus prácticas económicas, sociales y de arte plumario. Dicho esto, la fuerte y homogenizada presencia de los círculos concéntricos en Guachimontones que representan la estrecha simbología con la deidad del viento Ehécatl, y sabiendo que estas figuras geométricas se utilizaron en otras zonas del país para referirse a este dios, que pictóricamente se representa con características de aves, nos lleva a pensar que las aves fungieron como los seres de la naturaleza que integraban toda las características para representar la idiosincrasia de este

pueblo; seres que propiciaron los primeros acercamientos espirituales y representaciones divinas de la pre-hispanidad como lo es, el dios Ehécatl.

El abad milanés Filippo Picinelli (1604 - 1686) en su obra *Mondo Simbólico*, quien compendio de emblemas de diversas temáticas, dedica uno de sus tomos a «Las aves y sus propiedades», libro que ha sido traducido y publicado al español por el Colegio de Michoacán (2012). En esta gran recopilación de aves, remite a su vez a las referencias textuales más relevantes de personajes históricos, entre los que destacan filósofos y figuras eclesiásticas que influyeron para construir lo que Picinelli denomina la *imprese* y el *emblema*, conceptos que constituyen el motivo o imagen de la que se habla. Hay cerca de 70 aves en este tomo de las cuales sólo referenciaré algunas que me permitan contrastar el carácter simbólico que le dieron los europeos con el que preexistía en la idiosincrasia de la cultura Teuchitlán.

El Pelicano

Según la recopilación de textos que refieren a esta ave, el pelicano ha adquirido un fuerte simbolismo para representar a Cristo, pues se le atribuye que esta ave al derramar sangre de su pecho para salvar a sus crías; se asemeja al gran amor de Jesús por la humanidad (pp. 418 - 425). Según Flores (2022), el mito del pelicano derramando sangre, no tiene más que un origen religioso, pues un pelicano no actúa como tal en la realidad, ya que su promedio de vida oscila entre los 30 - 40 años y sería contra-natura que un animal como el pelicano se lastimara a sí mismo para alimentar a sus crías. En todo caso, explica Albores, académico de la Universidad Autónoma de Baja California Sur, esta ave perdería a sus crías y buscaría volver a reproducirse después; sin embargo, el simbolismo religioso ha prevalecido. A otro personaje de la biblia que se le representa con el pelicano es Santa Mónica de quien se dice:

«El Pelicano que abriéndose el pecho revive a su prole muerta, lleva el lema: *mortuos vivificat* (revive a los muertos); con este emblema monseñor Aresio quiso representar bellamente a santa Mónica, quien con la sangre de sus lágrimas y con copiosas plegarias dio vida espiritual a su hijo Agustín, que ya parecía muerto a la fe y a la gracia; lo cual nos revela el mismo San Agustín, cuando escri-

bió sobre ella: Había criado a sus hijos, pariéndolos tantas veces, cuantas los veía apartarse de ti». (p.420)

El Pato

Por otro lado, el pato aborda un discurso con bastantes connotaciones debido a las conductas que manifiesta, por un lado se le denomina «el curioso». El pato, con la cabeza sumergida en el agua, ostenta este epígrafe de Aresio: *profunda quoque scrutatur* (También escudriña lo profundo). Este símbolo representa a la mente curiosa del hombre dedicado a la investigación. A este propósito San Lorenzo Justiniano dice: «El hombre fue hecho para conseguir las cosas celestiales, desear las invisibles y buscar las que son mayores que él. Es impulsado, pues, por la naturaleza para anhelar el sumo bien. Por ello con tanta avidez examina las cosas inferiores para descubrir por medio de la observación el rastro que en ellas pueda haber del sumo bien». (p.116)

Por otro lado, al pato también se le considera bajo la connotación de «el penitente».

El pato se sale del agua con la misma facilidad con que en ella se sumerge; por ello ostenta el lema: *emergit immersa* (sumergido emerge). Por eso dice Eliano «los patos hábilmente se sumergen y emergen». Esta es la imagen del alma que peca y luego se arrepiente como la Magdalena (...) Así la Magdalena que ya parecía presa de las arpías infernales, cuando se sumergió profundamente en el río de sus lágrimas, resurgió incólume. (p.117)

El Mergo

El polluelo del mergo puede vivir en cualquiera de los tres elementos, aire, tierra y agua; por ello escoge el que más le place. Por lo que fue dibujado con medio cuerpo bajo el agua y con las alas extendidas como si se dispusiera a volar, con este mote: *mersus, emergam* (hundido me elevaré). Con este emblema se representa al que, hundido en las olas de graves tribulaciones, confía en que al final se elevará con libertad. Por lo cual el gran Agustín puntualiza: «El hombre entre las tempestades de este mundo piensa que no verá lo que desea, pero no deja de esperar» (p.375).

El mergo, que del fondo de las aguas sale con un pescado en el pico, ostenta el mote: *ab imo praedam* (desde lo profundo, la presa) y representa a Cristo resucitado; que trae consigo a los santos padres del Antiguo Testamento, rescatado de las curvas del limbo (p. 376).

El mergo, aunque se sumerja todo en el agua, sale de allí tan seco, como si no la hubiera tocado, por lo cual Aresio le puso el lema: *qualis entravit, exit* (como entró, salió). Así también el hombre, que ingresa desnudo al mar de este mundo, desnudo saldrá sin llevarse nada de lo que poseía. (...) San Agustín repitiendo estas palabras, comenta: «En verdad nada trajimos a este mundo cuando nacimos, ni podemos llevarnos algo, cuando nos marchemos del mundo. Nada trajiste, nada te llevarás (p. 377).

Conclusiones

Se pueden rescatar los siguientes aspectos en base a lo expuesto anteriormente para determinar que la cultura de Teuchitlán en Jalisco presenta indicadores de haber desarrollado una cultura aviaria genuina.

Primeramente, mencionar que el contexto geográfico favorece un paradero y flujo natural de aves. gracias a la entonces ex laguna Magdalena (Presa La Vega) que al ser uno de los cuerpos lacustres más importantes de Jalisco, propicia un mayor encuentro entre humanos y aves, reconociendo estos espacios como hitos territoriales que sirven de asentamiento tanto para una especie como para la otra.

Por otro lado, la temporalidad en que se desarrolla esta cultura, el Preclásico, nos habla de que representa los cimientos y estructuración de diversos lenguajes que pudieron influenciar a culturas posteriores, como se podría intuir en las características simbólicas de la arquitectura del «guachi»; donde los motivos circulares para rendir culto a la deidad del viento coincide con las representaciones que más adelante se hicieron en otras zonas arqueológicas donde se venera a una deidad semejante relacionada al viento, sino es que la misma.

Es infalible la unión que se hizo para conceptualizar deidades por medio de las características físicas de las representaciones artísticas de las aves en la gran diversidad de culturas del mundo, donde el elemento más predominante alusivo a estas son las alas, teniendo tal trascendencia que han llegado a formar parte de la iconografía angelical que aborda la religión cristiana hasta hoy en día.

En contraste con otras culturas del mundo, las representaciones de las culturas prehispánicas se fijaban más en representar otros aspectos de las aves para la composición de sus deidades, como lo fueron los picos a manera de máscaras bucales o el empleo de plumas para representar penachos o partes de la indumentaria del dios; esto representa una propuesta

distinta al imaginario colectivo de los aspectos formales simbólicos de las aves, esa relación preconcebida que se tiene de alas-vuelo o alas- viento, demostrando que solo con rescatar otras características de la fisionomía del ave, se puede dar esa asociación. Además, cabe profundizar que para la representación de esta deidad del viento se tomaron como referencia a la anhinga, la liebre acuática y el pelicano, que dentro de las aves que se pueden encontrar en el ecosistema de Presa La Vega, representan a las aves acuáticas, capaces de sumergirse (viajar al nivel inframundo) y regresar a la superficie (viajar al nivel terrenal) para trasladarse al cielo nuevamente (viajar al nivel celestial); esto recalca la importancia de la asociación que formulaban entre viento-agua como un indicador de vida.

Aunado a esto, el empleo de las aves como recurso visual de representación de conceptos, sobre todo divinos, a través de la observación del comportamiento del ave en su zona geográfica, se han determinado sus atributos y significados representativos, lo que supone que las antiguas civilizaciones dedicaban buen tiempo a la observación de las aves de su entorno, y realizaban un ejercicio de discriminación para señalar aquellas que representaría la imagen de la divinidad.

Ehécatl representa una de las divinidades más antiguas del contexto mexicano y probablemente sea la primera divinidad de la cultura Teuchitlán, tal vez no con ese nombre, pero si con ese atributo, la deidad del viento; es hablar del aire mismo, de la respiración, de un aspecto muy importante para la gestación de la vida y el vuelo.

La observación de las aves ha contribuido al desarrollo de una compleja cultura aviaria, llena de características que distinguen a una especie de otra, pero que en esencia, todas ellas reflejan la percepción del ser humano hacia el comportamiento y forma de vivir del ave; representándolas e insertándolas en su contexto cultural bajo simbolismos que contribuyen al significado de la vida humana con especiales acentuaciones religiosas y espirituales. A partir de las culturas prehispánicas, podemos percatarnos del origen de un imaginario colectivo de las aves que prevalece hasta hoy en día, con solo pensar en estos seres se podría decir que es casi imposible desvincularlos del viento, pues sin este comportamiento físico de las masas de aire, no sería posible desarrollar el vuelo. Entonces aquello que domina el viento o puede moverse a través de él, tiene capacidades distintas a las humanas, y por lo tanto, representa motivos dignos de culto; lo más interesante es que estas nociones primigenias de las aves

se dieron sincrónicamente en otros lugares del mundo, conjugando su vuelo y belleza con la imagen humana para dar sentido y respuesta a las preguntas existenciales del hombre.

Fuentes referenciales

- BEEKMAN CH. Y WEIGAND P. C. (2000). *La cerámica arqueológica de la tradición Teuchitlán, Jalisco: tipología, análisis petrográfico y cronología*. El Colegio de Michoacán; Secretaría de Cultura de Jalisco.
- ESPINOZA PINEDA GABRIEL. (julio-agosto 2018). Animales y símbolos del viento entre los nahuas. *Revista Arqueología Mexicana*, (152), 46-51.
- FILLOY NADAL, L. (septiembre-octubre 2019). De la pluma y sus usos en Mesoamérica. *Revista Arqueología Mexicana*, (159), 18-23.
- FLORES, SIBONEY. (2022). *Los pelícanos no sangran su pecho para curar a sus crías, como dicen en redes*. Animal Político. Localizado en https://animalpolitico.com/verificacion-de-hechos/desinformacion/pelicanos-sangran-su-pecho-para-curar-a-crias-falso?adsafe_ip=. Consultado el 20 de enero 2024.
- HEREDIA ESPINOZA, V. Y., ENGLEHARDT, J. D Y CARDONA MACHADO, H. J. (eds.), (2018). *Nuevos enfoques en la arqueología de la región de Tequila*. El Colegio de Michoacán. México.
- HERNÁNDEZ MORALES, S., COVARRUBIAS LEGASPI, H. O. Y AGUIRRE NIEVES, L. F. (2015). Aves de La Presa La Vega. (Serie Las aves de México). Secretaría de Medio Ambiente y Desarrollo Territorial del gobierno del Estado de Jalisco; Comisión Estatal del Agua Jalisco.
- LÓPEZ LUJÁN, LEONARDO. (septiembre-octubre 2019). Bajo el signo del sol. Plumas, pieles e insignias del águila en el mundo mexica. *Revista Arqueología Mexicana*, (159), 28-35.
- MATOS MOCTEZUMA. EDUARDO. (julio-agosto 2018). Templos dedicados a Ehécatl Quetzalcóatl. *Revista Arqueología Mexicana*, (152), 52-59.
- MORENO GUZMÁN MARI OLVIDO. 2020 (marzo-abril) «Pintura mural en Mesoamérica» en *Revista Arqueología Mexicana*. (162), 60-63.
- PICINELLI, F.; SKINFILL NOGAL, B., LUCAS GONZÁLEZ, R. (eds.), (2012). *El mundo simbólico: las aves y sus propiedades* (Libro IV) (Gómez Bravo, E. trad.). El Colegio de Michoacán

- PERRINS, CH. (2006). *La gran enciclopedia de las aves*. Madrid: Editorial LIBSA SECRETARÍA de Medio Ambiente y Recursos Naturales, Gobierno de México. (2019). *Águila, nopal y serpiente, antes, durante y después de la Conquista*, Localizado en: <https://www.gob.mx/semarnat/articulos/aguila-nopal-y-serpiente-antes-durante-y-despues-de-la-conquista>
- TAUBE, K. A. (julio-agosto 2018). *Orígenes y simbolismos de la deidad del viento en Mesoamérica*. *Revista Arqueología Mexicana*, (152), 34-39.
- TRABITSCHZ, M. (dir.) (2016). *La historia de los ángeles* [Documental]. Deutsche Welle. Localizado en: <https://www.dw.com/es/la-historia-de-los-%C3%A1ngeles/a-36413334>
- WEIGAND, P.C., BEEKMAN, CH Y ESPARZA, R. (eds.), (2008). *Tradición Teuchitlán*. El Colegio de Michoacán; Secretaría de Cultura de Jalisco.

Los diamantes no importan, lo importante son las llaves: análisis de la obra *Judgment Day* y *For the Love of God* de Damien Hirst

David Yael Martínez Ochoa
Marco Antonio Calderón Zaul
Alfonso Mier Bueno

«La distinción entre autor y público está por tanto a punto de perder su carácter sistemático. Se convierte en funcional y discurre de distinta manera en distintas circunstancias.»

Walter Benjamin¹

«Si es cierto que el artista dispone de la facultad de prever y evitar las consecuencias de los traumas tecnológicos, ¿qué vamos a pensar, entonces, del mundo y de la burocracia de la «apreciación artística»? ¿No llegaría a parecerse de repente a una conspiración para hacer del artista un fanfarrón, un frívolo (...)? Si los hombres pudiesen dejarse convencer de que el arte es un preciso conocimiento por adelantado de cómo vérselas con las consecuencias psíquicas y sociales de la próxima tecnología, ¿no se harían todos artistas? ¿o emprenderían una cuidadosa traducción de las nuevas formas de arte en mapas de navegación social?»

Marshall McLuhan²

1 Confróntese con la Sección número 10 del famoso texto de Walter Benjamin, *La Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de 1936. Ver la edición citada.

2 Véase, (McLuhan, M., 1994, p.66)

En la exposición *Vivir para Siempre (por un Momento)*, ubicada en el museo Jumex de la Ciudad de México, entre el 23 de marzo y el 25 de agosto del 2024, se exhibió una parte sustantiva de la obra de Damien Hirst,³ uno de los artistas contemporáneos más reconocidos internacionalmente.⁴ La pretensión de este capítulo será analizar dos obras presentes en la exposición: *Judgment Day* (Día del Juicio) y *For the Love of God* (Por el amor de Dios). Resulta de sumo interés para la práctica artística actual, entender algunas de las características formales de los fenómenos presentados por parte del arte contemporáneo, ya que muchas veces pasan desapercibidos por las costumbres, regímenes, formas y modos de producción del arte académico y las bellas artes institucionalizadas.

El museo Jumex, por ejemplo, al escribir sobre la obra en su página oficial nos informa que la obra *Judgement Day*, 2009 se caracteriza por:

[...] Una vitrina de cristal, chapada en oro y acero, en la que lo que parece ser juzgado es la acumulación de filas y filas de zirconias cúbicas que simulan diamantes y evocan de forma visual el exceso y la riqueza (Fundación Jumex, 2024).

De manera muy similar, el periódico mexicano *El Economista*, escribe una nota digital en la que dedica dos párrafos a la obra antes mencionada, nos propone que:

[...] el panel «Judgement day» (Día del juicio, 2009), un gran gabinete de acero inoxidable chapado en oro que contiene piezas de níquel

3 Nuevamente, como en otras ocasiones, el título de la exposición que alberga el Museo Jumex tiene un sentido místico y comercial, véase: «Los títulos de Hirst constituyen una parte integrante de la comercialización de su obra y una gran parte del significado mana del título». (Thompson, D., 2008, p.63)

4 Don Thompson en su libro *The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art*, nos plantea que, «[e]l artista británico Damien Hirst, (...) es uno de los pocos artistas que pueden afirmar haber alterado nuestro concepto de lo que es el arte y [por supuesto] una trayectoria artística. A los cuarenta años, Hirst declaró que su valor era de 100 millones de libras esterlinas. Esto significa que su valor era mayor que el de Picasso, Andy Warhol y Salvador Dalí juntos a la misma edad —y esos tres están entre los primeros de cualquier lista de artistas que midan su éxito en dinero—. El valor estimado de Francis Bacon, el cual ostentó brevemente el récord de los artistas británicos contemporáneos en subasta, era de 11 millones de libras esterlinas cuando falleció en 1992 a los ochenta y dos años. Cuesta imaginar un contraste mayor que el de las vidas artísticas de Francis Bacon y Damien Hirst. (Thompson, D., 2008, pp. 61-62)

y zirconia cúbica, para la que hay una rigurosa vigilancia, provoca cuestionamientos sobre la depredación del ser humano sobre los objetos minerales, las especies animales y el lujo como un estatus. Para [esta obra] con piezas consideradas de lujo [...] el visitante deberá mantener un metro de distancia y, en caso de rebasarla, de inmediato se dispara una alarma que alerta al personal de vigilancia, que, amablemente, invitará de inmediato a dar un paso atrás. (Quiroga, 2024).

En ambos casos, las notas comienzan con una breve descripción material de lo que se encuentra ahí, de lo que está presente allí, frente a nosotros, alrededor nuestro. En un segundo momento, pasan a una «reflexión» sobre qué es lo que la obra «juzga», parece ser que lo importante son los diamantes sintéticos.⁵ Lo visible almacenado, lo tangible y su valor suntuario. Claramente, el recorrer la primera sala de la exposición y encontrarnos de frente con una vitrina dorada, cubierta en oro, de casi nueve metros de largo por dos metros y medio de alto, repleta hasta el borde de miles de diamantes que brillan y refractan las luces de la galería conforme te mueves por ella, constituye una experiencia sensorial impactante. Te sobrepasa, te envuelve. Rara vez en la vida cotidiana y en el espacio público nos enfrentamos a un objeto tan suntuoso como este. En ambas descripciones citadas, lo «común» es el exceso y la riqueza, el lujo como *estatus*, lo suntuario como distinción. Pero lo «común» no es tan común. Pareciera ser más una invitación al espectador para generar en él una reflexión, una crítica y/o un juicio hacia la propia opulencia de los «objetos» presentes y su relación con los asistentes.

Pero detengámonos un instante, en ambas descripciones *se escapa un elemento crucial que fue el que nos llevó a interesarnos por esta pieza en particular*.⁶ Si bien, diminuto en comparación con la magnitud y valor suntuario de la vitrina completa, y que probablemente podría pasar por completo desapercibido: *todas las llaves* que abren cada una de las sec-

5 La zirconia cúbica o circonita, conocida también como 'diamante sintético', es un cristal creado en laboratorio compuesto de óxido de zirconio. Guarda un parecido y dureza muy cercanos con el diamante. Por este parecido, se usa frecuentemente en joyería como su sustituto. Aunque sí es considerablemente más accesible que el diamante, sigue siendo un material de alta joyería.

6 En las palabras cursivas en castellano el énfasis es nuestro a menos que se indique lo contrario.

ciones de los vidrios (templados) de nueve milímetros⁷ están colocadas dentro de los cerrojos. Es cierto que las vitrinas y gabinetes son formas y proyectos recurrentes en la obra de Hirst, podemos ver el parecido físico entre esta obra y la de *Memories Lost, Fragments of Paradise* (2003), también expuesta en la misma sala de la exhibición, con la cual guarda parecido en su *diseño-acomodo*, manteniendo una clara diferencia en que las filas en la segunda obra son de pastillas de paracetamol.⁸ Ahora bien, esta es la única obra expuesta en el museo con las llaves colocadas dentro de los cerrojos. El acto intencional de dejarlas ahí, cambia completamente a la obra en tanto «presencia», puesto que propone un diseño museográfico del espacio en donde las conductas de «contemplación» son reveladas por el dispositivo en escena. Volvámonos a preguntar. ¿Cuál es la intención de la obra? ¿Cuál es el juicio al que nos enfrentamos? ¿Qué es lo que la obra juzga?

El título *Judgment Day*, nos sugiere un terreno de referencias dentro del campo de la tradición y cosmovisión judeocristiana en la que se describe el día del juicio como el punto *culmen de la fe*.⁹ En síntesis: el momento en

7 Luz Elena Mendoza, gerente de Registro y Conservación del Museo Jumex, comenta que el proceso de montaje e instalación de la obra Judgment Day, 2009, les llevo 3 días con un equipo de entre 10 personas, en jornadas enteras de montaje. Cabe señalar que cada vidrio pesa aproximadamente trecientos kilogramos. Véase Fundación Jumex, «Montaje de la exposición Damien Hirst: Vivir Para Siempre (Por Un Momento) (III/V), en www.fundacionjumex.org, <https://www.fundacionjumex.org/es/explora/videos/423-montaje-de-la-exposicion-damien-hirst-vivir-para-siempre-por-un-momento-iii-v>, (Consultado el 28 de julio del 2024).

8 El trabajo de Hirst con vitrinas se observa desde 1989 con la primera parte de la serie de *Medicine Cabinets* que, como su nombre lo indica, se componen de vitrinas con instrumentaría médica. En esta primera etapa de la serie se incluyen obras como *Holidays* (1989) y *Problems* (1989). En la siguiente década, podemos observar vitrinas con otros elementos como en *Isolated Elements Swimming in the Same Direction for the Purpose of Understanding, (right)*, (1991), donde se exponen peces encapsulados, y *Deads Ends Died Out, Examined* (1993) en donde se muestra una gran cantidad de colillas de cigarro distribuidas individualmente. Es a finales de la década de los 90 y principios del 2000 cuando comienza a utilizar las vitrinas de acero inoxidable y espejos de fondo con la serie de *Pill Cabinets*, en donde exhibe pastillas individuales distribuidas en filas como en el caso de *Infinity* (2001) y *Memories Lost, Fragments of Paradise* (2003).

9 Pensando en la fe como la relación existente entre las creencias cristianas y su función tanatológica. El juicio final, al que toda persona se enfrenta al final de su vida, el encontrarse con Cristo en el reino prometido, es la esperanza con la que vive su vida el cristiano. Como se expresa en los versículos 11 al 13 de la segunda carta de Pablo a Tito: «[...] se ha manifestado la gracia de Dios, fuente de salvación para todos los hombres, enseñándonos a renunciar a la maldad y a los deseos mundanos y a llevar una vida so-

el que una persona es juzgada por sus acciones. En la biblia cristiana, se hace referencia a este momento en varios pasajes del nuevo testamento.¹⁰ Por ejemplo, entre los versículos 31 y 46 del capítulo 25 del evangelio de Mateo, se lee lo siguiente:

«Cuando venga el hijo del hombre en su gloria con todos los ángeles se sentará sobre el trono de su gloria. Todos los pueblos serán llevados a su presencia; y él separará a unos de los otros [...] Pondrá las ovejas a la derecha y las cabras a la izquierda. Entonces el rey dirá a los de la derecha: Venid, benditos de mi padre, tomad posesión del reino preparado para vosotros desde el principio del mundo. Porque tuve hambre y me disteis de comer, tuve sed y me disteis de beber, fui emigrante y me acogisteis, estuve desnudo y me vestisteis, enfermo y me visitasteis, preso y fuiste a estar conmigo [...] Luego dirá a los de la izquierda: Apartaos de mí, malditos, al fuego eterno preparado para el diablo y sus ángeles. [...] Y estos irán al castigo eterno, pero los justos a la vida eterna» (Mt 25, 31-46).

Lo que se juzga aquí no son los objetos, ni las riquezas, sino las personas. El día del juicio separa a los buenos de los malos, los justos de los inmorales, con base en sus acciones y sus conductas. La obra, por su parte, también propone una revisión de las conductas y de las *formas disciplinarias de las tecnologías del yo*; los asistentes asumen un comportamiento al estar frente al «*Judgment Day*», se encuentran en un entorno cargado de capital simbólico y de muchas de las didácticas de las Instituciones Artísticas. Para ello debemos reparar en que esta obra de Hirst, al incorporar las llaves (como uno de los elementos de su dispositivo de participación), al tenerlas visibles y disponibles, no sólo exige una actitud exclusiva-

.....
bria, justa y religiosa, mientras aguardamos el feliz cumplimiento de lo que se nos ha prometido y la manifestación gloriosa del gran Dios y Salvador nuestro Jesucristo.»

- 10 El antiguo testamento de la biblia cristiana se desprende de la tradición y creencias del judaísmo. Los relatos que comprenden la creación del mundo, los reyes y profetas de la antigüedad, la creación y liberación del pueblo de Israel y la promesa de salvación. El nuevo testamento se enfoca en la vida y obra de Jesús y sus Apóstoles. Este comienza con los relatos de los cuatro evangelistas (Mateo, Marcos, Lucas y Juan) quienes conocieron a Jesús y recuentan su experiencia y enseñanzas. El día del juicio aparece tres veces en el nuevo testamento: en el capítulo 25 de Mateo, el capítulo 13 de Marcos y el capítulo 20 del Apocalipsis (Libro comúnmente atribuido al evangelista Juan).

mente de *espectador moderno*, es decir, los «objetos» frente a nosotros no solamente están dispuestos para la mirada, para contemplación. La conceptualización de la pieza nos deja incorporarnos en una *situación*, en un territorio con características y arreglos museográficos plenamente conscientes.¹¹ La vitrina, los vidrios, las zirconias, las llaves, los sensores, la alarma, el sonido, la seguridad, las luces, etc., vuelven al público parte activa del proceso artístico instalado.¹² ¿Escatología de la mirada?

Las llaves, la vigilancia y la transmutación de la mirada en cuerpo (táctil) por el deseo.

En la tradición del arte occidental, la «apreciación artística» procede en relación a los objetos y las imágenes con las que se contrapone quien visita un museo. «Mirar» o «apreciar algo» dedica tiempo y, sobre todo, disciplina; su cuerpo y su mirada, tienen una dinámica humana y contextual, es decir, una suerte de *jerarquización de actos y acciones institucionaliza-*

-
- 11 Claire Bishop precisa que nuestra respuesta sensorial al estar dentro de una instalación requiere de la experiencia del «(...) espacio y el conjunto de elementos que contiene [ya que] se consideran en su totalidad como una entidad singular. El arte de instalación crea una situación en la que el espectador entra físicamente e insiste en que la considere como una totalidad singular. Por lo tanto, el arte de instalación se diferencia de los medios tradicionales (escultura, pintura, fotografía, vídeo) en que se dirige al espectador directamente como una presencia literal en el espacio. En lugar de imaginar al espectador como un par de ojos incorpóreos que examinan la obra desde la distancia, el arte instalación presupone un espectador encarnado cuyos sentidos del tacto, el olfato y el sonido están tan intensificados como su sentido de la visión.» (Bishop, C., 2004, p.6)
- 12 Claire Bishop, en su libro *Participation: Documents of Contemporary Art*, sostiene que en el arte participativo se puede localizar una agenda de aliados. Para ello proporciona una lista, en la cual: «El primero tiene que ver con el deseo de crear un sujeto activo, uno que se sienta empoderado por la experiencia de la participación física o simbólica. La esperanza es que los sujetos de participación recientemente emancipados se encuentren ellos mismos capaces de determinar su propia realidad social y política. Es así que, una estética de la participación deriva su legitimidad de una relación causal (deseada) entre la experiencia de una obra de arte y la agencia individual/colectiva. El segundo argumento se refiere a la autoría. El gesto de ceder parte o todo el control del autor se considera convencionalmente más igualitario y democrático que la creación de una obra de un sólo artista, mientras que también se considera que la producción compartida entraña los beneficios estéticos de un mayor riesgo e imprevisibilidad. De esta forma, se entiende que la creatividad colaborativa surge de un modelo social más positivo y no jerárquico en tanto [co]producido. La tercera cuestión implica una crisis percibida en la responsabilidad comunitaria y colectiva. Esta preocupación (...) se inspira en una tradición del pensamiento marxista que denuncia los efectos alienantes y aislantes del capitalismo. Uno de los principales impulsos detrás de la participación. El arte ha sido, por tanto, una restauración del vínculo social a través de una elaboración colectiva de significado.» (Bishop, C., 2006, p.12)

dos. De acuerdo a la historiadora del arte Claire Bishop, la segmentación histórica del arte a partir de estos objetos se divide en temas, técnicas y periodos. Se establece una relación de causa y consecuencia donde se valora la obra como consecuencia de la habilidad y maestría técnica de un artista. Incluso si se consideran las proposiciones analíticas que formuló Kosuth, no sujetas a un contraste con la realidad la obra continuaría como consecuencia del punto de vista del artista y las características contextuales del período al que pertenece.¹³ En este caso, quien observa la obra, debe distanciarse de su propia experiencia de vida para poder contemplar y organizar los elementos con la mirada. Sin embargo, de acuerdo a la misma autora, a partir del siglo xx existen prácticas artísticas que ya no separan individualmente los objetos, sino que juegan con la misma articulación del espacio de exposición y, con esto, enfatizan la experiencia sensorial de quien recorre el espacio como parte de la obra.¹⁴

Por su posición en el mercado, una parte de la obra de Hirst genera una reflexión en torno al valor del arte como objeto de colección al jugar con los valores económicos de los materiales y las nociones de unicidad. Por ejemplo, la obra *The currency (2021-2022)*, se trata de una serie de diez mil piezas en papel con puntos de colores aplicados a mano, lo que hace que cada una sea ligeramente diferente. Todas incluyen medidas de protección de su autenticidad (numeradas, estampadas, con marca de agua y holograma, firmadas por el artista) y están vinculadas a un *NFT* (*Non-Fungible Token*). El coleccionista tendría entonces que elegir entre conservar la obra física o el *token*, cualquiera que eligiera, la otra sería

13 Kosuth formuló sus proposiciones analíticas a partir de la tesis de Wittgenstein, según la cual las palabras son incapaces de definir lo visible o describir la experiencia humana y sólo pueden remitir al propio lenguaje. Véase, (Kosuth J., Battock G., *Art after philosophy and after 1966-1990*, 1996)

14 La cultura se ha vuelto algo que debemos repensar debido a las formas de vida tecnológicas que ha traído consigo la proliferación de las tecnologías eléctrico-digitales. Las *interfaces visuales compuestas* (*Tik Tok, Shorts, Instagram*), sus formas de consumo, de reproducción, de apropiación y de re-circulación han modelado un nuevo modelo de la *mirada* implicada, supeditada a la disponibilidad, a la instantaneidad y a la superficialidad de la «imagen tecnológica». La habilidad dada por la escritura y potenciada por el libro (atención, segmentación, concentración y profundidad), bajo ciertas condiciones tecnoculturales ya no parece apropiada para estas nuevas formas de consumo y del *mirar*. Por ningún motivo estamos sugiriendo que dicha habilidad se abandone. Queremos enfatizar que las investigaciones contemporáneas deben considerar las nuevas formas de vida tecnológica, ya que están formando nuevos hábitos y estableciendo otros protocolos. Para una distinción clara entre imágenes e interfaces visuales compuestas véase: *A Flusserian Approach to the Compound Visual Interface*, edición citada en la bibliografía.

destruida. Las obras en papel se quemaron de manera pública en una galería. Para que esta obra pudiera funcionar, necesita forzosamente de la figura y el papel tanto del coleccionista como del mercado del arte, quienes adquieren un rol en la producción de la obra.¹⁵ Pareciera que hay piezas individuales que no están hechas tanto para su exposición pública, sino para ser compradas y ver cómo fluctúan en el mercado como inversión. Sería interesante, entonces, cuestionar si estas piezas guardan relación alguna con el objeto-fetiché que, según nos dice Baudrillard, carece de valor o tiene un valor absoluto, el objeto que ya no tiene una significación natural, sino que adopta la intensidad espectral y vacía de sentido.¹⁶

Para el caso contrario, situémonos frente a *Judgment Day*, sin preámbulos, requiere de su exposición pública porque aquí se involucra en *la experiencia* de la obra, tanto la institucionalidad del museo, con sus relatos, espacios, formas, museógrafos y curadores, como a los visitantes que se enfrentan a ella con su experiencia de vida, prejuicios propios sobre lo suntuario y sobre el arte. Si la obra fuese parte de la colección privada de una persona, el propietario es también propietario de las llaves por lo cual puede abrir y cerrar las vitrinas sin mayor problema. Pero no es el caso. Aquí el deseo juega un rol importante, las llaves juegan con ese deseo y la apetencia es parte de la obra. Al exponerlo de manera pública, la institución, el museo o galería deben adoptar medidas para asegurar la protección de la obra en el transcurso de su exhibición. Como se escribe en la nota de *El Economista*, la obra de Hirst cuenta con grandes medidas de seguridad, pero parece ser que sólo se perciben los custodios, la seguridad como forma de resguardar la obra por su gran valor: guardias de seguridad parados en cada costado de la pieza, sensores de proximidad y alarmas que suenan cada que alguien se acerca a menos de un metro.¹⁷

15 En las últimas décadas, el surgimiento de nuevos museos y nuevos coleccionistas (privados) subraya la «conciencia de la escasez» y hace más vívida (para algunos) la situación de compra de «última oportunidad». Thompson nos hace ver que es poco probable (al menos en entornos contemporáneos), una clara y estrecha relación «(...) entre la clasificación de los artistas y los precios que alcanzan sus obras. Una gran obra de un artista contemporáneo puede valorarse en seis veces más que otra obra corriente del mismo artista. Una pintura con propietarios previos célebres o que proceda de un museo importante tiene un valor considerablemente más alto que otra que carezca de esos antecedentes. Los récords de precios se generan en la sala de subastas a partir de evaluaciones divergentes, junto con una mezcla de ego, competitividad y codicia.» (Thompson, D., 2008, p.56)

16 Véase, (Baudrillard J., *El Crimen Perfecto*, 2018)

17 Esta situación que genera la totalidad de la obra nos recuerda la noción de «cuerpo dó-

Las formas de vigilancia en espacios museísticos, como en la vida misma, es ya una práctica común, sobre todo cuando se trata de un «objeto» de tanto valor. El empleo de cámaras, sensores, guardias de seguridad y líneas amarillas no es algo nuevo ni algo a lo que no estemos acostumbrados. Pero en este caso, al colocar las llaves en las cerraduras, otorgando la capacidad de potencialmente caminar a la vitrina y abrirla, la vigilancia no puede o no debería ser considerada como algo separado de la obra.¹⁸ Es así como esta juega con los arreglos museográficos. Es decir, la forma en que se disponen y acomodan tanto los objetos como los elementos espaciales en relación a la experiencia de quién recorre el espacio. La seguridad, entonces, puede ser vista como un dispositivo de vigilancia que, a partir de lo que se puede ver (los guardias) y lo que no se puede ver (las cámaras, sensores y alarma) regula y moldea, las conductas y formas de transitar el espacio desde una dimensión psicológica.¹⁹

La parte psicofisiológica del deseo es lo que *activa* la obra a nivel de participación. Las llaves están enfrente y desatan el deseo, la obra se transmuta, ahora requiere de una atención simultánea. Uno se encuentra envuelto en el universo de la «tactilidad», todo implica a todo, los sentidos son un *complejo sensorial* que tratan de atender lo sincrónico. Y podría-

cil» (Foucault), entrenado a través de las variadas prácticas disciplinarias, para nuestro caso, la contemplación de obra en el museo y el dispositivo de exhibición de tiendas de joyas de las grandes marcas. Mejor aún, nos recuerda el origen del sujeto moderno, la persona mejorable. Foucault nos dice que: «Estos métodos, que hacían posible el control meticuloso de las operaciones del cuerpo, que aseguraban el sometimiento constante de sus fuerzas y les imponían una relación de docilidad-utilidad, podían llamarse «disciplinas». Muchos métodos disciplinarios existían desde hacía mucho tiempo: en monasterios, ejércitos, talleres. Pero en el transcurso de los siglos XVII y XVIII las disciplinas se convirtieron en fórmulas generales de dominación.» (Foucault, M., 1977, p.137)

18 Lo crucial aquí no es sólo el cuerpo en sí, lo que merece toda la atención es la distribución y regulación espacial y temporal del cuerpo. Los cuerpos que ocupan un espacio tienen que ser inteligibles para ser manejables y son manejables para ser productivos.

19 Pensemos en el área en donde la obra fue dispuesta museográficamente, un «diagrama de un poder que actúa mediante la visibilidad general» (Foucault, M., 1977, p.171) Posteriormente, la obra ejecuta un juicio normalizador que se encuentra dentro de la institución, en este caso el museo. Aun así, la «observación jerárquica» no es suficiente, se debe poner en práctica una «micropenalidad de tiempo» (Foucault, M., 1977, p.178), imponiendo y corrigiendo tanto a través del «castigo» como de la recompensa. Esto hace explícito el límite entre lo normal y lo anormal (para nuestro caso, del simple mirar), no es re-presión, es materialización de las conductas y jerarquías del mirar-lo mirado y convertir la mirada en posesión por una acción de sobre pasar el límite, es pasar de la recepción del mirar a la participación de la acción deseo.

mos aventurarnos a decir que este cambio sensorial se materializa con la alarma (con la tactilidad de lo sonoro).

Pensemos, por ejemplo, en otra de las obras suntuosas, probablemente una de las más reconocidas y famosas de Hirst, específicamente por su gran valor y lujo. *For the Love of God* (2007) presenta un cráneo fundido en titanio con dientes humanos y la superficie del metal cubierta en su totalidad con 8601 incrustaciones de diamantes. Esta obra pasó a la historia, en una gran polémica, como la obra de arte más cara producida por un artista vivo, al salir al mercado en un precio excesivo de 50 millones de libras esterlinas.²⁰ Al ver la obra de frente, es muy difícil no saber que estas frente a algo caro, suntuoso. Sin embargo, la escultura se presenta, en el museo Jumex, en un pedestal al centro de la última galería, dentro de una caja de cristal balístico, completamente hermético y con un guardia de seguridad a su costado. Estas son las formas tradicionales de los dispositivos de seguridad museográficos. Generan una distancia evidente entre la obra y el espectador. Te acercas con cuidado, sabiendo que no es algo que puedas tocar ni aproximarte mucho. En relación a las creencias Judeocristianas, podríamos atrevernos a interpretar *For the Love of God*, como la trascendencia de la vida después de la muerte en la gracia de Dios. El cráneo y los dientes, pertenecientes a alguien que alguna vez vivió, se manifiestan recubiertos de lujo y riqueza. Se podría comparar con las vidas de los santos, quienes tras su muerte trascienden en la santidad como aquellos que han llegado a la presencia del padre en el paraíso y su vida se convierte en ejemplo y símbolo de veneración. Del mismo modo, como si se tratara de las reliquias de un santo, nos acercamos con cautela al «objeto», como algo que demanda contemplación, distancia, solamente mirar y probablemente admirar.

En *Judgment Day*, aún con los guardias y el cristal balístico de 9 milímetros, las llaves hacen visible la posibilidad potencial de tocar los diamantes. Esto no significa que toda persona que percibe las llaves se sienta atraída a cometer un crimen, pero *sí revelan a los diamantes no*

20 Para ello véase lo que nos plantea Thompson: «No es de extrañar, por tanto, que White Cube considere a Hirst el artista más experto en marketing del mundo. Ninguna otra obra de arte aparte de *For The Love of God* había aparecido jamás comentada en un centenar de publicaciones, un año antes de su creación. El artista Dinos Chapman afirmó que la calavera era el trabajo de un genio no del arte, sino del marketing.» (Thompson, D., 2008, p.70)

únicamente como este elemento que se presenta para la contemplación distanciada, como si se tratara sólo de la forma visible, sino que, tanto los diamantes como las llaves se presentan como elementos táctiles.²¹ La parte psicofisiológica del deseo de tocarlo es la que permite la «activación» de la obra. Los diamantes no se contemplan con recogimiento, se *padecen* con la mano que sabe que al girar la llave puede abrir la vitrina porque conoce el uso de una llave y sabe que está ahí enfrente. Es aquí donde cobra importancia el elemento que distingue la seguridad de esta obra y el cráneo de diamantes. En la sala donde se encuentra *For the Love of God*, efectivamente, si uno se acerca a menos de un metro del pedestal, un guardia se aproximará a uno y, muy amablemente, te pedirá que tomes un paso para atrás. En *Judgment Day*, en muchos de los casos no llega a ser necesario que se acerque un guardia, la particularidad de una alarma sonora es que alerta a todos lo que se encuentran cerca, no sólo a los guardias. Aquí, quien por el deseo de ver los diamantes más de cerca se aproxime demasiado a la obra, reaccionará con un brinco hacia atrás tan pronto la alarma comience a sonar y, todos quienes estén cerca, voltarán a ver lo acontecido.²²

21 En la obra de Hirst la joyería es joyería y las llaves son llaves, no podemos separarlas de su valor y uso en la vida cotidiana, no se trata de una representación porque están ahí y establecen una relación afectiva con nosotros, las miramos táctilmente. Esta distinción entre la mirada óptica y la mirada táctil, como la explica el filósofo Walter Benjamin, la primera, manifestada en la contemplación, implica un abandonarse y entrar en la obra de arte, mientras que la segunda consiste en dejarse ser afectado por ella. El autor lo ejemplifica con el caso de la arquitectura: «Los edificios son aprehendidos de dos maneras, a través del uso y de la percepción. O, mejor dicho, táctil y visualmente. [...] La recepción táctil no se produce tanto por la vía de la atención como por la del hábito. Respecto a la arquitectura, esta última determina en gran medida incluso la recepción visual.» (Benjamin, 2021, p.105) Es decir, nuestra experiencia de las cosas en la vida cotidiana, en relación a los usos y el cuerpo, influyen directamente sobre el cómo las vemos.

22 La obra hace visible el dispositivo de constantemente vigilancia que es parte sustancial de la instalación de D. Hirst, expuesta en el museo Jumex de la Ciudad de México: «Ese espacio cerrado, segmentado, observado en cada punto, en el que los individuos se insertan en un lugar fijo, en el que se supervisan los más mínimos movimientos, en el que se registran todos los acontecimientos, [...] en la que el poder se ejerce sin división, según una figura jerárquica continua, en la que cada individuo es ubicado, examinado y distribuido entre los seres vivos, los enfermos y los muertos, todo esto constituye un modelo compacto del mecanismo disciplinario». (Foucault, M., 1977, p.197)

Fuentes referenciales

- BAUDRILLARD, JEAN. (2018) *El Crimen Perfecto*, Editorial Anagrama, España.
- BENJAMIN, WALTER. (2021) *La Obra de Arte en la Era de su Reproducibilidad Técnica y Otros Ensayos sobre Arte, Técnica y Masas*, Maiso, J. (Ed.) Zamora, J. (Ed.), Alianza.
- BISHOP, CLAIRE. (2005) *Installation Art*, Tate Publishing.
- BISHOP, CLAIRE. (2006) *Participation: Documents of Contemporary Art, Cambridge Massachusetts*: Co-published by Whitechapel and The MIT Press.
- CARRILLO, FUCHS, D. E. & CALDERÓN, ZACAULA, M. A., (2018) A Flusserian Approach to the Compound Visual Interface (2015), en *Marshall McLuhan and Vilém Flusser's Communication and Aesthetics Theories Revisited*. Video Pool Media Arts Centre, Winnipeg - Manitoba: Video Pool Inc.
- FOUCAULT, MICHEL, (1975) *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, New York: Vintage Books A Division of Random House, Inc.
- FUNDACIÓN JUMEX, «MONTAJE DE LA EXPOSICIÓN DAMIEN HIRST: VIVIR PARA SIEMPRE (Por Un Momento) (III/V)», en www.fundacionjumex.org, <https://www.fundacionjumex.org/es/explora/videos/423-montaje-de-la-exposicion-damien-hirst-vivir-para-siempre-por-un-momento-iii-v>, (Consultado el 28 de julio del 2024).
- FUNDACIÓN JUMEX, (2024). Damien Hirst: Vivir para siempre (por un momento) [Cuadernillo #31], (Ed.) Ramírez, A.
- KOSUTH, JOSEPH (1996), *Art after philosophy and after*, Collecting writings 1966-1990, New York Press, NYC.
- MCLUHAN, MARSHALL, (1964) *Understanding Media. The Extensions of Man*, Cambridge: The MIT Press, 1994.
- QUIROGA, RICARDO, (21 de marzo de 2024). *Damien Hirst trae a México lo mejor y más provocador de su obra*. El Economista. <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Damien-Hirst-trae-a-Mexico-lo-mejor-y-mas-provocador-de-su-obra-20240321-0099.html>
- THOMPSON, DON. (2008) *The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art*, New York: Palgrave MacMillan a division of St. Martin's Press.

Política cultural para el voluntariado en museos del estado de Jalisco

*Erika Pérez Armenta
Rosa Lilia Zamudio Quintero*

Introducción

México posee una larga herencia cultural, manifiesta tanto en edificios del México antiguo, coloniales, y modernos, los cuales son bienes muebles significativos, como en tradiciones vivas, tangibles e intangibles como es la música, y el canto, que dan cuenta de un sincretismo y simbiosis entre el denominado arte culto y el popular. Desde la época porfiriana se intentó hacer un registro de obras, impulsando la exposición en espacios públicos como los museos. Sin embargo, va a ser hasta el período posrevolucionario que se darán los primeros pasos con un proyecto integral dirigido por José Vasconcelos, nombrado como responsable de educación pública, para dar apoyo al desarrollo cultural de México; ya que consideraba que por medio de la educación es que el arte y la cultura podían generar una evolución social en las y los mexicanos.

Para ello, José Vasconcelos creó la Secretaría de Educación Pública, la cual tenía el propósito de hacer llegar la cultura a todo el país. En este modelo, las artes son la base para el desarrollo de los seres humanos; la cultura se centraliza y se divide entre alta y baja cultura, con la primera fuera del alcance de las mayorías, siguiendo así un paradigma de democratización cultural, en el cual el estado y las instituciones culturales difunden y popularizan la alta cultura, para crear un «acceso igualitario

de todos los individuos y grupos al disfrute de los bienes culturales» (García Canclini, p. 27).

Sin embargo, será hasta mediados de siglo xx que, en reuniones internacionales con países latinoamericanos como Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, entre otros, surgió la necesidad de plantear políticas culturales que definan de manera más incluyente el respeto, el reconocimiento y el acceso a las expresiones artístico-culturales de los pueblos, que permitan su conservación, preservación, defensa y difusión para el goce de dichas manifestaciones, tanto de nacionales como de extranjeros. El lugar elegido para tal exhibición ha sido el museo que se plantea como el reservorio natural para el resguardo del patrimonio cultural. Los museos como espacios que albergan objetos que responden a una re-significación de los bienes simbólicos de una sociedad, se iniciaron para exponer y presentar la historia nacional o local, pero se han diversificado y especializado de acuerdo con las necesidades de información, así como por el número de objetos producidos por las sociedades. Dependientes de los presupuestos gubernamentales, es reciente la atención y el cuidado que se tiene de las instituciones para su normatividad y regulación.

Como ya se ha mencionado, los museos son las entidades que tienen por objeto la custodia y protección de los bienes artístico-culturales; en lo general son dependencias de organismos gubernamentales del orden estatal, municipal o incluso pueden ser de particulares. Su operatividad responde a una sistematización y articulación de actividades, que permitirán condiciones óptimas de funcionamiento.

En el presente documento, se desarrolla una propuesta de política cultural para el voluntariado en museos del Estado de Jalisco. Esta inquietud surge a partir de la experiencia propia, como voluntaria en un museo de arte contemporáneo. De dicha práctica se elaboró un informe de investigación, el cual se volvió una tesis de licenciatura titulada *Capacitación del voluntariado del departamento de educación del Museo Jumex. Aportaciones críticas desde el análisis metodológico de mi práctica como voluntaria, 2016-2017* (Pérez Armenta, 2021). Como resultado de esas prácticas, se decidió tomar al voluntariado del museo de arte contemporáneo como objeto de estudio y actualmente se mantiene dicha investigación.

Para hacer una propuesta de política cultural, ha sido necesario la búsqueda e indagación de diversos documentos, sin agotarlos, que permiten examinar lo que se ha realizado en este campo sobre el voluntariado para

museos en el Estado de Jalisco. Es una parte de la exploración efectuada en la materia a lo largo de estos años. El conjunto entre la experiencia y la investigación se plasma en esta primera propuesta de política cultural. Para iniciar este planteamiento se rescatan algunos conceptos, con el objetivo de subrayar la importancia de la propuesta en el contexto de los museos.

Sobre el concepto de *política cultural*, se parte de la definición de Teixeira Coelho, en la que establece que:

La política cultural constituye una ciencia de la organización de las estructuras culturales [...] con el objetivo de satisfacer las necesidades culturales de la población y promover el desarrollo de sus representaciones simbólicas [...] la política cultural se presenta así como el conjunto de iniciativas tomadas por estos agentes [sic] para promover la producción, la distribución y el uso de la cultura, la preservación y la divulgación del patrimonio histórico y el ordenamiento del aparato burocrático responsable de ellas (Coelho, 1997, p. 380).

Además, el autor divide las intervenciones en: normas jurídicas y normas directas de acción cultural (Coelho, 1997, p. 380). Las primeras se refieren las obligaciones que tiene el Estado en conservar la herencia histórico-cultural; las segundas, aquellas actividades y la manera en que pueden ser viables para acercar a la población el conocimiento de su propio patrimonio y con ello lograr la promoción cultural que tanto necesitan los museos, por lo que surge la figura del voluntariado.

Así mismo, se hace necesario conocer y analizar el término de *patrimonio cultural*, establecido por la UNESCO como:

i) Los monumentos: obras arquitectónicas, de escultura o de pintura monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia; ii) los conjuntos: grupos de construcciones, aisladas o reunidas, cuya arquitectura, unidad e integración en el paisaje les dé un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia; iii) los lugares: obras

del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza, así como las zonas, incluidos los lugares arqueológicos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico (2014, p. 134).

Así entonces, los museos tienen como propósito la educación patrimonial que se puede llevar a cabo en monumentos (i), conjuntos (ii) y lugares (iii) de valor patrimonial para la enseñanza y el aprendizaje de conocimientos relacionados con esos lugares y espacios, para promover su conservación y valor cultural.

Por lo anterior, se pretende que esta propuesta, surgida de la experiencia propia como voluntaria de un museo, se inserte en lo que García Canclini denomina «el paradigma de democracia participativa», en el cual, la concepción y objetivo del desarrollo cultural se centra en el: «desarrollo plural de las culturas de todos los grupos en relación con sus propias necesidades» (García Canclini, p. 27); y de manera semejante al proceso vivido se agreguen experiencias personales con el estudio y análisis sobre la colaboración con la institución museística.

El voluntariado y legislaciones en la materia

El voluntariado es una práctica común en los museos a nivel nacional e internacional, pues debido a la falta de personal de planta tanto en instituciones públicas, como en privadas, estas recurren a dichos programas para ser apoyados por personas que gustan de compartir su tiempo realizando las actividades que el museo les solicita.

En Jalisco no existe una ley que regule el quehacer voluntario en el estado, sin embargo, existe el programa *Red de voluntarios*, de reciente creación y cuyo objetivo es:

Coordinar e implementar actividades que fomenten la cohesión social y el bienestar comunitario en los espacios públicos e inmuebles de propiedad municipal, a través de la participación de personas y Organizaciones de la Sociedad Civil que deseen ser voluntarios en las actividades propuestas por la Coordinación General de Combate a la Desigualdad, con la finalidad de convertirlos en espacios seguros para el desarrollo personal y colectivo de las vecinas y

vecinos de las Colonias del municipio de Guadalajara (Gobierno del Estado de Jalisco, s.f.).

Este programa cuenta con dos modalidades para el apoyo a voluntarias en Guadalajara, pero se enfoca en el trabajo en las colonias de esta entidad. En las reglas de operación para el ejercicio fiscal 2023, se menciona:

La cohesión social es un tema de interés municipal, donde convergen soluciones para las distintas problemáticas que laceran al municipio y sus habitantes, es por ello que la Coordinación General de Combate a la Desigualdad implementará el programa de voluntarios «Enjambre», para poder estar en condiciones de realizar eventos, talleres, capacitaciones y demás actividades de carácter deportivo, recreativo y *culturales* que coadyuven en la reconstrucción del tejido social y *fortalecer la relación entre sociedad civil y gobierno dentro de la comunidad, por medio de distintas actividades educativas y formativas*, desde su base primaria: La colonia (Gobierno del Estado de Jalisco, 2023).

En este apartado se enuncia la importancia de la educación para la cohesión comunitaria, impulsada por la labor voluntaria. Sin embargo, a pesar de lo anterior, aún falta realizar una ley que regule este quehacer, si bien este programa cuenta con un marco jurídico que se basa en distintas normas, ninguna de ellas establece lo que es el voluntariado.

Se han localizado dos legislaciones recientes en el país: la Ley del Voluntariado del Estado de Querétaro, de 2017, y la Ley de Voluntariado Social para el Estado de Puebla, erogada en 2020, la más reciente de las dos legislaciones en la materia a nivel nacional. En el artículo 6, el voluntariado se define como:

[...] las personas físicas que por decisión propia y libre determinación realizan actividades de interés general con carácter altruista y solidario, sin ser sujeta a la prestación de una actividad subordinada, ya sea de forma individual o integrándose a una organización, sin recibir por ello remuneración, salario o contraprestación económica alguna, sin perjuicio del reembolso de los gastos que en su caso se deriven del desempeño de su servicio voluntario (Gobierno de Puebla, 2020).

Al igual que la legislación de Querétaro, especifica de manera semejante deberes y obligaciones de los voluntarios, beneficiarios y organismos que reciben voluntarios, así como dónde y para qué aplica las actividades:

Artículo 5. Para efectos de la presente Ley, se entenderá por actividades de interés general, las de asistencia jurídica, asistencia social, de servicios sociales, de capacitación, cívicas, educativas, culturales, científicas, deportivas, sanitarias, de cooperación con el desarrollo, de defensa del medio ambiente, de desarrollo de la vida asociativa, de promoción del voluntariado y otras de naturaleza análoga, tendientes al bien común. (Gobierno de Querétaro, 2017).

La misma Ley de Voluntariado Social para el Estado de Puebla enlista los derechos y deberes de las voluntarias y voluntarios. Uno de sus principales derechos es: «Art. 10, II apartado, recibir capacitación previa, apoyo logístico y técnico necesario, así como insumos, herramientas e instrumentos para el cumplimiento de su actividad». Mientras que en el apartado VIII de la misma ley establece que estas personas deben: «ser respetados y reconocidos por el valor social de su contribución, y no realizar tareas ajenas a los fines y naturaleza del servicio voluntario, contrarias o fuera del alcance de lo que se establece en el acuerdo de incorporación», por lo que es necesario establecer, desde un inicio, las acciones que estas realizarán. Debido a que, se busca apoyar a la institución y no suplir sus carencias económicas y de personal mediante la realización de tareas no remuneradas, las cuales deberían ser realizadas por un trabajador o trabajadora de planta (Gobierno de Puebla, 2020).

En las obligaciones de estas personas, se menciona en el «Art. 11, I: desarrollar la actividad a la que se hayan comprometido con diligencia en los términos del compromiso aceptado, respetando los fines y la normativa de las organizaciones». Esto es importante, puesto que se asocia a la actividad voluntaria con la informalidad en el cumplimiento temporal de las acciones. Sin embargo, los voluntarios, de acuerdo con esta ley, deben cumplir con el periodo al que se hayan comprometido con la institución. Otra de las obligaciones es: «participar en la capacitación o tareas formativas que realice la organización con el objeto de mejorar la calidad en el desempeño de las actividades» (Art. 11, V apartado). En línea con el párrafo anterior, es tan importante para el museo ofrecer una

capacitación previa, como para las personas voluntarias el participar en ella (Gobierno de Puebla, 2020).

Sin embargo, en el mismo ámbito de interés, en España se tiene ya una serie de normatividades referentes al voluntariado. En el texto *Ley Consolidada*. Ley 45/2015, de 14 de octubre, de Voluntariado, se señalan diferentes tipos de voluntariado, entre ellos: el social, internacional de cooperación para el desarrollo, ambiental, cultural, deportivo, educativo, de ocio y tiempo libre, comunitario, de protección civil. Siendo de interés destacar el que se enfoca en el voluntariado cultural, el cual:

[...] promueve y defiende el derecho de acceso a la cultura y, en particular, la integración cultural de todas las personas, la promoción y protección de la identidad cultural, la defensa y salvaguarda del patrimonio cultural y la participación en la vida cultural de la comunidad (Ley 45/2015, de 14 de octubre, de Voluntariado, 2015, p.7).

Desde este tipo específicamente, puede interpretarse el voluntariado en museos, que se desprende de la categoría antes mencionada, donde señala que es el que «[...] promueve el acceso a la cultura mediante procesos educativos y de creación de comunidad e integra a los públicos de y con la institución». Por lo que se considera que ha sido deseable y pertinente que, desde los programas públicos de los museos, se busquen crear lazos con las comunidades en las que este se encuentra inmerso y a la vez formar una nueva comunidad, compuesta de sus públicos recurrentes y de aquellas personas a las que llegan tales programas, quienes se sienten identificadas con el quehacer del museo. Uno de estos grupos puede ser el propio voluntariado.

A diferencia de las leyes estatales mexicanas, la Ley 45/2015, sobre el voluntariado nacional en España, hace referencia también a las motivaciones que puede tener una persona para participar gratuitamente con una institución dada: «entre las motivaciones que llevan a las personas a ser voluntarias influyen los intereses personales, las creencias, los deseos y la satisfacción de sus expectativas y promueve, además el voluntariado a lo largo de toda la vida» (Ley 45/2015, de 14 de octubre, de Voluntariado, 2015, p. 2). En este país, es de especial importancia el voluntariado de personas adultas mayores (Museo Nacional de Antropología, s.f.), puesto que estos espacios, además de ser entornos educativos que les permiten

a las personas mantenerse en un aprendizaje continuo, también son un lugar social, en el cual se busca la interacción entre los y las voluntarias culturales con los distintos públicos del museo. Por lo que es crucial el conocer las motivaciones de dichas personas para colaborar, puesto que el trabajar con cada una de ellas le permitirá a la institución mantener por mayor tiempo su participación.

El museo como espacio para la educación patrimonial

Como se señala anteriormente, y una vez definida la acción voluntaria, ahora se delimita el espacio en el cual se realiza, en este caso, los museos a nivel estatal. Un museo, de acuerdo con el Consejo Internacional de Museos es:

Una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, *ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos* (ICOM, 2022).

En relación con estas instituciones, el Programa Estatal de Cultura de Jalisco establece:

Los museos del siglo XXI están frente al enorme reto de adaptarse a una sociedad con necesidades y problemáticas siempre cambiantes. Según la UNESCO «los museos pueden desempeñar un papel importante en la creación de vínculos y cohesión de la sociedad, la construcción de la ciudadanía y reflexión sobre identidades colectivas» (UNESCO, 2015). En este sentido, más allá de presentar objetos inertes, los museos deben *centrarse en la audiencia y comunidad*, ser flexibles y adaptables; *convertirse en puntos de encuentro que provean herramientas reflexivas y coadyuvantes en la reconciliación de problemáticas sociales y políticas; sin dejar de lado sus funciones de protección, preservación y transmisión del patrimonio de la humanidad* (Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, 2021, pp. 34, 35).

De acuerdo con estos dos enfoques, los museos son instituciones que apoyan el objetivo de la educación, promoción y difusión patrimonial y cultural. El voluntariado en estos espacios debe alinearse a estos mismos objetivos, sin perder de vista a las personas que integran tales programas en los distintos museos del estado.

La propuesta de Política cultural para el voluntariado en museos del estado de Jalisco

Para la presente propuesta de política cultural sobre el voluntariado en museos de Jalisco, es necesario considerar los argumentos que se desprenden de las características para un voluntariado, propuestos en el documento *Volunteer Educators in Museums: How Effective Training and Retention Leads to Exceptional Interactions with Visitors* (Kartchner *et al.*, 2021), a saber, una visión compartida, comunidades de práctica, aprendizaje experimental, formación continua y evaluación.

Primero, una *visión compartida* se centra en aquello que las personas integrantes del programa pueden aportar a la estructura interna del museo. Por lo que la primera premisa es: promover una visión compartida entre el museo y las personas integrantes de su programa de voluntariado. Segundo, las *comunidades de práctica*, «ven más allá de los títulos y niveles de educación» (Kartchner *et al.*, 2021) y lo importante es el flujo y transmisión del conocimiento. Por ello, la segunda premisa es: crear espacios específicos en el museo, para que las personas participantes intercambien las experiencias que surgen a lo largo del programa.

Tercero, el *aprendizaje experiencial* va más allá de la enseñanza que pueda darse en una formación teórica. Las personas integrantes del programa necesitan un aprendizaje que se derive de la experiencia práctica, sobre la cual puedan reflexionar, para adaptar la teoría a sus experiencias concretas. El tercer argumento es: diseñar una capacitación que les permita aprender no solo las bases teóricas de su quehacer en el museo, sino que también cuente con herramientas prácticas que puedan aplicar para el desarrollo de sus actividades en el día a día. En otras palabras, no solo enseñarles qué hacer, sino también cómo hacerlo.

Cuarto, la *formación continua* de las y los integrantes del programa, es necesaria mientras se busque que ellos adquieran mayor experiencia y mejoren sus habilidades para la educación patrimonial. La cuarta pre-

misa es: proveer enseñanzas y aprendizajes continuos, que actualicen constantemente los conocimientos de las y los voluntarios. Finalmente, la *evaluación* es necesaria para saber el estado del programa de voluntariado, pues es preciso hacer un balance entre las necesidades del museo y aquellas de las personas voluntarias. El quinto y último argumento es: evaluar cualitativamente las labores que cumplen estas personas, así como los compromisos que el programa y el museo tiene con ellas.

El objetivo general es que la política cultural propuesta se base en los cinco ejes antes mencionados, para que el voluntariado tenga como principal meta cubrir las necesidades educativas de los y las participantes y no solamente aquellas del museo estatal. De esta manera, se pretende mejorar la experiencia de las personas integrantes de dichos programas, por medio de acciones que apoyen su crecimiento personal y profesional.

Para cumplir con los argumentos mencionados se proponen las siguientes *estrategias*:

- Promover los programas de voluntariado en museos públicos del estado de Jalisco, mediante la difusión de las ofertas en los espacios participantes, en la que se muestren los beneficios que las personas pueden obtener al ser parte de ellos. El voluntariado no se trata únicamente de los beneficios que las instituciones puedan obtener de las personas que colaboran de esta manera con ellas, sino también de aquellos que las voluntarias puedan disfrutar. Por ejemplo, que este sea un espacio para el aprendizaje personal y el desarrollo de habilidades, así como un espacio de socialización en el que puedan compartir con personas con gustos afines.
- Capacitar continuamente, con un enfoque en voluntariado y educación patrimonial, a las personas que elijan integrar estos programas, para que ellos y ellas puedan desarrollar las actividades que el museo les pide, con las bases teóricas y pedagógicas que necesitan para realizar esta acción educativa. Para ello, es necesario que la institución cuente o colabore con una persona experta en la educación patrimonial en museos, para que esta sea la encargada de diseñar las formaciones que complementen el trabajo educativo de las participantes.
- Crear espacios para que compartan sus experiencias, tanto a nivel interno, como a nivel estatal. El aprendizaje entre pares puede

otorgarles un punto de vista distinto y permite observar cómo sus homólogos han resuelto situaciones a las que ellos y ellas posiblemente se hayan enfrentado. Estos espacios deben realizarse cada cierto tiempo, para permitir la interacción y aprendizaje en conjunto. Internamente, se le puede pedir a uno o un par de voluntarios que compartan algunas experiencias específicas y permitir un espacio de comentarios y retroalimentación de sus compañeros, para reflexionar sobre la propia práctica.

- Ampliar la investigación, a nivel estatal, sobre las prácticas voluntarias en museos, pues estas ayudan a hacer más accesible a la institución cultural y a sus contenidos patrimoniales. El voluntariado puede acercar al museo con las comunidades en las que se encuentra, al hacerlas partícipes, en la figura de personas colaboradoras voluntarias.

Las estrategias listadas pueden realizarse por medio de las siguientes acciones:

- Los gobiernos municipales y estatal deberán crear una base de datos, relacionada con la Secretaría de Cultura, en la cual se enlisten las instituciones en las que se pueda participar, las acciones a realizar y los beneficios a obtener. También se pueden incluir los testimonios de las personas participantes, para invitar a otros miembros de la comunidad a colaborar.
- Diseñar un programa de voluntariado, específico de cada institución, en el cual se establezcan los beneficios, los derechos y obligaciones de los voluntarios, así como de la institución museística. En este documento también se deben establecer los espacios que se proveerán para la formación inicial, las capacitaciones continuas, el intercambio de ideas entre personas voluntarias y las tareas que tiene el museo para ellas, siempre buscando nuevas maneras en que estas puedan colaborar con la institución museística. Dicha colaboración puede ser en distintas áreas de este, o mediante la planeación de talleres o actividades que serán diseñadas y llevadas a cabo por los mismos voluntarios y voluntarias.
- Crear plazas o nombrar a una persona encargada de las y los voluntarios en la institución. Ella es quien dará seguimiento a su pos-

tulación, reclutamiento, capacitación inicial y formación continua, así como su desenvolvimiento en el museo.

- Diseñar capacitaciones continuas, ofrecidas desde las mismas instituciones y/o la Secretaría de Cultura, para que los y las voluntarias permanezcan actualizadas.
- Crear seminarios y coloquios estatales, para compartir experiencias entre pares, investigaciones recientes en el campo y talleres de actualización tanto para los y las encargadas de los programas de voluntariado, como para los y las voluntarias mismas.
- Promover la investigación sobre voluntariado en museos, mediante la creación de premios y becas para la investigación.
- Ampliar el programa de becas que ya se ofrecen en el municipio de Guadalajara, a voluntarios y voluntarias en instituciones museísticas a nivel estatal.

Para cumplir con dichas estrategias y acciones, es necesario el apoyo de las secretarías de cultura a nivel municipal y estatal. Se requiere la difusión y promoción de las actividades voluntarias, así como los beneficios que estas acciones traen a nivel personal y comunitario. Igual de importante es la evaluación de tales acciones, pues el progreso debería medirse en la participación de las personas en estas instituciones, no solo a nivel cuantitativo, sino también cualitativo, mediante la creación de instrumentos diseñados específicamente para medir el impacto que el voluntariado tiene en las vidas de las personas participantes, el museo y las comunidades en las que se encuentra y a las que llegan.

Conclusiones

La presente política cultural para el voluntariado en museos busca la participación comunitaria en los museos de las localidades en las que se encuentran. El objetivo es dignificar el trabajo voluntario mediante el establecimiento de pautas para el beneficio, a nivel personal y/o profesional, de aquellas personas que libremente elijen colaborar con un espacio en específico. Se pretende que estas personas cuenten con la capacitación necesaria para cumplir con las tareas que el museo les pide y que las realicen en un espacio seguro para su propio aprendizaje y el compartir experiencias con sus compañeros y compañeras de programa.

Si bien el objetivo es cumplir con la educación patrimonial que sugiere la propia UNESCO, es igual de importante que las personas participantes se apropien del espacio del voluntariado para el desarrollo de habilidades, el intercambio de experiencias de vida y profesionales, así como los conocimientos que surgen de dichas actividades y la formación o profesión previa que estas puedan tener. Se requiere que la creación de sentidos provenga también de ellos y ellas, y no solamente de un guion que pueda darles el museo.

El voluntariado es la oportunidad para fomentar la participación de las comunidades en los museos que los rodean, para que se reapropien de su patrimonio cultural y apoyen a la difusión y resguardo de este, mediante la educación patrimonial. Se busca que no solo el trabajo voluntario sea valorado y apoyado, a nivel comunitario y estatal, sino que también las investigaciones al respecto sean difundidas y funjan como el inicio de nuevas indagaciones sobre el tema. Se intenta que este se vuelva un espacio en el cual se practiquen y participen los saberes y que no solo se queden en conocimientos teóricos; que haya un aprendizaje que surja desde la propia experiencia, desde el hacer y deshacer; que sus colaboradores tengan una formación continua y gratuita, de la cual puedan obtener aprendizajes que no solo les funcionen en el museo, sino también en la vida; en el cual la evaluación constante, tanto de la práctica, como del espacio mismo, les permita seguir desarrollando habilidades y mejorar aquellas que ya tenían.

Fuentes referenciales

- CONSEJO INTERNACIONAL DE MUSEOS. (2022, 24 de agosto). *El ICOM aprueba una nueva definición de museo*. <https://icom.museum/es/news/el-icom-aprueba-una-nueva-definicion-de-museo/>
- COELHO, J. T. (1997). Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario. Gedisa.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1987). I. Las transformaciones en el análisis de las políticas culturales. En N. García Canclini (ed.), *Políticas culturales en América Latina* (pp. 15-27). Editorial Grijalbo.
- GOBIERNO DEL ESTADO DE JALISCO. (s.f.). *Programa. Red de Voluntarios*. Gobierno de Guadalajara. <https://misprogramas.jalisco.gob.mx/programas/panel/programaMunicipal/37?nombre=Red-de-voluntarios&anio=2023>

- GOBIERNO DEL ESTADO DE PUEBLA. (2020, 24 de julio). *Ley del Voluntariado Social para el Estado de Puebla*. Periódico Oficial del Estado, Número 9, Quinta Sección, Tomo DXXXVII. <https://ojp.puebla.gob.mx/legislacion-del-estado/item/200-ley-del-voluntariado-social-para-el-estado-de-puebla>
- GOBIERNO DEL ESTADO DE QUERÉTARO. (2017, 5 de septiembre). *Ley del Voluntariado del Estado de Querétaro*. Periódico Oficial del Gobierno del Estado «La Sombra de Arteaga». P. O. No. 62. https://difmunicipioqueretaro.gob.mx/transparencia/repositorios/art66_2018/AJUT/076LvoluntariadoQro.pdf
- JEFATURA DEL ESTADO. GOBIERNO DE ESPAÑA. (2015, 14 de octubre). Ley 45/2015, de 14 de octubre, de Voluntariado. Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado. <https://www.boe.es/eli/es/l/2015/10/14/45/con>
- KARTCHNER, H., MESSICK CHERRY, T., TALBERT, C. Y MCINTOSH, J. (2021). «Volunteer Educators in Museums: How Effective Training and Retention Leads to Exceptional Interactions with Visitors». *Journal of Museum Education*. Vol. 46 (No. 3), 348–356. <https://doi.org/10.1080/10598650.2021.1925052>
- PÉREZ ARMENTA, E. (2021). *Capacitación del voluntariado del departamento de educación del Museo Jumex. Aportaciones críticas desde el análisis metodológico de mi práctica como voluntaria, 2016-2017* [tesis de licenciatura, Centro de Cultural Casa Lamm]. Biblioteca de Arte Casa Lamm.
- SECRETARÍA DE CULTURA DEL ESTADO DE JALISCO. (2021, 1 de junio). Programa Estatal de Cultura. Visión 2024. Plan Estatal Jalisco. https://info.jalisco.gob.mx/sites/default/files/leyes/programa_estatal_de_cultura_vision_2024._vb.pdf
- UNESCO. (2014). Patrimonio. *Indicadores UNESCO de cultura para el Desarrollo. Manual metodológico*. pp. 131-140. https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/iucd_manual_metodologico_1.pdf

El profesor de arte especializante en teatro como sujeto de investigación y desarrollo en el ámbito educativo artístico

*Ernesto González Delgado
Alejandro Herrera Herrera*

Introducción

¿La acción educativa del arte teatral en el nivel medio superior es algo serio? Es un cuestionamiento que surge predeterminado a partir de las experiencias empíricas autocríticas o de manera espontánea al observarse una práctica de enseñanza mecánica en un educador de arte dramático, que sirve para el propio análisis y la autorreflexión de su trabajo profesional docente. En efecto, un profesor de artes o un artista-docente, refiriéndonos al artista que decide ser formador, es, en consecuencia, un investigador a merced de la perfección para la ejecución creativa, y al mismo tiempo, debutando o ejerciendo el itinerario y encaminamiento del estudiante por el agrietado trayecto de la educación artística tradicional de nuestro país; lo que obliga a este docente, también, a la práctica de investigación sobre cómo formar a un individuo para lo que el arte tiene como objetivo con los individuos en los diferentes niveles y modelos educacionales existentes.

Un pilar esencial, angular de investigación y desarrollo en el terreno de la educación, y para ser más preciso, en la educación artística básica y en el nivel medio superior, es el artista-docente o el profesor de arte con necesidades pedagógico-didácticas o sin perfil artístico. En primera ins-

tancia, la formación profesional del artista teatral, obtiene acercamientos con esta disciplina por medio de la educación formal y no formal, como estudiante universitario o en vías de profesionalización, lo que conlleva a inferir que una transición a ser profesor de teatro está, por ende, enlazada; y es que de acuerdo con Bourdieu, el individuo como receptor, adopta el *habitus* de ciertos patrones sociales y culturales de sus profesores emisores, de todas las formas anteriores de trabajo pedagógico para ser reproducido en otros contextos (1996, p.113,114). Esto referido a la acción del artista teatral de adoptar métodos y técnicas pedagógicas ajenas (de sus profesores) o propias, pero dentro de la práctica artística profesional personal, que contiene distintos enfoques y tendencias que perpetúan la educación artística tradicional, y que a su vez, vislumbran procesos educativos ajenos a una formación integral de alumnos de niveles educativos tempranos, ávidos de otros contenidos que desarrollen sus actitudes y aptitudes como seres integrales, y que a su vez, por la naturaleza de esta disciplina escénica, como seres que desarrollen habilidades comunicativas sobre sí mismos y sobre el mundo y contexto que los rodea. Entonces, ¿por qué muchos egresados de artes escénicas terminan como docentes si no fueron preparados para ello?, y ¿por qué un egresado de artes escénicas acepta trabajar como profesor de teatro?, ¿tiene conciencia de sus deficiencias como docente? ¿Se da cuenta de la dimensión de las repercusiones en la formación integral del alumno por la falta de formación como educador del arte teatral, en el ámbito psico-social y físico del discente?

En segunda instancia, el educador sin perfil artístico se manifiesta como artesano de la educación, dejándose llevar por las inseguridades y la reproducción de una práctica mecánica con ayuda de libros de texto e información mermada, a su vez poco significativa para él o ella sobre la pedagogía del arte dramático. Dicho con palabras de Rivera:

Los docentes muestran dificultades para animarse a explorar y enseñar artes porque consideran que no tienen conocimientos suficientes en el campo, al tiempo que se sienten alejados de las lógicas de exploración y experimentación artística pues les cuesta trabajo comprenderlas debido a que distan mucho del tipo de prácticas que están acostumbrados a realizar en el aula y las propuestas lúdicas

y exploratorias que suponen las artes les parecen poco pertinentes [...] (Rivera et ál., p.110, como se citó en Nájera, 2012; Torres, 2013).

Es por ello, que esta investigación propone mejoras basadas en vivencias y reflexiones de profesores de teatro activos y con variado perfil profesional especializante en las preparatorias de la Universidad de Guadalajara, dentro del área metropolitana como contexto determinado, para identificar necesidades específicas. Busca no solo identificar las áreas de oportunidad en la formación educativa teatral de este contexto, sino también proponer soluciones para fortalecer la preparación pedagógica y didáctica de los docentes de teatro. Dichas captaciones de pericias y bagajes en los profesores para proponer mejorías en la educación de esta disciplina en bachilleratos, están basadas, además, en repercusiones externas; y para ponernos en el contexto específico, en hechos y acciones institucionales que dañan colateralmente la impartición de cátedra, aunado a la falta de formación docente especializante en teatro. Como breve panorama crítico y reflexivo, existe una concepción cultural, en la cual, la educación tradicional nace a partir de un conjunto de normas educativas por parte de otros docentes y directivos que desconocen el área artística, para justificar el arte como una regulación de relaciones de métodos y técnicas de aprendizaje de otras asignaturas con los alumnos; llegando a una comprensión en común en el ambiente educativo y por medio del intercambio de ideas, de que cualquier disciplina artística; pero hablando específicamente del arte teatral, desempeña el rol de acompañante y apoyo de las ciencias que rigen las asignaturas más «importantes y relevantes» en la malla curricular, como matemáticas, español y tecnologías. Cada cultura es una red de símbolos única y local. No es un mero repertorio de modelos de comportamiento empíricamente verificables, sino un sistema simbólico y un mecanismo de control (Aime, 2015; como se citó Clifford Geertz, 1992). Es a partir de esta definición, que encontramos leyes establecidas para el desempeño del arte en las instituciones como manifestaciones decorativas, que engalanan los proyectos generales, y que fue normalizado durante muchos años como este sistema simbólico de control, que aclara y define la condición de la concepción del papel de las artes en las comunidades educativas que integran los alumnos, padres de familia y maestros; dejando al docente de teatro en el papel de artesano de la educación y constructor de réplicas nada generadoras de

formación integral y artística en los alumnos, desapareciendo su identidad como artista-educador. Perpetuando así, que la cultura de las artes en la educación, no tenga alcances significativos en la cultura de una localidad y se propague a prácticas pedagógicas didácticas poco vinculadas con las verdaderas intenciones del arte. Ahora, con respecto a esto, ¿cuánta injerencia tiene la construcción cultural y social de lo que es la educación artística teatral tradicional en la falta de identidad de un docente para la idónea práctica educativa?

Desde mi experiencia como un profesor de teatro en el nivel medio superior, que se enfrentó a su labor docente sin la formación apropiada, identifiqué que el conocimiento y uso de los métodos de enseñanza son componentes esenciales en el proceso de aprendizaje, que lo ideal, es un proceso horizontal dialéctico basado en una relación de profesor y estudiante. Al aplicarlo, se debe tener conciencia de cada paso a seguir como guía e instructor, para facilitar el desarrollo comunicativo, sensitivo, creativo y expresivo del alumno de bachillerato en su proceso académico. Identificando dichos métodos, se puede crear una línea segura para formar a un individuo que egresa de bachillerato, con la formación y el conocimiento indispensable para definir qué hacer ante el panorama de las diferentes opciones de profesiones que el nivel superior le ofrece.

Objetivo general

Diseñar un taller para profesores que facilite la implementación de estrategias de enseñanza y que cubra las necesidades de aplicación para los conceptos artísticos teatrales, la pedagogía y de la didáctica artística para los alumnos de bachillerato en la Universidad de Guadalajara.

Objetivos particulares

1. Entrevistar profesores de teatro en bachillerato de la zona metropolitana de la Universidad de Guadalajara, para identificar las carencias en pedagogía y didáctica teatral en este contexto educativo.
2. Identificar contenidos temáticos relevantes para cubrir necesidades de práctica docente especializada en teatro, que aborde, tantos aspectos psico-sociales, artísticos, pedagógicos-didácticos y la implementación de métodos de enseñanza.

3. Estructurar las metodologías y enfoques pedagógicos más adecuados para la capacitación a docentes de teatro a partir de los resultados de la investigación.

Pregunta de investigación

¿Cómo se pueden mejorar las estrategias de enseñanza de los educadores de teatro de las preparatorias de la Universidad de Guadalajara del área metropolitana, a través de la detección de experiencias y necesidades pedagógico-didácticas?

¿Cómo pueden los profesores saber lo que deben hacer? Considero a decisión, y según Stenhouse, que una manera de esclarecer dicho cuestionamiento, es proponiendo y descubriendo la definición de la educación como un aprendizaje en el contexto de una búsqueda de verdad; esto será, por medio de la exploración e incursión del espacio inmediato de los profesores de arte dramático en las preparatorias de la UdeG; así como el estudio y análisis de sus múltiples juicios profesionales enfrentados por sus enfoques y tendencias pedagógico-didácticas en situaciones concretas. (1985, p.44) E idóneamente, alejándonos de un curriculum impositivo de tendencias pedagógicas neoclásicas que opacan, eventualmente, el verdadero objetivo de la educación artística teatral y nuestro juicio como profesionales, sin que se vean frustradas por el sistema.

Esto quiere decir, que la inserción de un mismo profesor en las aulas de los colegas que comparten una misma institución educativa, llega a ser ideal para la retroalimentación y colisión de prácticas educativas, que llegan a vislumbrar la vasta gama de fortalezas y necesidades que como comunidad docente padecemos. Tal emprendimiento se realiza a través de encuestas, entrevistas y observaciones, donde se busca recoger datos cualitativos que vislumbren las áreas en las que se requieren intervenciones formativas y de apoyo para la propia comunidad docente. Estas experiencias directas y reflexiones personales, son fundamentales para obtener una visión precisa y realista de la situación actual y para diseñar estrategias de mejora que sean verdaderamente relevantes y aplicables en el contexto específico de la Universidad de Guadalajara.

Esto implica desarrollar propuestas de capacitación y formación continua, crear recursos didácticos específicos y establecer redes de colaboración entre docentes. Al hacer esto, la investigación pretende contribuir

al desarrollo profesional de los profesores de teatro, mejorando así la calidad de la educación teatral y, en última instancia, el desempeño y la experiencia educativa de los estudiantes de bachillerato.

Marco teórico referencial

Competencias técnico-pedagógicas en bachillerato UdeG

La Universidad de Guadalajara, tiene como requisito hacia los profesores que quieran ingresar al Sistema de Educación Media Superior el cumplimiento de un perfil profesional dotado de actitudes, aptitudes y formación; que comprende desde una pasantía o título universitario profesional, sub-profesional o en cambio, solo demostrar el dominio del arte (Universidad de Guadalajara, 2024). Pero, ¿dónde podemos encontrar el requerimiento de un perfil específico para la educación en bachillerato, o por lo menos, una demostración de las capacidades para formar adolescentes?

El profesor debutante, sin formación como formador, se encuentra con las competencias técnico pedagógicas que enfrenta y enfrentará por un tiempo determinado a la ventura de poder dominarlas, tales como: planificación de procesos de enseñanza y aprendizaje, diseño de estrategias de aprendizaje y evaluación con competencias y enfoques constructivistas-cognitivistas, gestión de la información, logro de aprendizajes significativos, desarrollo de estrategias de comunicación, entre otras (Universidad de Guadalajara, 2024). Reflexionando sobre la necesidad de discernimiento entre un profesional del arte y un educador de arte en un contexto educativo, se proponen, a través de una propuesta de formación docente especializante en teatro para bachillerato, una serie de competencias que abarcan los elementos gnoseológicos, procedimentales y actitudinales que un profesor puede desarrollar para una cooperación a su práctica docente establecida y que sirva como guía de un posible método empírico de enseñanza-aprendizaje. A continuación, se desglosan algunos de los elementos gnoseológicos en consideración.

El rol social del docente

Un trabajo pedagógico en las asignaturas de arte debe generar una acción significativa, convirtiendo las sesiones en laboratorios para el crecimiento de los alumnos. Algunos autores incluidos en el marco teórico, proyectan la importancia de un docente responsable con su contexto y sociedad; encargado de formar seres integrales y no alumnos que funjan como

materia prima para la educación teatral tradicional, encargado de elaborar productos artísticos escolares de contemplación y decoración. Según Zambrano Leal (2015), la pedagogía se pregunta por la finalidad de la educación en términos de libertad y trabaja sobre la naturaleza del individuo. Por otro lado, y en este contexto, García-Huidobro y Schenffeldt (2022), afirman que lo pedagógico en las artes es un espacio de encuentro que permite conocer, aprender y reflexionar colectivamente. Un docente de artes va más allá de los intereses institucionales, fomentando un interés social y una experiencia emancipadora.

Mesías-Lema (2019), defiende una educación artística contemporánea sensible y humana, enfocada en la defensa de la libertad y los derechos humanos. Esta concepción contrasta con la enseñanza institucionalizada, promoviendo una educación significativa desde lo experiencial.

Como educadores disidentes, se deben redistribuir espacios y saberes para aprendizajes significativos, cuestionando qué conocimientos son necesarios para el alumnado (Mesías-Lema, 2019). Este activismo social en la enseñanza, transforma aulas productoras en aulas que proyectan, donde un proyecto creativo en educación artística se convierte en un proceso vivido y un reto creativo que exige cualidades docentes destacadas (Lipman, 1997). La formación de la persona, como menciona Fediuk (2008), está siempre orientada por un proyecto social implícito.

Pedagogía teatral

Al tener o no una formación teatral formal, es crucial conocer la tendencia pedagógica en la que nos encontramos como educadores, lo cual define cómo impartimos nuestras clases de teatro y cómo llevamos a cabo una formación integral artística teatral hacia un adolescente. García-Huidobro (2018), señala que la Pedagogía Teatral, surgida tras la Segunda Guerra Mundial, se desarrolló en respuesta al deterioro formativo humano en diversos ámbitos. Esta pedagogía incluye tendencias como la neoclásica, progresista liberal, radical y social-crítica. La primera tendencia se enfoca en una enseñanza rigurosa sin desarrollo creativo, mientras que las tres últimas se centran en desarrollos expresivos individuales y sociales como nuevos recursos de enseñanza.

La educación artística teatral en el nivel medio superior debe cuestionar su meta, siendo los docentes facilitadores con perfil artístico teatral y no directores de escena. La pedagogía teatral, según García-Huidobro

(2012), facilita la expresión dramática a través de juegos y actividades que promueven la creatividad individual y colectiva, así como la orientación psicodinámica y comunitaria. Una estructura metodológica y secuencial en un curso incluye ejercicios de juego para la sensibilización, creatividad, corporalidad, desarrollo de habilidad vocal y expresiva. Para instruir estos ejercicios adecuadamente, se deben implementar conceptos de didáctica artística como motivación, socialización, descubrimiento de habilidades y destrezas, y creatividad. Es aquí donde surgen los cuestionamientos sobre dónde estamos parados como profesores, hablando específicamente en las tendencias adoptadas y los enfoques operacionalizados en nuestras aulas, y a su vez, qué objetivo estamos persiguiendo con el desarrollo y formación de nuestros alumnos a cargo.

Teatro y escuela: explorando la intersección y la influencia psicológica de la participación teatral en la adolescencia escolar

En contraste con la visión liberadora de la educación, debemos considerar la educación formal institucionalizada. Este espacio seguro para la exploración artística, revela un intrincado entrelazamiento entre la expresión artística y el desarrollo psicológico de los estudiantes. En la escuela, los adolescentes en bachillerato, cuya autoestima y empatía están en desarrollo, encuentran un lugar ideal para la exploración teatral, promovida por el docente que impulsa su entusiasmo y creatividad.

La adolescencia media, de 14 a 18 años, se caracteriza por un enfoque en los aspectos psicológicos internos, ya que los adolescentes deben adaptarse a nuevas realidades mientras dejan atrás la niñez. Este periodo, según Martí et al. (1995), implica un proceso de identificación y reorganización de importantes estructuras psíquicas, vinculándose con auto-ridades, profesores y amigos. La identificación es el proceso psicológico mediante el cual un sujeto asimila aspectos de otro y se transforma sobre este modelo (Laplanche y Pontalis, 1981, citado en Martí, 1995). La educación teatral enriquece estos procesos de identificación y vinculación, permitiendo que los deseos conscientes e inconscientes de los estudiantes emerjan a través de la personificación y la escenificación. La formación de un docente de arte teatral debe incluir el conocimiento de sí mismo y la capacidad de no proyectar inseguridades, funcionando como un motivador que guía y empodera a los estudiantes.

El teatro genera estímulos internos y externos que favorecen la exploración de la personalidad del adolescente (Martí, 1995). La motivación, tanto intrínseca como extrínseca, es esencial en el proceso de enseñanza. Ospina (2006), establece una diferencia entre la motivación intrínseca, que proviene del propio interés en la tarea, y la extrínseca, motivada por beneficios externos y la evasión de incomodidades. Un currículo pedagógico eficaz, debe fomentar la motivación intrínseca y explorar ambientes de aprendizaje experienciales donde se maneje el acierto y el error.

Según Ortiz (2014), la implementación didáctica es crucial para el descubrimiento del aprendizaje, utilizando estrategias que despierten la curiosidad e interés del estudiante. La creatividad del docente, el conocimiento artístico-pedagógico- didáctico y la capacidad de facilitar análisis, dramatizaciones y otras estrategias significativas, son esenciales para mantener la atención vivaz del estudiante en un curso de teatro en bachillerato.

Marco metodológico

De acuerdo con la complejidad en la naturaleza de análisis que significa indagar la práctica de los seres humanos en conjunto con la fundamentación teórica profesional del acto de las humanidades, el paradigma cualitativo resuena como idóneo, debido a su dinamismo y amplio margen en la flexibilidad para la comprensión profunda de abordaje en las complejidades de la educación teatral en la práctica docente. Según Flick (2007), y en ventaja de encontrar soluciones a un resquicio cultural y sistémico en el abordaje de capacitación de formadores del arte, el paradigma cualitativo contiene posibilidades para llegar a tal objetivo, tales como: carácter complejo del fenómeno, comprensión detallada, perspectiva holística, flexibilidad metodológica, diversidad de perspectivas, relevancia para la práctica docente, participación del investigador y el empleo de datos descriptivos.

¿Quiénes fungen como columna vertebral del sistema educativo en bachillerato UdeG, capaces de proveer piezas y fundamentos clave en esta investigación para el reconocimiento de las áreas de oportunidad que servirán para la aplicación de una propuesta de capacitación docente en torno a la mejora educativa y desarrollo de herramientas que apoyen a un profesor especializante en teatro debutante o en activo? La investigación

se desarrolla dentro de las preparatorias de la Universidad de Guadalajara del área metropolitana, en las cuales se encuentran laborando profesores que imparten la Trayectoria de Aprendizaje Especializante (TAE) de Expresión Teatral, los cuales, fungen como educadores de arte dramático por diferentes circunstancias, que a su vez, enriquecen la investigación al ser portadores de multiplicidades como antigüedad, trayectoria, conocimientos, procesos y experiencias que ayudarán a comprender mejor los fenómenos educativos en relación a la comprensión de la manera en que se imparte una clase de teatro en estas preparatorias. Estas instituciones educativas de nivel medio superior se encuentran localizadas en los siguientes municipios: En Guadalajara, preparatoria vocacional, preparatoria 3, preparatoria 10, preparatoria 11, preparatoria 13 y preparatoria 18; en Zapopan, preparatoria 9 y preparatoria regional de Santa Anita; y, en Tlaquepaque, preparatoria 6.

¿Qué método de investigación otorga al profesor investigador recursos para una asimilación de la realidad educativa propia y ajena, la deducción de los fenómenos que afectan la acción de la enseñanza y la capacidad de crear propuestas para su mejoría personal, de terceros, e institucional? De acuerdo con Woods (1987), la etnografía educativa, en conjunto con sus instrumentos y técnicas, es de gran apoyo para el profesor-investigador inmerso en la acción de enseñanza propia y ajena, y tal hecho, se percibe semejante con la práctica etnográfica a cargo de análisis de contextos específicos que afectan la actividad de preparación para las artes teatrales. Con el método etnográfico, el profesor-investigador se convierte en un relator de historias, y con esto, es capaz de agudizar el oído, la sensibilidad emocional para penetrar las diferentes capas de las realidades y poder meterse debajo de la piel de sus sujetos de estudio. Lo cual obtiene como resultado colateral, el evitar la educativa que impide que suceda el análisis de la interacción entre profesores y alumnos; difuminando así, la trivialidad de la práctica educativa artística. No solo dando un aporte a la mejoría de la educación, sino también, convirtiéndose en un entrenamiento personal para mantener la curiosidad, la penetración intuitiva, la óptima escucha y observación que recae en un valor auto terapéutico para el profesor etnógrafo.

¿Qué instrumentos apoyan a un profesor etnógrafo para divisar de manera presencial y orgánica las necesidades y fortalezas de un colega docente operando en el aula para poder proponer una capacitación y

formación especializante en teatro? Varios teóricos fueron encargados de dar a conocer una explicación exhaustiva de la significativa utilidad de los instrumentos metodológicos, que aportan una concentrada recolección de datos y un esencial cimiento investigativo en la etnografía educativa. El deseo y finalidad de este estudio, se centra en el análisis de cinco variables medibles para los dispositivos de investigación, las cuales son: pedagogía teatral, didáctica artística, estrategias de enseñanza-aprendizaje, necesidades práctico-didácticas de enseñanza y competencias docentes en bachillerato UdeG. Uno de estos es la entrevista, que, en el ámbito de conocer vivencias, experiencias y conseguir delimitar un perfil docente para la investigación, para Angrosino (2007) ayuda a este objetivo, manteniendo una conversación ordinaria, pero con la diferencia de que se sigue un guion; y el investigador, como observador participante en la comunidad, empieza a reconocer que el sujeto de investigación a estudiar no es un objeto inerte que sirve para verificar una hipótesis, sino que es un individuo vivo, capaz de aportar subjetividades que esclarezcan y aporten beneficios a objetividades.

Las listas de cotejo, en la misión de recabar aptitudes y actitudes presenciales dentro de la práctica docente en el aula y la medición de competencias pertinentes en un formador de arte en bachillerato, para Sierra et.al. (2020), es un instrumento adecuado para una infinidad de temas, y en lo que compete, diversos contextos educativos. Recopilando datos cuantitativos que ayuda a los investigadores para medir aspectos metodológicos y técnicos observables. Se evalúan ejecuciones y procesos, que, en combinación con otros instrumentos, aportan información que permite al profesor etnógrafo revelar información pertinente para el análisis de las distintas aristas en la observación de la práctica docente. Para esto, la lista de cotejo en esta investigación, relaciona acciones específicas de los docentes en los ambientes de aprendizaje de manera sistemática con el objetivo de valorar la presencia o ausencia de estas y afirmando el cumplimiento durante la observación.

El diario de campo, óptimo para el registro fino de detalles cuantitativos y cualitativos que impactan en el objetivo y la propuesta de investigación con y para los docentes de teatro, para Luna-Gijón (2022), como citó Valverde (1993), es idóneo para el trabajador social, el cual indaga los problemas, necesidades, situaciones o fenómenos de carácter social. Le permite al investigador medir el pulso situacional de un proyecto de

indagación educativa de principio a fin y evaluar las situaciones individuales, institucionales, organizacionales y comunales del contexto específico llamado: formación docente para profesores de bachillerato UdeG.

Este diario, contiene información generalizada de las visitas a las diferentes aulas de las preparatorias, tales como: fecha, unidad de aprendizaje especializada, objetivos de las sesiones, preparatoria, nombre del profesor, grado, grupo, número de alumnos y hora de la observación.

En conclusión, se considera esencial la existencia de profesores de arte dramático autónomos, que conozcan su verdad y su juicio profesional en la toma de decisiones en el aula, que definan su pedagogía y todo lo que ello implica. Esta investigación será testigo de un compendio de vastos métodos y técnicas de enseñanza por medio de las técnicas e instrumentos de investigación de campo. Testigo de un vislumbramiento de lo que nos ocurre como profesores y concientizar que somos capaces de distinguir nuestras necesidades y aportar en conjunto herramientas para mí y para otros colegas profesores en relación con un progreso para la educación artística. Una inspiración surgida de la investigación educativa misma, creada por los mismos profesores y sus experiencias aún vivas y no dependientes de las ciencias ajenas a los procesos contextuales. Un profesor que desee mejorar su enseñanza, tiene la apertura de triangular su práctica docente con otros docentes y orientarse hacia un discurso abierto entre el profesor y alumnos acerca del proceso de enseñanza-aprendizaje en el aula y su «significado» (Stenhouse, 1982: 48).

Fuentes referenciales

- AIME, M. (2013). Cultura. Bollati Boringhieri.
- ANGROSINO, M. (2012). Etnografía y observación participante en investigación cualitativa (Vol. 3). Ediciones Morata.
- BOURDIEU, P., PASSERON, J. (1996). La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza. (Segunda edición) Editorial Laia. (Original publicado en 1979).
- DE DÍAZ ARAUJO, G. G., MARTÍ, S. E., DE SERVERA, E. T., & TORRES, S. (1995). Teatro, adolescencia y escuela: fundamentos y práctica docente. Aique.
- FLICK, U. (2015). El diseño de la investigación cualitativa (Vol. 1). Ediciones Morata.
- GARCÍA-HUIDOBRO, R. (2018). Artistas- docentes que aprenden a enseñar. Abrir espacios pedagógicos y transgredir dualidades. Instituto Politécnico Nacional. Coordinación Editorial, 18(77) 39-56. <https://www.redalyc.org/journal/1794/179462762003/>
- GARCÍA-HUIDOBRO, M. V. (2018). Pedagogía teatral: metodología activa en el aula. Ediciones UC.
- GARCÍA-HUIDOBRO MUNITA, R., & SCHENFFELDT, N. (2022). Artistas y artistas-docentes generando transformación y nuevas subjetividades. ARTSEDUCA 31.3
- GARCÍA-HUIDOBRO, M. V. (2018). Pedagogía teatral: metodología activa en el aula. Ediciones UC.
- LUNA-GIJÓN, G., NAVA-CUAHUTLE, A. A., & MARTÍNEZ-CANTERO, D. A. (2022). El diario de campo como herramienta formativa durante el proceso de aprendizaje en el diseño de información. Zincografía, 6(11), 245-264.
- MESÍAS LEMA, J. M. (2019). Artistas habitantes: una metodología contemporánea, participativa y colectiva en Educación Artística. Observar, 13, 74-104.
- ORTÍZ, A. (2014). Currículo y didáctica. Ediciones de la U.
- OSPINA, J. (2006). La motivación, motor del aprendizaje. Revista Ciencias de la Salud, 4(), 158-160.

- RIVERA, R. (2021). ¿Qué si hay? Apreciación y confianza en un proceso de formación docente de la Línea de Educación Artística de la UPN-Cenart en México. *Educación artística: revista de investigación*, (EARI), (12), 107-120. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8204314>
- SIERRA, R., SOSA, K., & GONZÁLEZ, V. (2020). Lista de cotejo. *Evaluación del y para el aprendizaje: instrumentos y estrategias*, 18(3), 89-107.
- STENHOUSE, L. (1985). El profesor como tema de investigación y desarrollo. *Revista de educación*, 277, 43-53.
- UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA (2024). SEMS, Estatuto del Personal Académico. Sistema de Educación Media Superior.
- WOODS, P. (1987) *La escuela por dentro. La etnografía en la investigación educativa*. Paidós.
- ZAMBRANO, A. (2015). Pedagogía y didáctica: Esbozo de las diferencias, tensiones y relaciones de dos campos: Diferencias, tensiones y relaciones. 41-65. *Praxis & Saber. Revista de investigación y pedagogía*, 7(13), 41-65. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10-19053/22160159.4159>

La enseñanza de las artes visuales en modalidades no convencionales: una reflexión de los entornos formales y no formales

*Graciela Margarita Duarte Vidaurre
Bianca Montserrat Barragán Gutiérrez*

A partir de la pregunta: «¿Por qué en la educación formal, la enseñanza de las técnicas artísticas implementa en menor medida tecnologías y modelos no convencionales, mientras que, en la educación no formal, se observa una mayor inclusión de estas tecnologías y modelos?», se pretende generar diversas reflexiones en este escrito.

Es importante especificar que cuando hablamos de modelos no convencionales, nos referimos a aquellos que difieren del modelo tradicional en el que el maestro y alumnos se encuentran en un aula, siendo el profesor la principal y única fuente de conocimiento. Ejemplo de estos modelos no convencionales se tienen en la educación a distancia y el modelo mixto o *blended learning*.

El modelo a distancia tiene una variopinta cantidad de definiciones, pero se tomará la definición de Ibáñez (1984, referenciado por García Arieto, 2001), ya que se considera como la más apropiada por los puntos que toca; en esta definición, establece que la educación a distancia es un sistema bidireccional multimedia, en el que el estudiante se encuentra en otro espacio diferente al docente. En este se atiende y apoya al discente de una manera flexible y se presenta un aprendizaje independiente o

autoaprendizaje en una población masivamente. Este se conforma por diseños tecnológicos que permiten economizar a gran escala.

El modelo mixto o también conocido como *blended learning*, se define como un proceso formativo que dinamiza los papeles del docente y discente, así como los procesos implicados en el entorno de aprendizaje, en el cual, se combina con eficiencia la presencialidad y lo no presencial, pudiendo ser estos espacios no presenciales virtuales o físicos distantes, con el apoyo de diversos recursos digitales o tecnológicos. La proporción de lo presencial y no presencial se determina por las mismas necesidades educativas. (Osorio, 2011; Morán, 2012; Islas, 2014; Gómez, 2017; Quitián y González, 2020).

La educación no formal de las técnicas artísticas con modalidades no convencionales.

Definir la educación no formal llega a ser bastante complejo en algunos casos; Cabalé Miranda y Rodríguez Pérez de Agreda (2017), advierten que tanto la educación formal como no formal comparten muchas similitudes, ya que ambas son actividades organizadas y sistemáticas, pero en lo que se diferencia la educación no formal es que esta se realiza fuera del marco de lo institucional u oficial. Esto para poder facilitar la accesibilidad al aprendizaje a diferentes grupos de la población.

Por lo tanto, la educación no formal, al no estar adscrita a un marco institucional, no está limitada a ser ofrecida en un formato o espacio específico, y tampoco está limitada por no tener la necesidad de establecer una organización por edades como el caso de la educación formal, en consecuencia, pueden convivir tanto adultos, jóvenes y niños en un mismo grupo mientras la clase lo amerite. Entendiendo lo anterior, podemos incluir los medios de comunicación masivos como plataformas de educación no formal.

Dentro del mundo de las artes, hablando específicamente en la enseñanza de las técnicas artísticas, tenemos una gran cantidad de casos dentro de la educación no formal que utilizan en su mayoría la modalidad a distancia con el uso de tecnologías de la comunicación, como de la web para cursarse, pero se tomará dos casos particulares para ejemplificar el uso de esas tecnologías y modalidades. El programa de Bob Ross El placer de pintar y los cursos online de la plataforma de internet Domestika

El placer de pintar de Bob Ross

Robert Norman Ross, mejor conocido como Bob Ross, fue un creador y pintor norte americano y presentador del programa «The Joy of Painting» (conocido en Latinoamérica como «El placer de pintar»), que se transmitió originalmente en los Estados Unidos por la cadena PBS desde el 11 de enero de 1983 hasta 17 de mayo de 1995, contando con un total de 403 episodios divididos en 31 temporadas y una duración de cada capítulo de 30 minutos (The Joy of Painting, 2024).

El programa se centraba en la enseñanza del óleo con la técnica de húmedo sobre húmedo de manera sencilla y amena para los espectadores. El presentador, explicaba las diferentes técnicas mientras él mismo las realizaba en vivo, mostrando así la manera correcta de realizarlas. Una de las principales características del programa es que estaba planteado para un público general, para aquellos que tuvieran poca o nulo conocimiento previo en la técnica al óleo, ya que el presentador utilizaba un lenguaje sencillo y accesible sin el uso de un lenguaje muy técnico.

Tomando en cuenta las características del programa, se puede constatar que este trabajó con una modalidad a distancia con tecnologías propias de la época, utilizando el televisor como principal medio de difusión, que como lo comparte García Aretio (2001), la televisión cuenta o contaba para la época que salió el programa con inconvenientes que entorpecían o delimitaban la enseñanza, como el caso de depender de un horario específico para ver el programa, no tener la capacidad de consultarlo posteriormente si no se contaba con un equipo de grabación y generar un entorno demasiado pasivo por no presentar una retroalimentación entre presentador y el espectador. En la actualidad, esto se ha corregido, al grado que se pueden ver retransmisiones de los programas y como el caso del propio programa de Bob Ross, este ya cuenta con un canal en YouTube donde se pueden ver los episodios completos y completamente gratuitos.

Otra de las características de la modalidad a distancia que presenta en el programa, fue la presencia de la educación auto-dirigida, donde los espectadores trabajaban con sus propios materiales al ritmo que ellos quisieran, así como gestionar su tiempo para practicar cada una de las pinturas y si tenían la capacidad de grabar el episodio, poder verlo las veces necesarias para hacer correcciones o modificar aspectos de la pintura. La interacción diferida se puede encontrar en el programa de «El placer de pintar», no por medio de chats, cartas o foros, sino generando

una respuesta a posibles dificultades y preguntas que se podrían generar los espectadores, esto con el presentador respondiendo a ellas con sus explicaciones y frases simpáticas.

Cursos online de la plataforma Domestika

Domestika es un dominio web que ofrece cursos de manera online para aprender, mejorar y experimentar con diferentes habilidades relacionadas con el mundo creativo. Ellos mismos se reconocen como la comunidad creativa más grande del mundo. La plataforma ofrece cursos de ilustración, marketing y negocios, fotografía, video, crafting, diseño, animación, arquitectura, caligrafía, tecnología y tipografía, cada uno de ellos con tópicos diferentes de la misma rama e impartidos por profesionales del medio. Cada curso cuenta con requerimientos de experiencia y exigencias diferentes dependiendo al estudiante que va dirigido. Además de no establecer tiempos límites, por lo que se pueden realizar a la velocidad que uno desee y además ofrece al término del curso un certificado avalando la realización de este.

La estructura de los cursos está planteada a partir de una división de módulos compuestos de una serie de video-tutoriales no mayores a 20 minutos, una o varias instrucciones de actividades a realizar en cada módulo, una serie de recursos adicionales que van desde títulos de libros, plantillas, páginas web relacionadas al tema y presentaciones tipo PowerPoint; una sección de comunidad, donde se puede chatear, preguntar, compartir tu trabajo con los demás compañeros y entablar comunicación con el profesor, y por último, un área para el proyecto final que puede ser vista tanto por los demás compañeros de curso como por el mismo profesor.

Es importante señalar que la producción de los videos es de gran calidad, cuentan con un lenguaje sencillo y no complejo para los niveles principiantes, mientras que para niveles más avanzados, conserva la sencillez del lenguaje pero se puede apreciar un poco más el uso de términos técnicos y más complejos.

Es fundamental destacar que uno de los aspectos más atractivos de la plataforma es la convivencia e interacción que hay entre estudiantes y el profesor a través de los foros de las mismas clases, llegando a haber más de 300 páginas de comunicación por curso. En pocas palabras, hay una amplia retroalimentación de todos los participantes y más en aquellos cursos que pueden estar personas de diferentes niveles juntas.

Además de lo anteriormente mencionado, es relevante decir que cuentan con un enorme potencial financiero como tecnológico para la elaboración de los cursos, así como también contar con una enorme cantidad de personas especializadas en el diseño instruccional, diseño gráfico y profesionales del video, haciendo que cada video y curso sean muy atractivos y así motivar la atención del estudiante.

Como se puede observar en los dos casos presentados, se evidencia claramente un modelo no convencional de enseñanza, donde hay una fuerte presencia del aprendizaje auto-dirigido y una accesibilidad al contenido. Esto se debe tanto a la estructura en la que están organizados como al lugar en donde se encuentran y se disponen. Además, estos modelos son aptos para diversos niveles y para cualquier público interesado.

Modalidades y retos de los modelos no convencionales de la enseñanza de técnicas artísticas dentro de la educación formal.

Aunque es cierto que en la educación formal ya se han incorporado modelos no convencionales y el uso de las tecnologías de la información y comunicación (TIC), en el ámbito de las artes, en especial de la enseñanza de las técnicas artísticas, se aprecia cierta reticencia a incorporar estos modelos y tecnologías en su implementación.

Con lo anterior no se quiere decir que la propuesta de modalidades no convencionales no se haya presentado en dicha área, ya que sí se ha presentado, como ejemplo, el desarrollo de una clase con modalidad *blended learning* en el Centro de Estudios Superiores Felipe II, integrando la plataforma Moodle y el uso de blogs con un enfoque educativo en el año 2010.

Otro ejemplo más reciente se desarrolló justamente por el estudio de caso de Osadcha et al. (2022), que se efectuó por el periodo de la pandemia del COVID-19, en la Universidad Pedagógica Estatal Bogdan Khmelnytsky de Melitopol en Ucrania, donde se utilizó la modalidad *blended learning* para el desarrollo de dos cursos optativos de dibujo y pintura digital para mejorar la formación de licenciados en Educación Profesional especializados en Tecnologías Digitales. En este caso se desarrolló una planificación basada en el *blended learning*, donde había momentos donde los estudiantes asistían a los talleres de cómputo y también el uso de chats masivos como Discord, otro tipo de herramientas en línea como Moodle, Google Docs, Google Disk y programas de dibujo digital como Photoshop.

Por lo tanto, ¿cuáles son los retos específicos a los que se enfrenta la enseñanza de las técnicas artísticas para que no se concreten o no se puedan implementar esas modalidades no tradicionales o un mayor uso de TIC's en el curso?

Se han encontrado cuatro posibles causas para que haya esa reticencia en el ámbito artístico. La primera, es por la gran tradición del cómo enseñar técnicas dentro del mundo del arte, la segunda es la presencia de una brecha digital presente en los docentes en artes, mientras que la tercera está dada por los estudiantes y el interés por recibir ese tipo de clases, y la última, y que se presenta más fuertemente en instituciones públicas, es la falta de recursos tecnológicos y económicos para el desarrollo de estos. Se abordarán en este texto las primeras tres posibles causas.

Una tradición de siglos.

Es necesario revisar de manera concisa la tradición que ha tenido la educación en técnicas a lo largo de la historia y que ha sobrevivido al pasar de los años. Uno de los periodos más importantes y que marcarían una pauta en la manera en que se enseña a pintar, esculpir o realizar cualquier quehacer creativo, sería el Renacimiento. Dentro de los talleres del gran maestro pintor, este se encargaba de adiestrar a los estudiantes utilizando principalmente el ejercicio de la copia de una obra del propio maestro, esto para educar el ojo y la mano para dibujar o pintar. Estos talleres, además, tenían un proceso muy estricto que consistía que el maestro del taller era la cabeza del proyecto, él era el que ejecutaba la parte más importante de la pieza mientras que los aprendices de este realizaban el resto de la pieza bajo sus instrucciones, este era el proceso en el que se iban formando progresivamente (Armino, 2019).

Otro factor importante, es que en esta misma época nacen los tratados de arte, libros escritos por grandes maestros del arte, en los que se manifestaban las reglamentaciones y pasos que se debían seguir para realizar la técnica que se quisiera hacer. Dando como resultado una estructura muy rígida y estricta para la realización de obras.

Otro momento histórico que marca la forma predominante del maestro como fuente de conocimiento y formas de hacer la técnica dentro del mundo artístico, se desarrolla en Francia en los años 1648 al 1793, donde surge la Academia Real de Pintura y Escultura de Francia, institución apoyada por el Estado francés y la cual estaba encargada de la regulación de

la educación de la pintura y escultura. El proceso de formación presente en la Academia era a partir de niveles, el superior y el inferior. Aquellos estudiantes que estaban adscritos al nivel inferior, aprendían solamente por imitación de los trabajos del profesor y sus reglas y pautas, mientras que los del nivel superior se diferenciaban por trabajar con modelos al natural, pero igualmente tenían que trabajar según las pautas y conocimientos del profesor (Ortiz de Villate Astillero, 2002).

Por lo tanto, si se observa la tradición, el profesor es la principal autoridad de conocimiento y él delimita el cómo hacer la cosas, ya que los ejercicios se realizan en el momento teniendo una cercanía espacial muy fuerte.

Brecha digital y poca capacitación en medios digitales y pedagógicos.

Es innegable que la era digital y los procesos de globalización existentes en los últimos años, han transformado abruptamente diversos aspectos de la educación. Sin embargo, estas mismas transformaciones han revelado una importante brecha digital, exacerbada por la falta de capacitación, tanto tecnológica como pedagógica en los profesores de arte.

Los docentes en su mayoría pertenecen a los denominados inmigrantes digitales, un término de Prensky (2001, citado en Hernández Castañeda et al., 2010), los cuales, también señala Hernández Castañeda et al. (2010), necesitan aprender primero a usar la nueva tecnología y subsecuentemente poder después aprender nuevos métodos y así incorporar esas tecnologías dentro de sus procesos de enseñanza; pero aquí hay que señalar dos aspectos muy importantes, por un lado, la capacidad del docente de querer aprender a usar esas tecnologías, evitando encasillarse en un grupo de personas que creen que por ser ya muy mayores no podrán o no les servirá comprender y aprender algo nuevo. Y por otro lado, que la institución se debería centrar en capacitar a todos aquellos profesores que carecen del conocimiento suficiente para poder trabajar con esas nuevas tecnologías, cosa que no siempre se presenta equitativamente en todos los centros educativos. Otro aspecto importante a señalar, es que en realidad, cuando alguien estudia una licenciatura, la estudia con un enfoque profesional para efectuar en el campo laboral específico de esta, pero pocas son las carreras que dentro de su plan de estudios se presentan módulos de aprendizaje dedicados a la educación, por lo tanto, cuando alguno de estos profesionales se va al área de educación recurren a imitar

la forma de enseñar de los profesores que los presidieron; por lo tanto, desconocen las pautas, los procesos, las teorías y las herramientas que están dentro del proceso educativo.

También es cierto que en los últimos años, las diferentes instituciones educativas han incentivado que los docentes pasen por una serie de cursos de capacitación, los cuales no son obligatorios en muchos de los casos, pero como lo mencionan Hernández Castañeda et al. (2010), no es suficiente pasar por un curso si el docente no quiere modificar sus prácticas docentes, creencias y concepciones de su propio quehacer educativo y el significado que viene con educar. Si esto no se efectúa, no se puede llegar a ver una transformación ni cambio de paradigma.

El estudiante también influye

Así como el docente tiene que estar dispuesto a dar una clase con metodología no convencional y usar las nuevas tecnologías como parte del curso, los docentes también tienen que estar receptivos a cursar una clase con esas características.

Es importante recordar que los estudiantes también están pasando por un proceso de cambios en el tipo de enseñanza que están viviendo, de los cuales, la mayoría proceden de una formación tradicional, y aunque estos sean insertos a modalidades no tradicionales, no quiere decir que se adapten inmediatamente o cumplan con los requisitos para poder desarrollarse en esas modalidades.

Las características que los estudiantes deben de tener para poder desarrollarse adecuadamente en la educación a distancia y mixta son varias, entre las que destacan la autodisciplina, el autocontrol, la responsabilidad, contar con estrategias de la administración del tiempo y de su espacio, tener confianza en sí mismo, disposición a aprender de esa forma, el gusto por la investigación y un sentido de autoaprendizaje. Si el discente no cuenta con estas características, posiblemente sea muy complicado poder desempeñarse en el curso y realizar las actividades, ya sean estas virtuales o mixtas.

Existen varios estudios, entre los que se puede mencionar, aunque no tenga que ver directamente con las artes, el caso de los estudiantes de CuValles de la Universidad de Guadalajara, donde se encontró, que a pesar de que la gran mayoría de los estudiantes que participaron en el estudio dicen que encuentran interesante, útiles y beneficiosos los cursos

online, sus acciones demostraban otra cosa, exponiendo la presencia de una brecha digital en ellos también. Pese a que saben usar la internet, la usan más que nada para entretenimiento y no como una herramienta para la educación. A pesar de ser nativos digitales, no cuentan tampoco con la capacidad y conocimientos para desenvolverse en esas nuevas tecnologías como una herramienta educativa.

Conclusiones

A partir de todo lo expuesto, se entiende de manera más precisa por qué en la educación no formal se ha presentado con una mayor fuerza el uso de modelos no tradicionales para enseñar arte, entre lo que se destaca, que al ser hechos por organizaciones privadas, estas cuentan con el suficiente capital económico para poder desarrollar grandes puestas audiovisuales enfocadas para enseñar.

Así mismo, cuentan con un gran equipo de trabajo especializado en el desarrollo, creación y promoción de clases virtuales, cosa que no es tan presente en las instituciones públicas, ya sea porque se cuenta con poco personal por cuestiones presupuestales y por tener un ambiente laboral de que una persona se encarga de hacer todo. Además, que los tiempos con los que se dispone en las organizaciones privadas, no es el mismo que con el que cuentan las instituciones públicas, donde estas están atadas a una calendarización escolar para poder hacer modificaciones y planeaciones.

Uno de los elementos más importantes, además de la cuestión presupuestal y tecnológica, es que los profesores se arriesguen a integrar las modalidades no tradicionales con un sustento teórico detrás. Eso no quiere decir que se olviden de las tradicionales, sino que logren combinar esos dos mundos para hacer algo mejor.

Otro factor importante de mencionar es el tipo de personas a quien los cursos con modalidades no convencionales están dirigidos; los realizados para la educación no formal son buscados por aquellos individuos que quieren aprender más o mejorar para percibir un mayor salario, resultando que cuentan con casi todas las características que debe de tener un estudiante para estos modelos: son organizados, tienen interés por aprender, cuentan con un gran sentido de autoaprendizaje, etc.

Esto no quiere decir que los estudiantes de la educación formal no cuenten con estas características, sino que, al contar con cierta edad, venir quizás de un modelo muy tradicional y que además aún no han

desarrollado plenamente esas habilidades, el proceso es más lento, y es difícil insertarse en esas modalidades educativas en el entorno formal; también es importante decir que muchas veces, no cuentan la madurez emocional para ser responsables de su propia enseñanza.

Aunque lo anterior suena muy pesimista, no significa que no se pueda lograr en la educación formal ya que se ha demostrado que sí es posible desarrollar en un entorno educativo formal, pero para ello, se debe trabajar conjuntamente institución, profesorado, diseñadores instruccionales y estudiantes para poder realizarse, ya que la educación es una actividad exclusivamente humana y dirigida para el humano.

Fuentes referenciales

- ARMINO-ESCOBAR, V. (2019). *La formación del artista y el funcionamiento de la bottega en el Renacimiento florentino desde el Quattrocento hasta Vasari (1450-1550)* [Trabajo de Grado en Historia. UNIVERSIDAD DE CANTABRIA] Ucrea Repositorio Abierto de la Universidad de Cantabria. <http://hdl.handle.net/10902/16246>
- CABALÉ-MIRANDA, E. Y RODRÍGUEZ-PÉREZ DE AGREDA, G. M. (2017). Educación no Formal: potencialidades y valor social. *Revista Cubana de Educación superior*, 36(1), 69-83.
- GARCÍA-ARIETO, L. (2001). *La educación a distancia. De la teoría a la práctica*. Ariel Educación.
- GÓMEZ-REYES, L. (2017, abril 20-30). B- LEARNING: VENTAJAS Y DESVENTAJAS EN LA EDUCACIÓN SUPERIOR [Conferencia]. *EduQ@2017. Séptimo Congreso Virtual Iberoamericano de Calidad en Educación y a Distancia*.
- HERNÁNDEZ-CASTAÑEDA, R., PADILLA-PARTIDA, S. Y QUINTERO-MACIAS, C. (2010). *Los estudiantes y la Internet. El caso CuValles*. Universidad de Guadalajara
- ISLAS-TORRES, C., (2014). El B-learning: un acercamiento al estado del conocimiento en Iberoamérica, 2003-2013. *Apertura*, 6(1), 86-97.
- MORÁN, L. (2012). Blended-learning. Desafío y oportunidad para la educación actual. *EDUTEC. Revista Electrónica De Tecnología Educativa*, (39), a188. <https://doi.org/10.21556/edutec.2012.39.371>

- ORTIZ DE VILLATE ASTILLERO, C. (2002). Cronología de los Procedimientos Pictóricos. En J.M. Calle González (Ed.), *Monografías de arte: 2001-2002. Sevilla: Universidad de Sevilla*, Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías.
- OSADCHA, K. P., OSADCHYI, V. V., KRUGLYK, V. S. Y SPIRIN, O. M. (2022). Digital Drawing and Painting in the Training of Bachelors of Professional Education: Experience of Blended Learning, *DHW 2021: Digital Humanities Workshop*, 141-147, <https://doi.org/10.1145/3526242.3526245>
- OSORIO-GÓMEZ, L. A. (2011). Ambiente híbridos de aprendizaje. *Actualidades pedagógicas*, 1(58). 29-44.
- QUITIÁN-BERNAL, S. P. & GONZÁLEZ MARTÍNEZ, J. (2020). Una revisión al componente pedagógico-didáctico del modelo blended-learning. En Serna M. E. (Ed.), *REVOLUCIÓN EN LA FORMACIÓN Y LA CAPACITACIÓN PARA EL SIGLO XXI*. 3 (11), 641-654.
- THE JOY OF PAINTING. (24 de julio de 2024). En Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Joy_of_Painting

La invasión mental de los artrópodos y otros seres marginados

*Iván Federico Gómez Angulo
José Santos Germán Palacios Villalpando*

En la vasta complejidad del reino animal, los artrópodos (un grupo o filo taxonómico que incluye insectos, arácnidos, miriápodos y crustáceos), junto a otros seres invertebrados de pequeñas proporciones, como algunos moluscos, gusanos (anélidos, platelmintos, nematodos, acanthocefalos, nemertinos), siempre han ocupado un lugar peculiar en la percepción humana, normalmente con connotaciones negativas, salvo algunas notorias excepciones. A diferencia de mamíferos o aves, que algunas veces son identificados con cierta personalidad; en casos tan obvios como en las mascotas, por ejemplo. Por otro lado, los invertebrados pequeños (englobando artrópodos, gusanos y moluscos como los caracoles), coloquialmente conocidos como «bichos» o simple y erróneamente como insectos, suelen ser vistos como entes sin individualidad, sin identidad, casi como autómatas orgánicos que actúan por instinto. Máquinas biológicas que están cumpliendo con objetivos programables desde su concepción. Esta percepción se refleja frecuentemente en el arte, donde estos seres invertebrados son repetidamente representados como masas indistinguibles, entidades que existen en función de una colectividad o de un propósito específico dentro de la naturaleza, pero rara vez como individuos de una

presencia significativa, que no van más allá de su automatizada existencia, sus comportamientos básicos de alimentación y reproducción. Parte de eso se debe a nuestra poca o nula identificación con ellos. La empatía no comulga con entes de una imagen tan diferente a la nuestra. La gran diferencia entre estos personajes y nosotros, es proporcional a nuestra desconexión como especies. Son seres que visualmente son completamente distintos a nuestra fisonomía; nuestra natural pareidolia o la arrogancia antropocentrista nos lo impiden.

Si bien es natural el antropomorfismo, el cual consiste en otorgar características humanas a distintos animales, plantas, objetos, e incluso a otro tipo de entidades, esta proyección, tiene como propósito darnos cierta tranquilidad seguridad, el lograr reconocer aspectos que nos resulten «familiares» o de una lectura visual donde podamos identificar ciertos rasgos de por lo menos una mínima semejanza con nosotros. Con esto, los percibimos más cercanos, captan más nuestra atención de una forma positiva o como una forma natural de identificarnos en esa proyección. Es evidente también en la representación o descripción de distintos dioses, de seres extraterrestres, e incluso en la búsqueda constante en la construcción de robots con características cada vez más antropomorfas. Los bichos invertebrados son lo opuesto a todo esto, a todo vestigio de familiaridad o de percepción de algún rasgo humanoide; sencillamente no lo tienen y justamente es lo que los hace naturalmente inmunes a todo tipo de intento de asociar o conectar con nosotros en la realidad. Al final es la ventaja que tienen, su intrínseco desprecio biológico a empatizar con los seres humanos.

A pesar de esta falta de empatía de los invertebrados hacia nosotros, e igualmente de nosotros hacia ellos, son seres que constantemente están en el pensamiento del ser humano; y no precisamente por sus innegables beneficios para que sobreviva cualquier ecosistema, por mantener saludable la tierra, por proporcionar alimentos a otros tipos de animales y en la polinización de las plantas, por ser indispensables en el equilibrio natural del planeta entero, por sus indiscutibles características físicas de adaptabilidad superiores, por sus millones de años poblando la tierra antes que el ser humano, sino que surgen una y otra vez en nuestro pensamiento cuando con solo una leve chispa de conciencia de su existencia nos invaden la mente, ese momento cuando nos acordamos de ellos parece que incluso crecen de tamaño. Justamente por esa extrañeza que nos

provocan, pueden a veces evocar una mezcla entre asco-miedo de saber que están y estarán aquí, junto, debajo, arriba y en nosotros. Justo por eso, se convierten en plagas mentales que invaden nuestros pensamientos. Ahí su diminuto tamaño deja de ser un impedimento para ser perceptibles. Dejan la marginalidad y toman su papel antagónico, protagonista, o en algunos casos hasta de aliados de la humanidad.

Si bien, nuestra separación natural de los invertebrados, nuestra falta de empatía y la ya mencionada nula conexión antropomorfa, que serviría para hacerlos un poco más entendibles, el ser humano se ha aferrado, a pesar de todo lo dicho, a buscar vínculos que nos asocien a estos seres. Si en la realidad no hay esa empatía, entonces se lo ha llevado a otro campo, a otro lugar donde los ha dotado de una carga conceptual. Convirtiéndolos en seres que están contemplados en un espacio existencial o en la representación o proyección de nuestros miedos y fobias; incluso, al lograr detectar virtudes de esos invertebrados que los humanos carecemos; ya sean atributos físicos, de organización, de comunidad, trabajo, perseverancia, etc. Aparecen incluso en frases comunes, donde tratamos de explicar algunas sensaciones o emociones; como decir que se tiene hormigueo en alguna parte del cuerpo o la clásica expresión de sentir mariposas en el estómago. Entonces, a pesar de la incompatibilidad natural con estos seres, el ser humano, de manera contradictoria, unilateral y soberbia, los ha metido dentro de su pensamiento, los ha convertido en conceptos e ideas.

Enfocándonos entonces, en los distintos caminos contradictorios que nuestros pensamientos pueden recurrir para construir conceptos o ideas complejas, estos seres invertebrados, pueden servir como pretexto o vehículos para transmitirlos. A veces, los pequeños invertebrados, como personajes dentro de una narración, pueden llegar a ser un reflejo de nosotros mismos. En el amplio y variado mundo de las artes, estos seres, han servido como pretexto para desarrollar distintas variedades de obras; ya sea de forma escrita, visual, auditiva, audiovisual, multisensorial, interactiva, etc. Sin querer hacer una descripción precisa o enumerando las distintas manifestaciones artísticas que existen, me refiero a todas las propuestas donde pueden aparecer o hacer referencia a ellos en sus modos de percepción o medios de expresión. Sin intención de abarcar todos los ejemplos donde aparecen estos seres, hago referencia arbitrariamente de sólo algunos de estos.

En un campo que se encuentra a la mitad entre ficción y realidad, se pueden apreciar en ejemplos reflexivos de lo que la ciencia y la tecnología intentan lograr desarrollar con estos seres en ámbitos de la biogenética. Donde ya el pensamiento los ha provisto de una forma física; una estructura para hacerlos visibles, ya sea describiendo textualmente imágenes de ellos o presentándolos visualmente ante el espectador. Puede ser por el diseño de sus características físicas el recurso ideal para estructurar las posibles soluciones a alguna idea o problema que se presente, o emulando ciertos comportamientos distintivos para que se apliquen en diversos seres naturales o artificiales que se inspiren en ellos, como en el caso de mini robots que universidades; como la de Harvard junto con Wyss Institute, donde se han inspirado en el diseño de abejas, moscas y mosquitos para su proyecto RoboBee. Tienen millones de dólares y más de 10 años invertidos en este proyecto de vuelo con energía solar de los robots abejas. Partiendo del deseo de dotar de vida a una idea, que no podría, o aún no puede ser concebida de otra forma, solo a través de la materialización del pensamiento, con las limitantes científicas que esto supone, donde se pueden desarrollar posibles suposiciones y alternativas a la realidad. Un ejemplo de este momento, donde la realidad hace uso de la ficción para poder suponer, puede ser el sexto episodio de la tercera temporada de la serie Black Mirror (2016): «Hated in the nation» (titulada «Odio Nacional» en español), escrito por Charlie Brooker y dirigido por James Hawes; el cual, es un *thriller* de ciencia ficción, donde el tema principal es la cultura masificada de la cancelación, el odio en línea y las consecuencias que no se contemplan en el uso de tecnología avanzada. En este episodio aparecen abejas desarrolladas como drones autónomos, las cuales fueron concebidas para reemplazar a las abejas reales después de su extinción. Sin ser el tema principal en este episodio, la importancia de estos seres invertebrados en el medio ambiente se muestra un futuro distópico que carece de estos insectos polinizadores. Las abejas, o más bien, drones autónomos en forma de abeja, no solo toman la forma, sino también el comportamiento social y colectivo de estos insectos. En este caso, esas características detectadas y estudiadas en su comportamiento colectivo, son las que las han convertido en una maquina efectiva de matar, compuesta de miles de unidades que trabajan conjuntamente, donde se hace uso de esa «no individualidad» de estos seres, convertidos en ejércitos en miniatura ultra eficientes.

El cuento «La mosca» publicado en 1957 por George Langelaan, es otra historia donde hace aparición otro insecto. Este cuento, después fue llevado al cine, primero en 1958 por el director Kurt Newmann, y después por el director David Cronenberg en 1986, conservando ambas películas el título de «La mosca». En las tres obras, se mantiene la premisa del cuento, la experimentación científica sin considerar las consecuencias éticas y humanas. Donde un científico desarrolla una máquina de teletransportación, y durante su experimentación, en las pruebas que realiza el propio científico, accidentalmente se introduce una mosca dentro del teletransportador. Esto hace que se mezcle el ADN de la mosca con el del científico. La historia se centra en las consecuencias de este experimento fallido en el cuerpo del científico. Obviamente las dos películas basadas en el cuento de Langelaan le imprimen su propio sello personal, pero en las tres obras se hace presente la transformación del científico, convirtiéndose este hecho en una tragedia. Al tomar características de este insecto, el protagonista sufre una pérdida devastadora de su humanidad. Padeciendo él mismo el cambio, pero también se muestra el sufrimiento de las personas que lo quieren. Se muestra la incompatibilidad de criaturas que pareciera habitan en mundos diferentes. Se puede contemplar esa animadversión y antipatía entre los seres humanos y esos pequeños invertebrados; y peor aún, en un insecto como la mosca, que tiene muy mala reputación y desprecio generalizado. Aquí un solo individuo, en su aparente insignificancia, en su tamaño casi imperceptible a simple vista, fue capaz de destruir a un ser humano, tanto física, mental y emocionalmente; además, causando daño también a sus seres queridos. Y no un daño deliberado, sino manifestando sus atributos, sus rasgos físicos, comportamientos, potencializados por un error que hizo que este insecto, terminara por devorar desde dentro al ser humano que habitaba en el cuerpo de un científico.

Como había dicho, en el enorme mundo de las manifestaciones artísticas, donde se hace referencia en repetidas ocasiones y en distintas maneras, de seres pequeños, donde se les encuentra características únicas, o que son incomprensidos y despreciados, «*La mosca*», no es la única obra que trata de como un ser pequeño e invertebrado termina por consumir todo rasgo de humanidad. En el cine tenemos otros casos conocidos, otro ejemplo del director David Cronenberg, con su película «*Shivers*» (traducida como «*Parásitos*» en español) de 1975, donde unos minúsculos

seres, parásitos desarrollados por un científico, con intenciones de aplicarse en beneficio de la salud de las personas, terminan por trastornar el pensamiento del ser humano hasta convertirlos en personajes enfermos, obsesionados con infectar a otros por medio de impulsos sexuales descontrolados. De nuevo, se pierde el control de experimentos científicos donde están implicados diminutos seres invertebrados. De nuevos, esos pequeños seres terminan por devorar al ser humano desde dentro. En casos como la película «*Parásitos*», donde todo comienza con una buena intención, dentro de la ciencia ficción había otro caso similar, donde la idea principal era hacer uso de los beneficios de una interacción con organismos en el cuerpo de un anfitrión humano, era una página en internet que tristemente ya no está, donde parte de un tributo al director Cronenberg, en el TIFF (Toronto International Film Festival), se anunciaba el *Laboratorio BMC Labs.*, donde prometían que, por medio de implante biotecnológico larvario en el organismo, después de un periodo de adaptabilidad y de sincronización entre el organismo implantado y el receptor, las mejoras mentales y físicas se harían notorias. Se podía leer sobre los beneficios, información del proyecto y había un corto a manera de publicidad del proyecto, que fue escrito por J. C. Hutchins y dirigido por Lance Weiler. El video aún se puede ver en youtube, con el título «*BODY/MIND/CHANGE: David Cronenberg leads us into the future of human bio implants with BMC Labs.*».

Siguiendo por la línea de los invertebrados convertidos en invasores de cuerpos humanos, en literatura tenemos el caso de la muy conocida novela «*La Metamorfosis*» de Franz Kafka. Donde el protagonista, un día despierta convertido en un enorme bicho, que tal vez pudiera ser un escarabajo o una cucaracha, pero nunca se especifica. Obviamente este elemento de transformación es el elemento más llamativo de la novela, pero justo en este tipo de obra, es donde los invertebrados cobran ese sentido existencial, de convertirse en una idea compleja, en una incertidumbre o un concepto que se representa en uno de estos seres. Al estar convertido el personaje, Samsa, en un insecto, este bicho se convierte en un símbolo, el cual puede interpretarse de varias maneras. La transformación de Samsa nos pudiera estar hablando de la deshumanización o la alienación del personaje, ya que antes de la transformación, Samsa ya se sentía deshumanizado por su trabajo, por la rutina y su utilización fría y calculadora para generar ingresos, dentro de una sociedad que funciona

como un sistema que actúa rigiéndose en la funcionalidad del individuo. Irónicamente, esa insensibilidad sistémica en la que se erige la sociedad, es en la que el ser humano siente cierta similitud con la vida de los seres invertebrados. Mientras más nos sumergimos en una sociedad completamente funcional, que enarbola la bandera de un sistema moderno y eficaz, más lejanos estamos de la humanidad que queremos utilizar para alejarnos de los bichos. Es una condición humana absurda; ese insecto gigante en el que se ha convertido Samsa, es un símbolo de la deshumanización y la alienación. Al convertirse en ese ser, ha perdido su identidad, se ha convertido en una carga para todos, cambian los papeles repentinamente y ahora él es peor que nada, es peor estar vivo que su inexistencia.

Como ya se ha dicho, los bichos no solo aparecen dentro de las artes visuales, literatura y audiovisuales, también en la música son fuente de inspiración para la creación de composiciones. En el álbum *Vitalogy* de 1994, del grupo Pearl Jam, hay una canción que se llama «*Bugs*», la letra escrita por E. Vedder, nos cuenta como los bichos comienzan por invadirlo por todas partes. Toda su habitación saturada por bichos, se encuentran por todos lados. Lo invaden en la cabeza, la piel, los oídos, ya hasta tiene huevos de los bichos en su cabeza y no sabe qué hacer con ellos. Comienza a cuestionarse si se los come, los mata, se hace amigo de ellos, incluso se pregunta si los puede engañar para librarse de ellos, pero se da cuenta que no los puede engañar. Es consciente que perdió el control y que se han apoderado de todo, incluso de él, ya es tarde para que las cosas dependan de él. Entonces, en un estado de resignación, decide desnudarse y convertirse en uno de ellos. Los bichos aquí se han convertido en una plaga, que parece estar más bien dentro de su cabeza. Con una actitud esquizoide de parte de él, los bichos han logrado en su mente el control total. Los pequeños y ágiles invertebrados han llegado para adueñarse de todo. Se han adueñado de sus pensamientos, y es posible que físicamente no estén ahí, tal vez sean solo una idea convertida en plaga en su cabeza. Posiblemente nosotros, como espectadores de esa escena, veamos a un tipo arrastrarse desnudo por un cuarto, pensando que ha dejado atrás su forma humana, resignado a ser un bicho más en medio o en la esquina de un cuarto, contemplando invadir más espacios, posiblemente sólo mentales... o también físicos. Si estos bichos en verdad toman el control absoluto (física o mentalmente), solo demostrarán su superioridad ante los seres humanos. Con sus vidas discretas son capaces

de apoderarse de todo, incluyéndonos. Si como muchos autores en sus obras, en su representación los han armado de ideas, conceptos, símbolos, y rompen esta barrera de la mera representación, en verdad estaríamos ante una situación distópica y apocalíptica.

En el falso documental «*Las Crónicas de Hellstrom*» (que también tiene el título en español de «Los Herederos de la tierra») de 1971, con la dirección de Walon Green y Ed Spiegel, y guion de David Seltzer. El documental es narrado por el ficticio Dr. Nils Hellstrom, quien es un entomólogo comprometido, y se presenta como alguien que ha perdido compañeros, asistentes y amistades por su obsesión y dedicación a su trabajo. Sostiene que los insectos acabarán por dominar el mundo y exterminar a la humanidad, ya que nos encontramos en una lucha por el planeta, donde nos enfrentamos la especie humana contra los insectos. En el documental se hace una combinación de imágenes reales de insectos con un relato ficticio y datos verídicos sobre estos seres, donde se advierte sobre la inevitable superioridad de los insectos sobre los humanos debido a su capacidad de adaptación a todo tipo de adversidades y su enfoque implacable a la supervivencia. Menciona el hecho de que existieron millones de años antes que los seres humanos y que seguirán aquí después de que nosotros como especie hayamos desaparecido. En un momento del documental, cerca del final, parafraseando al Dr. Hellstrom, se cuestiona sobre la asombrosa capacidad y el anhelo desesperado de sobrevivir, surgiendo una pregunta inevitable: ¿por qué? ¿Qué sentido tiene, incluso para uno mismo, preservar una vida que inevitablemente terminará en muerte? Los insectos ofrecen una respuesta... porque ellos nunca se lo cuestionaron. De los incontables seres que habitan la Tierra, solo el ser humano reflexiona sobre su existencia. Estas preguntas lo atormentan porque, a diferencia de los insectos, no acepta que el propósito de la vida es simplemente vivir. En esta obra audiovisual, nos hablan de lo que será un futuro apocalíptico, donde el ser humano, dedicado a destruir y demostrar su superioridad ante otros seres vivos, terminará por auto aniquilarse, teniendo como únicos sobrevivientes a los insectos.

Fuera de la ciencia ficción, hay obras literarias como las del escritor uruguayo Horacio Quiroga, que en cuentos como «El almohadón de plumas» o «La miel silvestre», de nuevo estos pequeños invertebrados son motivo para la creación de obras intensas. Este autor en particular, lograba obras que exploran los miedos profundos de los seres humanos,

haciendo relatos breves y perturbadores. En el cuento «El almohadón de plumas», la historia se centra en una pareja joven, de un hombre y una mujer, que recién se han casado. Al poco tiempo, ella comienza con una extraña enfermedad que la va debilitando, que por su condición pasa la mayor parte del tiempo en la cama. Vista por médicos, pero nadie sabe qué le pasa. Ella muere, y encuentran viviendo en el interior de su almohada rellena de plumas un parasito que le drenaba la sangre mientras ella dormía. En el otro cuento de Quiroga, «La miel silvestre», nos habla de un personaje que nada sabía de la vida de campo, pero que un día decidió visitar a su padrino en la selva. En su estancia, su padrino le plática sobre hormigas carnívoras que habitan en la zona. Un día después, decide internarse un poco en la selva, un tanto como una aventura de exploración. Andando sólo encuentra un panal de abejas en un tronco hueco. Después de examinar la situación, se dio cuenta que, para su buena suerte, eran un tipo de abejas sin aguijón, lo que lo motiva a robar la miel. Al haber tomado un poco de esa miel, comienza a sentir efectos de mareo. Era una miel con efectos narcóticos. Tirado sobre el suelo, después comienza la parálisis, pero manteniéndose consciente. Encontrándose sólo en la selva, esa parálisis es aprovechada por las hormigas carnívoras. Dos días después su padrino encontró su esqueleto, solo cubierto con la ropa que llevaba puesta. Unas inofensivas abejas sin aguijón que ayudaron a unas hormigas carnívoras a servirles la comida. Aquí estos seres invertebrados no aparecen como una metáfora, no son un concepto o un símbolo, sino que Quiroga los mantiene como seres capaces de provocar pesadillas con su sola existencia. Al igual que en «Las crónicas de Hellstrom», Quiroga les da su poder físico, los muestra como criaturas eficientes, adaptables y con superioridad a la raza humana. Todo esto, con una visión pesimista y naturalista, que nos muestra lo frágil que es el ser humano frente a las fuerzas de la naturaleza.

Siguiendo con la aparición de artrópodos y otros invertebrados como seres perturbadores en obras de distintos creadores, se puede hacer mención de algunas de las obras de Salvador Dalí, donde utiliza insectos como hormigas, abejas, moscas, mariposas y chapulines (o saltamontes) como símbolos de miedo, ansiedad, decadencia, mortalidad y obsesiones. Se pueden encontrar en sus pinturas «El gran masturbador» de 1929, «La persistencia de la memoria» de 1931, «Sueño causado por una abeja alrededor de una granada un segundo antes de despertar» de 1944, «Paisaje

con mariposas» de 1956. En esta última, las mariposas no aparecen en una connotación negativa como aparecen los demás insectos en otras pinturas. En otra obra, esta vez un corto cinematográfico, «El perro andaluz» de 1929, que hizo junto al director Luis Buñuel, en esta película surrealista, aparecen unas hormigas que salen de un agujero en la palma de una mano, transmitiendo con esta imagen, en la simbología usada por Dalí, la decadencia y mortalidad. Lo que se puede apreciar en la obra de Dalí es que, utilizaba estos insectos para expresar sus propios miedos, ya que, en algún momento llegó a expresar que tenía fobia a los saltamontes. A pesar de su miedo a estos artrópodos los utilizaba en su pintura como una forma de confrontar sus temores, añadir la dimensión simbólica y también por su gusto al estudio de teorías psicológicas, sobre el uso del inconsciente y aplicar su método que desarrolló, el que llamó Método Paranoico-crítico que, según su teoría, permite acceder a un estado mental donde el arte y la realidad se entrelazan. Entonces, lo que en realidad le provoca una fobia o una angustia interna, se puede convertir en una representación visual donde puede confrontar y reinterpretar sus miedos. Una forma de exorcismo de sus temores, donde al verlos sobre el lienzo, pretendía que salieran de él.

Los insectos, siguen apareciendo como verdaderas plagas dentro del pensamiento de distintos autores. Retomando a David Cronenberg, en la película *Naked Lunch*, de 1991 (basada en el libro *The Naked Lunch* de William S. Burroughs), Cronenberg nos muestra, como la máquina de escribir del protagonista se convierte en un escarabajo gigante, adquiriendo un carácter de metáfora de la decadencia y a la vez ese mismo escarabajo pensante, incita al protagonista a eliminar a su esposa lo antes posible. Otra vez el insecto tiene dominio sobre el ser humano. Es una lucha constante por dominar esa parte humana que nos distingue de los seres invertebrados. Al igual que Dalí, Quiroga, Cronenberg, Kafka, la lista de autores de distintos tipos de obra, que han usado a variedad de bichos para materializar conceptos o ideas angustiantes, se puede decir que es interminable. Otros casos como la obra del Bosco, donde los insectos mantienen ese carácter simbólico perturbador en su pintura, que se usaron para representar alegorías, creencias e ideas de esa época. Donald A. Wollheim, en su cuento *Mimic* (del cual se inspiró Guillermo del Toro para su película con el mismo nombre, pero haciendo sus variaciones del cuento), donde el cuento trata de un personaje un tanto enigmático

con capa, un habitante más de una ciudad. Llamaba la atención por su comportamiento extraño y su aversión al contacto con otras personas, sin embargo, nunca se le prestaba mucha atención. Hasta que un día el personaje enigmático muere, y el narrador, junto con un policía, descubren el cuerpo, para darse cuenta que el hombre no era un ser humano, sino una especie de escarabajo gigante disfrazado, y la capa era en realidad su cuerpo, eran sus alas saliendo de su exoesqueleto. Encontrando junto al cuerpo una caja, de donde salieron volando docenas de pequeños hombrécitos con capa, igual que el personaje que se encontraba muerto. Lo que hizo pensar que eran sus crías, y lo que pensaban era un hombre en capa, era más bien una hembra de un tipo de escarabajo gigante camuflado de humano. Otro ejemplo de la adaptabilidad de los invertebrados.

A pesar de la marcada representación de artrópodos y otros invertebrados con aspectos nocivos, o que hacen énfasis en características peculiares que se comparan con las del ser humano, también existen ejemplos dentro de obras artísticas que se abstienen de tener ese prejuicio, y se inclinan más a hacer una descripción sensitiva de lo que ven, escuchan o les transmiten estos personajes, por medio de la observación como espectador neutro, del análisis equilibrado, de una interpretación digamos menos negativa de con lo que comúnmente se les identifica. Ejemplos también hay varios; como en la música, que es una disciplina que no se ha mantenido al margen de tomar el tema de los pequeños invertebrados como un motivo creativo. Su aparición en canciones, como elementos fundamentales dentro de la composición, donde la música nos transmite algún tipo de sensación, pensamiento provocado sobre determinado bicho. El caso de Nickolái Rimski-Korsakov y su famoso «Vuelo del abejaorjo» (o moscardón), donde Korsakov, con la velocidad en la que se ejecuta su composición, la textura densa, nos logra transmitir el vuelo y velocidad del abejaorjo. Al escuchar la pieza, casi podemos ver al abejaorjo en un vuelo agitado y vertiginoso. El paraguayo Agustín Barrios Mangoré y el polaco Frédéric Chopin, con sus composiciones para guitarra y estudio para piano respectivamente, han tomado ambos como título, «Las abejas», para sus composiciones, y donde al igual que Korsakov, nos sugieren el movimiento rítmico constante y la velocidad de estos insectos al volar; Barrios Mangoré las mantiene volando tranquilamente por momentos, mientras Chopin las hace volar más rápidamente. Belá Bartok, en su composición para piano «El diario de una mosca», que se encuentra

dentro de Mikrokosmos, donde se pueden encontrar estudios de distintos grados de dificultad en la ejecución, y donde «El diario de una mosca» aparece dentro de las últimas composiciones, es decir, en el nivel de ejecutantes avanzados, posiblemente esta pieza nos hace pensar no en una mosca volando, sino en una mosca que se puede visualizar caminando, ya que la velocidad y la melodía no se percibe como correspondiente al batir de las alas. La melodía se mantiene pesada, pausada por momentos y de vez en cuando, el sonido se va ligero con la repetición de las notas, llegando de nuevo a una pausa.

Continuando con la música, Phantawalker, con *Insect Lair*, logra crear la atmosfera necesaria, para que podamos percibir la madriguera/guarida de unos insectos, en este caso, de nuevo, de un comportamiento hostil. Por otro lado, Agnes Obel, con su canción «Grasshopper», del álbum *Citizen of glass*, de 2016, logra que sintamos los movimientos del saltamontes, los saltos sobre el piano, las pausas que se toma para reflexionar acompañado de instrumentos de cuerda que lo mantienen en un entorno apacible. Al igual que Jean Gómez, con sus 3 suites, «Araña», «Hormigas» y «La mariposa», donde sus composiciones nos transmiten 3 sensaciones distintas, «Araña», tensión; «La mariposa», la serenidad con momentos donde se puede percibir el aleteo de la mariposa; «Hormigas», un movimiento sutil constante, que va creciendo hasta hacerse notar, empujándose con el sonido para caminar.

Retomando canciones con letra, está el caso de Aphex Twin, en la letra de su canción «Beetles» de 1996, aborda a los escarabajos con el recurso de unos escasos, simples y cortos párrafos, casi como un mantra. Mirándolos haciendo lo más básico de su comportamiento, una observación de una acción insignificante: salir para comer; eso insignificante que los ha mantenido en la tierra por millones de años. Sin ninguna connotación negativa, solo mencionando lo básico de la supervivencia. Una observación sutil para unos seres discretos. Otro caso, sin pretensión de ahondar en el tema, es una canción de Stevie Wonder que se llama «Venus Flytrap and the bug», de su álbum *Journey through the secret life of plants* de 1979, donde al inicio de la canción se escucha volando una mosca, y en la letra de la canción la mosca pide no ser comida por la planta carnívora. En un ejemplo un poco más complejo Nick Cave, con su canción «Wings off flies» de su álbum *From her to eternity* de 1984, donde el tema de la mosca y sus alas pasan a ser sobre un tema que aborda temas de angus-

tia, desesperación, de un narrador en un estado mental perturbado con intenciones de cortar las alas a la mosca, pero sin animarse. Posiblemente la soledad de la mosca junto a él lo hizo sentirse reflejado en ella. Viendo desesperanza en su similitud con el insecto donde siente que la escucha gritar. Posiblemente una acompañante en el mundo fuera del contacto humano.

Existen también canciones donde se dificulta encontrar al artrópodo mencionado en su título, o su mención en la letra de la canción es meramente un asunto secundario. Stuart Masters, por ejemplo, en su pieza para guitarra «Odonata» (nombre del orden de insectos correspondiente a las libélulas y caballitos del diablo) y Alice in chains, con la canción «Whale & Wasp» (ballena y avispa), solo nos dejan entrever en su música un poco de los insectos que hacen referencia, que no son fáciles de percibir como en las anteriores canciones mencionadas. En «Whale & Wasp», el sonido de la ballena en la guitarra opaca a la avispa, y en «Odonata», no se logra distinguir al insecto entre las notas. El movimiento, el sonido y el ritmo no hacen que aparezca ninguno de estos insectos. Casos como estos en otras canciones hay varios, donde aparece el nombre del bicho en el título de la pieza, se menciona en algún momento, pero no aparece como personaje principal por medio del sonido o la letra de la canción.

Hay casos en la música, donde el protagonismo de los pequeños seres invertebrados, es justamente el motivo para componer y desarrollar todo un álbum. Es el caso del compositor australiano Graeme Revell que, en 1986, con «The Insect Musician», les dedicó todo un álbum de música microtonal a estos personajes, donde utilizó grabaciones de distintos insectos en su entorno natural, posteriormente se reorganizaron y estructuraron en una especie de sinfonía con ayuda de sintetizadores, manipulación del sonido recopilado y otros elementos electrónicos. A diferencia de otros autores, en este álbum, las canciones o piezas individuales, no les pone títulos que se relacionen directamente con algún determinado insecto. Todo el álbum se complementa pieza por pieza, donde nos mantiene en una atmosfera producida con sonidos de insectos e instrumentos que les proporcionan cierta secuencialidad.

Caso aparte en el tratamiento y percepción de los pequeños invertebrados, es la película «Microcosmos» de 1994, de los directores Marie Pérennou y Claude Nuridsany. Esta obra ofrece una visión distinta y fascinante del mundo de estos pequeños seres, explorando su vida y com-

portamiento con un detalle y una estética que transforman lo cotidiano en algo extraordinario. Es un ejemplo audiovisual de la recuperación de lo que se ha mencionado anteriormente que normalmente se les despoja a los seres invertebrados: aquí sí se les otorga individualidad y personalidad. Cada uno se convierte en un personaje único, que se le filma conviviendo en su sociedad con otros individuos. Somos espectadores de personajes con personalidad bien definida, con rituales y situaciones que les hacen actuar según su propia voluntad. A través de imágenes precisas y una narrativa visual envolvente, la película nos sumerge en un universo de pequeños personajes, lleno de belleza y misterio. Para este filme, al igual que Grame Revell, el compositor Bruno Coulais hizo un álbum dedicado a artrópodos, este fue la banda sonora para la película «Microcosmos».

Al igual que en la obra de Dalí que ya se ha mencionado, sigue habiendo muchos ejemplos que mencionar sobre la representación de estos seres; como la aparición de insectos en la pintura de distintos periodos de la historia de las artes, las moscas en bodegones del barroco son un ejemplo, principalmente en la pintura flamenca y holandesa, donde podrían tener distintos significados simbólicos (cuestiones morales, éticas, en vanitas, etc.), con la intención de representar la vida o también como una forma de demostrar habilidad técnica. También están presentes en culturas antiguas, como la egipcia o en las culturas prehispánicas, dentro de rituales y creencias místicas donde eran representados con distintas finalidades, y quedaron registrados en esculturas, códices, vasijas y otros objetos. Tema muy extenso que faltó por abordar. Existen muchos más ejemplos que faltaron por desarrollar, tanto en el ámbito creativo, ritualista, como en cuestiones más técnicas y prácticas dentro de la vida cotidiana; como su uso para extraer pigmentos como la grana cochinilla, su utilización en la elaboración de algunos fármacos, pesticidas naturales, conservadores y en otras utilidades. Esto fue solo una fracción de referencias arbitrarias de una selección, donde siempre siguen presentes esos seres invertebrados invadiendo el cerebro, y reproduciéndose como una plaga incontrolable en nuestros pensamientos.

Préstamos entre composiciones musicales; homenajes y remakes en el cine: variaciones de un mismo tema

*Javier Paul Galindo Tilds
Carmen Elisa Gómez Gómez*

Introducción

La creatividad, en un sentido muy básico, es tomar algo viejo y transformarlo en algo nuevo. Esto aplica a cualquier disciplina artística, desde la novela hasta la ingeniería. En la música, por ejemplo, se trata de reinterpretar elementos fundamentales como el sonido, la melodía, el ritmo y la armonía.

La inspiración creativa no surge de manera repentina, sino que se revela a través del estudio constante de generaciones anteriores y la maestría de habilidades establecidas; es necesario estudiar diferentes corrientes de pensamiento, imitar estilos y asimilar técnicas. Un ejemplo claro de cómo se crea lo nuevo a partir de lo viejo es la improvisación en jazz. Este proceso de reinención y autoexpresión es evidente en la historia del jazz, donde cada pieza o estilo tiene una conexión directa con trabajos creativos anteriores. Por ejemplo, transcribir un solo improvisado implica aprender un lenguaje musical antiguo y reinterpretarlo de manera personal. En el jazz, la reinención musical no se limita solo al aprendizaje de solos, sino que también se aplica al vasto repertorio de temas populares

norteamericanos que se han convertido en el vehículo predilecto de los jazzistas para el arreglo, improvisación y composición.

La creación musical no existe. Existe la composición

¿Por qué en la música no existe la carrera o el oficio de creador, pero si es muy común el término de compositor o arreglista? Quizá porque en la disciplina musical es más transparente el hecho de que el *autor* musical realmente no crea, sino que reconfigura sonidos a partir de ideas previas, ya sea que estén en su mente de forma consciente o inconsciente, es decir, *compone* los sonidos (Música Explicada. 2024, 6m10s).

La música es un lenguaje abstracto, que quizá no comunica cosas literales, como si dijéramos que el carro rojo corre a mayor velocidad que el verde porque tiene un motor más grande, o cualquier otra idea muy específica, pero definitivamente es un lenguaje que comunica lo que las palabras no pueden. De este modo, al igual que cualquier otro lenguaje, la música se construye y se transmite de forma social, por lo cual, sería muy difícil pensar en ideas musicales que surgen absoluta y totalmente de una mente en blanco, sin influencia alguna. Por lo anterior, podemos pensar entonces que, al componer una idea musical, inevitablemente esa idea tiene influencia de alguna otra, es decir que tomamos prestada alguna referencia, ya sea que lo tengamos presente de forma consciente o inconsciente.

Hace tiempo que se ha estudiado el concepto del *préstamo* para la creación musical, probablemente uno de los ejemplos más antiguos rastreables en la historia de la música occidental son los cantos monofónicos medievales, de alrededor del siglo XII, cuando se comenzaban a recopilar libros de diversos cantos litúrgicos, y con la finalidad de difundir diferentes textos, se adaptaban un gran número de letras a la misma melodía, en ocasiones con variantes musicales muy sutiles para que tuvieran congruencia con cada una de las diferentes letras que se amoldaban a la misma melodía. A estas adaptaciones se les llamó *contrafactum* o *contrafacta* (Burkholder, 2001, p.8).

Otras prácticas similares, así como nuevas formas de *tomar prestado*, fueron surgiendo a lo largo del tiempo dentro de la tradición académica occidental, adaptándose a las necesidades de cada época, sin tomar en cuenta la música popular o profana, ya que en su mayoría esa música no se documentaba, sino que se transmitía de forma oral entre las comu-

nidades, algo que quizá hoy día llamaríamos *música popular*, o también puede comprarse con la música de dominio público.

Los temas con variaciones son un gran ejemplo de cómo diversos compositores, desde el periodo barroco hasta el siglo XXI, tomaban abiertamente ideas de otros compositores anteriores para crear nuevo material, dar su *versión* personal sobre una idea inicial, o simplemente experimentar con nuevas teorías o conceptos. Un ejemplo de esto es el *opus 22* de Rachmaninoff, que es un tema con variaciones del *Preludio no. 20* de Chopin, quien a su vez hizo -no en este preludio-, un *tema con variaciones* sobre la melodía de *La ci darem la mano*, de Mozart (Música Explicada. 2024, 6m45s).

El *contrafactum* sigue vivo

En la era del jazz moderno, el término de *contrafactum* o *contrafact* se rescató del periodo medieval, pero en el jazz el *contrafactum* es una melodía creada a partir de una secuencia de acordes preexistentes en otro tema de canción popular norteamericana, y fueron un tipo de melodías que conforman gran parte del repertorio del jazz moderno o *bebop*. Si lo pensamos, es paralelamente el mismo concepto del *tema con variaciones*, simplemente que ahora con el propósito no solo de crear una nueva melodía, sino de servir también como vehículo para la improvisación y crear las *variaciones* en tiempo real.

A lo largo de la historia de la música occidental, incluido el jazz, los compositores han usado esquemas armónicos existentes como base para nuevas composiciones originales; el preludio coral es un ejemplo. Composiciones de jazz como *Shag* de Sidney Bechet (1932), basada en *I Got Rhythm* de George Gershwin; *Moten Swing* (1932), basada en *You're Driving Me Crazy* (1930); *Trumpet No End*, grabada en 1946 por Duke Ellington basada en *Blue Skies* de Irving Berlin (1926); *Rainbow Mist* 1944, (del saxofonista Coleman Hawkins) basada en *Body and Soul* (1930, de Johnny Green); *Up On Teddy's Hill* (1941, de Charlie Christian) basada en *Honeysuckle Rose* (1929, de Thomas «Fats» Waller); *Dickie's Dream* (1939), de Count Basie y The Kansas City Seven) basada en *I Found a New Baby*, grabada en 1926 por Clarence Williams' Five Blue, de la autoría de Jack Palmer y Spencer Williams; y *Daybreak Express*, *Hot and Bothered*, *Slippery Horn*, y *Braggin' in Brass*, todas basadas en *Tiger Rag* (1917, de la banda The Original Dixieland Jazz Band) son ejemplos que preceden al

uso de *contrafact* por parte de los músicos de *bebop*. Después del blues de 12 compases, la secuencia armónica de *I Got Rhythm* fue la base más utilizada para las melodías de *bebop*, más que cualquier otra composición. Entre otras bases favoritas estaban *What Is This Thing Called Love*, *How High the Moon*, y *Honeysuckle Rose*.

El *contrafactum* era valioso por varias razones. Durante la era del *bebop*, se esperaba que los músicos funcionaran sin partituras la mayor parte del tiempo y que conocieran un cuerpo común de melodías y secuencias armónicas que eran prácticamente de dominio público. Muchas de las melodías que servían como bases eran parte del repertorio básico de las bandas en las que los músicos de *bebop* aprendieron, por lo que les eran muy familiares. Así, para elegir melodías para sesiones de improvisación, grabaciones rápidas y actuaciones que requerían muchas melodías memorizadas en poco tiempo, los músicos confiaban en estructuras de acordes ya memorizadas, lo que significaba aprender nuevas melodías en lugar de nuevos acordes también.

A diferencia de las composiciones de épocas anteriores, las nuevas composiciones estaban estrechamente ligadas a las improvisaciones subsecuentes. Muchas de las melodías probablemente comenzaron de manera muy libre y luego se cristalizaron, lo que explica la gran cantidad de composiciones de *bebop* con secciones «A» variadas y aquellas completamente compuestas, como *Confirmation*, *Hot House*, *Half Nelson*, *Moose the Mooch*, *Klaun Stance*, y *Cardboard*.

Otra evidencia de esto se puede ver en la cantidad de frases melódicas compartidas por diferentes melodías, como en el tema de *Ornithology*, donde en los compases 1-2 de la sección «A», la melodía es casi idéntica a la del tema de *Anthropology*, en los compases 1 y 2 de la sección «B»; *Ornithology* en la sección «A», compases 7-8, son iguales a *Anthropology*, sección «B», compases 7-8. Ambas composiciones son de Charlie Parker, y ambas son *contrafact* de dos temas diferentes (Baker, 1988, p.1).

Los nuevos enfoques de improvisación durante la era del *bebop* requerían nuevos vehículos compositivos consistentes con esos enfoques. El *contrafactum* era una manera económica de crear nuevo material con mínimos ensayos, re-grabaciones y tarifas de compositores. También era una forma de evitar pagar regalías por grabaciones de composiciones elegidas simplemente porque los cambios proporcionaban buenos vehículos para la improvisación.

Hay otras teorías o razones por las cuales el *contrafact* se volvió popular durante el periodo del jazz moderno:

Como sucede en todas las expresiones artísticas, el contexto histórico, social y cultural se reflejó en la obra de los creadores de la época. En el jazz moderno, la Gran Depresión de 1929 provocó una caída del 90% en las ventas de discos en Estados Unidos, además de crisis de hambruna, desempleo e injusticia social. Esto llevó a la legalización de la venta de alcohol y la apertura de bares clandestinos para impulsar simbólicamente la economía doméstica. Poco después, la Segunda Guerra Mundial estalló y Estados Unidos intervino, lo que resultó en el alistamiento de la mayoría de los hombres, incluyendo a los músicos de orquesta (Gioia, 2012, p. 225).

En 1942, la Federación Americana de Músicos prohibió las grabaciones de discos durante dos años, excepto para los militares en servicio, debido a una disputa económica entre su presidente, James Petrillo, y las disqueras y radiodifusoras. Esta prohibición, junto con las restrictivas leyes de derechos de autor y la disolución de muchas orquestas por el alistamiento militar, llevó a la formación de pequeños grupos de jazz llamados combos. Estos combos, generalmente compuestos por la sección rítmica de las orquestas (batería, contrabajo, piano y a veces guitarra) y algunos instrumentos de viento (trompetas, saxofones y trombones), crearon un repertorio basado en los coros de temas populares de la época, como canciones de obras de teatro, musicales de Broadway, películas y radio (Berendt, 1962, p. 40).

Estos grupos tocaban en *jam sessions* en clubes nocturnos y en días poco comunes para actuaciones en vivo. Al reducir los conjuntos musicales de grandes orquestas a pequeños combos improvisados, la musicalización se simplifica. No solo los solos serán improvisados, sino también el acompañamiento de la sección rítmica. Sin embargo, el objetivo de estos nuevos ensambles no es orquestrar, sino experimentar con nuevos acordes extendidos, melodías, ritmos más complejos, etc., sin perder la estructura original del tema sobre el cual se está improvisando (Coker, 1978, p. 7). En otras palabras, cualquier buen improvisador en la tradición del *bebop* no solo debe conocer y reconocer una gran cantidad de melodías a partir de

las secuencias armónicas, sino que también debe conocer las melodías principales más tocadas en esas secuencias.

***Contrafactum* latinoamericanos**

No es coincidencia que muchos de los boleros, tangos, choros, etcétera, tengan semejanzas distintivas con el standard *de jazz*, ya que son del mismo continente y de la misma era: la era de la globalización. Quizá no es tan fácil percibirlo la primera vez que lo escuchamos, pero si se pone atención probablemente se descubra que la gran mayoría de canciones populares latinoamericanas son también *contrafact*. Para incentivar esa escucha activa, se citarán algunos ejemplos de temas que comparten exactamente la misma forma musical y secuencia de acordes, y en algunos casos la melodía está muy cerca del plagio:

El tema *Cómo fue* del compositor cubano Ernesto Duarte Brito, un bolero que se estrenó con la orquesta de Benny Moré en 1956 (Manrique, 2023), tiene la misma forma musical, secuencia de acordes (con algunos cambios ligeros en la sección «B» del tema), velocidad y hasta comienza con la misma nota en la melodía que el tema de *Misty* de Erroll Garner, compuesto en 1954 (Gioia, 2013, p. 298). *Inolvidable* (1944) es otro bolero del compositor cubano Julio Gutiérrez, el cual comparte forma y acordes con el tema de *You'd be so nice to come home to* de Cole Porter (1942) (Gioia, 2013, p. 515). *La bikina*, tema del jalisciense Rubén Fuentes, publicada en 1964 (SACM MX 2015, 1m30s) está compuesto con una forma *AABA*, donde las secciones *A* tienen exactamente la misma secuencia de acordes que el tema de *There will never be another you* del compositor Woody Herman, el cual se estrenó como parte de la banda sonora de la película *Iceland* (1942) de Harry Warren, y no formaría parte del repertorio jazzístico sino hasta 1950 en una sesión de Lionel Hampton (Gioia, 2013, p. 468).

El bolero de *Sin ti*, del mexicano Pepe Guízar fue publicado en 1948, en una grabación del trío *Los Panchos* (SACM, 2019), y este tema en particular, no sólo comparte la estructura y misma secuencia armónica, sino que además, tiene una línea melódica casi idéntica al tema de *La vie en rose*, de 1946, compuesta por Louis Gugliemi, con letra de Édith Piaf (RFI Musique, 2008).

Los buenos artistas copian, los genios roban

Es de esperarse que no solo en la música se tome prestado para crear, sino que en el resto de las disciplinas artísticas existen *préstamos* creativos muy descarados que se han convertido en célebres obras para la posteridad y que podrían ayudar a poner en paralelo la idea del *contrafactum* en la música con otras disciplinas artísticas.

Las variaciones en el cine: remakes y homenajes

En el caso del cine también se dan diferentes tipos de préstamos, siendo la apropiación que hace el cine de la literatura el más conocido. Con frecuencia esto plantea la cuestión de la autoría detrás de una cinta adaptada de un libro, y las quejas de los espectadores en cuanto a la fidelidad al libro, en este sentido, la académica Susan Hayward ofrece una respuesta práctica al enfatizar lo que gana una trama al ser hecha filme: «*It is also more because of the density of new texts (and textual meanings, purposes and motivations) clustered around the original*», [También es más porque la densidad de nuevos textos (y significados textuales, propósitos y motivaciones) agrupados alrededor del original] (Hayward, 2000, p.6).

En cuanto a los préstamos entre películas, estos pueden clasificarse en tres categorías: los préstamos a partir de un film referencial, es decir, un *remake*; los homenajes y los plagios. En el caso de los préstamos, esto es parte de la evolución natural del lenguaje cinematográfico, el cual está en constante renovación al continuar desarrollando diferentes técnicas y elementos narrativos, al tiempo que retoma recursos propuestos en anteriores filmes, tal y como sucede en otras artes y como ya se anotó anteriormente, ocurre en la música. Un caso paradigmático es el filme de ciencia ficción *2001, odisea del espacio* (2001, *A Space Odyssey*, Estados Unidos, 1968, dir. Stanley Kubrick), el cual contribuyó con múltiples innovaciones; entre las que propuso está el diseño interior de la nave espacial, mismo que ha sido reapropiado por otras cintas del género como *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, Estados Unidos, 1977, dir. George Lucas,) y a partir de ahí muchas otras.

Hablando de los homenajes, se podrían definir como la puesta en escena que evoca una secuencia determinada de alguna película que ha hecho historia. Es decir, se recrea con una puesta en escena sutil, pero que no deje duda de que evoca la citada escena de tal forma que es identificable para el sector cinéfilo de los espectadores. Entre los filmes clásicos de la

época muda sobresale *El acorazado Potiomkin* (*Bronenosets Potiemkin*, URSS, 1925, dir. Sergei Eisenstein), el cual ha tenido múltiples réplicas. De acuerdo al historiador David Cook, es una de las películas más importantes y más influyentes jamás realizadas (1990, p. 157). *El acorazado Potiomkin* (también conocido como *Potemkin*) sitúa las acciones en 1905, relata el dramático conflicto entre los marineros del navío de guerra, «Potiomkin» y sus superiores que les dan un trato inhumano, cayendo herido de muerte el líder de los marineros. No obstante, triunfan los sublevados y desembarcan en la ciudad de Odessa para realizar los funerales del fallecido en una plaza pública a donde se acercan los lugareños, quienes conviven con ellos generosamente. La paz se transforma en tragedia cuando llegan los cosacos a caballo a reprimir la manifestación a favor de los marineros. Es así que se desarrolla la secuencia emblemática en que los agresores arrasan con las personas en estas escalinatas que dan a una plaza. El director Eisenstein logró un nuevo modelo de montaje, no solo deslumbrante en lo técnico, sino también resultó muy emotivo al lograr la identificación con los personajes más desvalidos. Se individualizó a la masa mediante acercamientos a determinados individuos, y usando la edición se expresa su dolor. De tal forma que, a través de estos recursos, se volvió inolvidable la imagen de que una joven madre recibe un balazo y vencida cae al suelo, con lo que involuntariamente empuja la carriola de su bebé. Esta se va despeñando dramáticamente sin que se llegue a ver el destino final del infante.

En un entorno de estética futurista retro, la película *Brasil* (*Brazil*, dir. Terry Gilliam, Inglaterra, 1985) hace referencia a la icónica escena de *El acorazado Potiomkin*, pero en su caso, utiliza el tono paródico para hacer su homenaje. Se evoca la caída de la carriola del bebé al mostrar en una recreación muy particular una escena de tiroteo entre dos bandos enemigos, las fuerzas policiales llevan uniformes similares a los de los cosacos. Además de que esto ocurre en el exterior de un edificio público con escalinatas a la entrada. Súbitamente, en medio del caos y del humo producido por las armas, sale empujada hacia abajo una máquina pulidora de pisos que rememora a la carriola cayendo. Una escena entre cómica y surrealista por la inesperada aparición del aparato doméstico.

Otra de las películas que se inspiraron en la escena culminante de *El acorazado Potiomkin* es la hollywoodense *Los Intocables* (*The Untouchables*, Dir. Brian de Palma, Estados Unidos, 1987), la cual trata de la

persecución de la policía al mafioso Al Capone en los años 30. Ante las dificultades para atraparlo, finalmente los detectives llegan hasta la estación de tren en Chicago. Nuevamente el tiroteo entre buenos y malos sucede en las escalinatas a la entrada al edificio. El director De Palma presenta el mismo recurso de la carriola del bebé cayendo por las escaleras incluyendo elementos de suspenso y melodrama. Como era de esperar, el bebé será rescatado por el detective Eliot Ness en el momento apoteósico de la cinta al más puro estilo de Hollywood. Existen otros homenajes a esta cinta soviética, pero quizá los aquí mencionados sean los más conocidos e importantes, pues esta escena se ha parodiado en múltiples ocasiones con diferentes estilos.

Remakes transnacionales

Los remakes son las nuevas versiones de una película exitosa, en México se usa como traducción de este término la palabra «refrito», la cual tiene implicaciones negativas y no siempre la segunda versión resulta en un producto mal realizado. Se cuentan por decenas las películas que han tenido nuevas versiones en épocas, géneros y países diferentes a los originales. Uno de los casos más notables es el clásico japonés de Akira Kurosawa *Los siete samurais* (1954) que fue posteriormente transformado en western en Hollywood en *Los siete magníficos* (*The Magnificent Seven*, Estados Unidos, 1960, dir. John Sturges), la cual, a su vez, tuvo su remake en 2016 bajo la dirección de Antoine Fuqua con las actuaciones de Denzel Washington, Chris Pratt y Manuel García Rulfo. Otro caso actual con un origen en el siglo xx es *El talentoso Mr. Ripley* (*The Talented Mr. Ripley*, Inglaterra, 1999, dir. Anthony Mingella), que originalmente fue filmada en inglés con las interpretaciones de Jude Law, Gwyneth Paltrow y Matt Damon en el papel del título. La trama gira alrededor de Tom Ripley, quien es un estadounidense que viaja a Italia para espiar a un joven rico, pero en lugar de cumplir su función, se va inmiscuyendo cada vez más en su vida hasta hacerse pasar por él y quedarse con su dinero. En la actualidad se encuentra en Netflix su adaptación a formato de serie *Ripley* (2024) con interpretaciones de Andrew Scott, Dakota Fanning y Johnny Flynn. Estas tres narrativas transmedia, se basaron a su vez en la novela de la estadounidense Patricia Highsmith, misma que tuvo una primera adaptación en Francia en 1960: *A pleno sol* (*Au plain soleil*, dir. René Clément) con Alain Delon en el papel principal, el cual por cierto tam-

bién se llama Ripley. Para finalizar, se debe mencionar al grandilocuente y escalofriante drama *Saltburn* (Dir. Emerald Fennell, Inglaterra, 2023 con actuaciones de Barry Keoghan y Jacob Elordi), el cual, comparte los rasgos principales de esta trama del impostor que se apersona dentro de una familia acaudalada, con lo que se alude a la historia de Ripley en algunas características aunque no sigue al pie de la letra del argumento original, por lo que no sería totalmente un *remake* sino una referencia. Incluso, siguiendo a David Bordwell y Kristin Thompson, se le podría llamar variación, la cual definen como: «la repetición de un elemento con cambios notables (Bordwell y Thompson, 1995, p. 497)».

En la filmografía mexicana se encuentran unos cuantos *remakes*, que dejaron huella en nuestra cinematografía. Uno de estos es *Escuela de Vagabundos* (Dir. Rogelio A. González, 1954) con Pedro Infante y Miroslava Stern, siendo reconocida como una de las más icónicas comedias del cine mexicano. La cinta es una adaptación del filme hollywoodense *My Man Godfrey* (Dir. Gregory La Cava, Estados Unidos, 1936). También de factura ligera, la comedia original ha envejecido al sentirse ajeno el estilo de recitación de los diálogos conocido como *Mid-Atlantic accent*— aunque no dejan de ser hilarantes diferentes escenas, como una de las iniciales en que la protagonista rica (Carole Lombard) va a buscar a un hombre de la calle al basurero para llevarlo como trofeo a una extravagante fiesta de aristócratas en su club. El indigente Godfrey (William Powell) acepta de mala gana participar como espécimen exótico, pero en el resto de las acciones se dedicará a poner en su lugar a los banales ricachones y sin proponérselo la rubia millonaria acabará enamorándose de él. Este argumento ha tenido varios remakes, uno de ellos en Hollywood en 1957 con el inglés David Niven, además del aquí comentado, así como otros tantos en el cine mexicano: *Un gallo en corral ajeno* (1951) con Jorge Negrete; *Escuela para suegras* (1956) con Germán Valdez «Tin Tán»; *Qué hombre tan sin embargo* (1965) con Eulalio González «Piporro» y *El criado malcriado* (1968) con Mauricio Garcés.

La versión mexicana con Pedro Infante y Miroslava, *Escuela de Vagabundos* —que tiene importantes variaciones— sigue cautivando a los espectadores, ya que es un filme sólido que ha resistido el paso del tiempo, destacando por sus bien realizados diálogos, el correcto *timing*, el buen ensamble de los actores secundarios aunado al atractivo y gracia de los protagonistas. Componen la familia de ricos, los comediantes Oscar Pu-

lido, Anabel Gutiérrez y Blanca de Castejón, las dos últimas obtuvieron cada una el premio Ariel por su interpretación en esta cinta. La historia gira a partir de la confusión que provoca la adinerada ama de casa Emilia (De Castejón) cuando un hombre que recién ha sufrido un percance con su auto (Infante) llega a su mansión para pedir usar su teléfono. Emilia lo toma por un vagabundo y decide «adoptarlo» para reformarlo dándole empleo como su chofer. En realidad, Alberto, el hombre es un cazador que se quedó sin auto, y no tenía otra intención al llegar a la casa que pedir ayuda. A partir de ahí se suceden varios malentendidos que ocultan la identidad de Alberto, quien acaba enamorando a la hija mayor de esta familia. Como se ve, hay diferencias sustanciales con el original de 1936, aunque en ambas versiones el secreto alrededor de la identidad del vagabundo llevará a varios enredos y, en consecuencia, se lograron ambas películas como buen entretenimiento. En ese sentido, no sería disparatado afirmar que la versión del director Rogelio A. González se mantiene como un muy digno remake que deja incluso, otro tipo de aportaciones a la comedia en México. Es oportuno retomar las afirmaciones del historiador de cine mexicano Emilio García Riera al señalar los elementos de la buena factura de la cinta:

A pesar de los excesos que les permitió y aun alentó su director, los actores de versión mexicana no estuvieron mal: Infante lució su simpatía (demasiado populachera y autocomplaciente en este caso), Miroslava su belleza (ella era la única medida del conjunto, Blanca de Castejón su fantasía desbordada pero muy eficiente, y Pulido su gracia no siempre controlada, pues ese actor tendía fácilmente a lo vulgar. A partir de una adaptación de la historia a un medio mexicano no muy verosímil, Rogelio A. González llevó la película con buen ritmo, gran vivacidad y algún estruendo; el premio fue un «taquillazo» excepcional (García, 1993, p. 223).

En fechas un poco más recientes, se tiene en *Nosotros los Nobles* (Dir. Gary Alazraki, México, 2012) otra adaptación de una cinta anterior. El filme de Alazraki —que llevó a la fama a Karla Souza y Luis Gerardo Méndez— continua como uno de los más populares de la década pasada y se mantuvo como el segundo más visto en México en 2013, con un ingreso global de 304 millones de pesos (Santa Rita, 2014), solo detrás de *No se*

aceptan devoluciones (Dir. Eugenio Derbez). En relación a que se defina a *Nosotros los Nobles* como remake o no, la tendencia entre los cinéfilos es que sí lo es, pese a que en los créditos de la película se especifica que está basada en la obra de teatro española *El gran calavera*, de Adolfo Torrado Estrada. En cada una de las versiones, la historia gira a partir del descontento de un adinerado padre de familia que se ha cansado de la vida dispendiosa de sus superficiales y holgazanes hijos. El padre pretende darles una lección a sus hijos, ya que en realidad es demasiada la ostentación con la que viven, y decide fingir que ha caído en la quiebra total de sus bienes. Quienes conocen la trayectoria de Luis Buñuel en México evocarán su película *El gran calavera*, protagonizada por Fernando y Andrés Soler, Rosario Granados y Rubén Rojo entre otros. El historiador del cine mexicano Jorge Ayala Blanco es contundente y remarca la cercanía entre las dos cintas mexicanas y refiriéndose a la de Alazraki explica:

Acierta mediante un refrito buñueliano que es tanto un remake como un plagio y un homenaje posmoderno de *no me defiendas compadre* y también para colmo una recreación buñueliana anti-buñueliana, pues la comedieta gallega *El gran calavera* que ya había servido de base hacia 1949 para la cinta homónima de Luis Buñuel en su más gris etapa mexicana (un año antes de *Los olvidados*), pero de las más sinceras y jocundas, simplemente ha cambiado de época, de circunstancias, de habla modernizadora, y ha alterado un poco la polaridad de sus cables, ya que, ahora no se trata de redimir a un millonario parrandero fingiendo tener que adaptarse a la modestia, sino al contrario, el Gran calavera redime a los demás por razones providentes y alentadoras (Ayala, 2017, p. 107).

En general, los remakes no son bien recibidos por la crítica cinematográfica, pues se piensa que no lograrán la calidad de la versión original, aunque de igual forma es cierto que las segundas versiones podrán otorgar una nueva popularidad a temas o historias clásicas. Por su parte, en el contexto del cine comercial de Hollywood se ha tenido como recurso frecuente la adaptación de filmes europeos exitosos. Tal fue el caso de *Perfume de mujer* (1992), cinta que revitalizó la carrera del actor Al Pacino, quien logró una interpretación impactante, consiguiendo gran popularidad en su momento. La versión original es italiana (1974): *Profumo di donna*, con

la dirección de Dino Risi y el papel principal Vittorio Gassman, misma no había conseguido la resonancia internacional que obtuvo la segunda versión. Con frecuencia los remakes de Hollywood consiguen mucha más proyección y popularidad para sus versiones que las originales, todo esto debido a la amplia infraestructura de mercadotecnia y comercialización del cine *mainstream* estadounidense, aunque no siempre estas nuevas versiones consigan la calidad del original. Por lo que puede destacarse la vigencia de las afirmaciones del académico James Mónaco, al señalar que la abundancia de remakes expresa pobreza creativa:

There is no better evidence that world film cultures are rapidly merging than this unusual interest Hollywood has shown in European hits. There is no more striking evidence of the impoverishment of our popular culture than the endless wave of TV-shows-made-for-movies. [No hay mejor prueba de que las culturas cinematográficas mundiales se están fusionando rápidamente que este interés inusual que Hollywood ha mostrado por los éxitos europeos. No hay prueba más llamativa del empobrecimiento de nuestra cultura popular que la interminable ola de programas de televisión transformados en películas]. (Monaco, 2000, p. 360).

Estos mismos conceptos pueden aplicarse no solo a las diferentes versiones transmedia de un producto, sino también a las secuelas o franquicias tales como los filmes de Marvel, *Rápidos y furiosos* o de *Star Wars*, entre muchas otras, sin olvidar señalar que existen por igual excepcionales secuelas de gran calidad.

Conclusiones

Como se ha comentado en el presente texto, el arte se nutre continuamente del corpus y avanza en su lenguaje al implantar la innovación a partir de lo ya conocido. En el caso del *contrafactum* sigue vivo, solo que no se muestra de forma literal o directa, hay que descubrirlo a través de escuchar bastante música, al final de cuentas esa es la parte divertida de todo este asunto. Un ejemplo actual y vigente de esto son las composiciones del saxofonista, compositor y pedagogo Jerry Bergonzi, que cuenta con cerca de 50 composiciones que son *contrafact*, en donde se puede percibir cómo utiliza esta técnica para explorar diversas posibilidades y

conceptos musicales muy avanzados (Linscheid, 2020, p.19). Por su parte, el cine no puede prescindir de revisar, recrear y renovar argumentos que fueron relevantes y que aportaron buen entretenimiento o contribuyeron al arte cinematográfico. Ciertamente, los puristas exhiben mesura ante las nuevas versiones, a pesar de que el actualizar determinados relatos ayudará a las generaciones actuales a enriquecer su bagaje cultural y cinematográfico al conocer el legado de las artes. Dicho lo cual es relevante destacar el valor las nuevas versiones, ya que, tanto en el cine como en la música, son variaciones de un mismo tema.

Fuentes referenciales

- ARTEAGA, J. (25 de septiembre de 2018). *Julio Gutiérrez, el inolvidable músico del bolero y la descarga*. Colección Gladys Palmera. <https://gladyspalmera.com/coleccion/el-diario-de-gladys/julio-gutierrez-el-inolvidable-genio-del-bolero-y-la-descarga/>
- AYALA BLANCO, J. (2017). *La lucidez del cine mexicano*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos/UNAM. p. 107
- BAKER, D. (1988). *How to play bebop*. Vol. 3. Estados Unidos: Alfred music.
- BERENDT, J. E., REUTER, J., UTRILLA, J.J. (1962). *El jazz. De Nueva Orleans al jazz rock*. México: Fondo de Cultura Económica
- BORDWELL, D. Y K. THOMPSON. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- BURKHOLDER, J.P. (2021). *Borrowing*. Grove Music Online. Recuperado el 8 de mayo de 2023. https://docdrop.org/download_annotation_doc/Burkholder—2001—Borrowing-d2eb6.pdf
- COOK, D. (1990). *A History of Narrative Film*. Nueva York: W. W. Norton & Company.
- COKER, J.(1978). *Listening to jazz*. Nueva Jersey: Prentice Hall.
- GARCÍA RIERA, E. (1993). *Historia documental del cine mexicano*. Tomo 7. México: CONACULTA/IMCINE/Universidad de Guadalajara/Gobierno de Jalisco.
- GARCÍA RIERA, E. (1984). *La guía del cine mexicano*. México: Patria.
- GIOIA, T. (2012). *Historia del jazz*. Madrid: Turner.
- GIOIA, T. (2013). *El canon del jazz*. Madrid: Turner.
- HAYWARD, S. (2000). *Cinema Studies. The Key Concepts*. Nueva York: Routledge.

- LINSCHIED, J. (2020). *Illuminating the Compositional Process in Jazz: A Study of the Compositional Methods of Jerry Bergonzi, Miguel Zenón, and Donny McCaslin*. New England Conservatory.
- MANRIQUE, D. (15 de julio de 2023). Tito Duarte, músico. Recuperado de *El País*. https://elpais.com/diario/2003/07/16/agenda/1058306408_850215.html
- MÚSICA EXPLICADA. (2 de junio de 2024). *¿Rachmaninoff roba a Chopin?*. [Archivo de Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=uFGLu-XEUDHC>
- MONACO, J. (2000). *How to read a film. The World of Movies, Media, and Multimedia*. Nueva York: Oxford University Press.
- SACM MX (15 de febrero de 2015). *Rubén Fuentes, creador de La Bikina, habla sobre el origen de la famosa canción*. [Archivo de Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=azBIZn948zc>
- SACM MX (2019). *Pepe Guizar*. Recuperado el 30 de julio de 2024. <https://www.sacm.org.mx/Informa/Biografia/o8o29>
- SANTA RITA, I. (2014). Las películas más taquilleras de 2013. *El Financiero*. 3 de febrero de 2014. Recuperado de <https://www.elfinanciero.com.mx/empresas/peliculas-mas-taquilleras-de/>
- RFI MUSIQUE. (Febrero de 2008). *Edith Piaf*. Recuperado el 30 de julio de 2024. https://web.archive.org/web/20100204161550/http://www.rfimusique.com/siteen/biographie/biographie_6057.asp

La representación de las mujeres y los mitos del amor romántico en los medios de comunicación en la actualidad

Johanna Alicia Flor Mayor
Alejandra Villanueva Veloz

El presente artículo surge a partir del análisis de una improvisación elaborada en el marco de la ejecución del *Taller teórico práctico para reflexionar sobre los estereotipos de género y los mitos del amor romántico a través del juego dramático con estudiantes de Licenciatura en Letras Hispánicas de la Universidad de Guadalajara* y dos películas del género de la comedia romántica que se encuentran en las plataformas de streaming Amazon Prime y Netflix, tituladas *The idea of you* y *A family affair*; más que ahondar en el análisis profundo de los materiales teatrales y cinematográficos (ya que para ello habría que analizar los elementos constitutivos y estructurales de estos), parte de la selección de algunos aspectos que abonen en la discusión sobre la representación de las mujeres en los medios de comunicación en la actualidad.

Los consumos en la actualidad.

Los medios de comunicación y las redes sociales, no solo venden productos, sino que impulsan valores relacionados con el *status*, los roles de género, así estos consumos afectan aspectos constitutivos de la identidad, como los valores sociales, los hábitos, las aspiraciones de felicidad, reali-

zación personal, de los ideales amorosos, la proyección profesional, entre otros, incidiendo en la construcción de los relatos que como sociedad vamos aceptando: los dispositivos¹.

Para entender cómo los discursos subyacentes de los mensajes que se consumen inciden de esta manera, se abordarán algunas características de los consumos en la actualidad y de los contenidos que se consumen.

Respecto al modo en el que se dan los consumos en la actualidad, cabe mencionar que el ser humano hoy día vive en un contexto en el cual todo el tiempo está consumiendo imágenes, desde la publicidad, los contenidos de las redes sociales, todos los productos culturales de alcance masivo a través de las diversas plataformas de música y *streaming*, recibiendo una gran cantidad de información de manera simultánea, en una sociedad enfocada a la productividad que deja poco tiempo para analizar lo que se consume: al mismo tiempo que intentamos ser productivos y trabajar más tiempo, estamos siendo constantemente distraídos por mensajes, notificaciones, actualizaciones de estados y alertas: «el oficinista medio pasa en la actualidad el 40% de su jornada laboral considerando, erróneamente, que realiza <multitareas>, lo que implica que paga todos esos costes para su atención y concentración» (Hari, 2023 p. 61).

Sobre las características de los contenidos, las plataformas *streaming* como lo son Netflix, HBO o Amazon Prime Video, marcan las nuevas tendencias en los consumos masivos. Según Soto (2023), estas plataformas son el resultado de toda la transformación que ha sufrido la sociedad en las últimas décadas, en una sociedad intensamente individualizada y distraída crónica².

Respecto a la naturaleza del contenido audiovisual, valdría la pena preguntarse: ¿Cuáles son los aspectos que hacen que el lenguaje audiovisual pueda movilizar ideas e imaginarios de manera tan profunda en la

1 Foucault habla de la «unidad de dispositivo» y es descrito como ese todo que actúa de manera uniforme y masiva; funcionaría según los engranajes simples e indefinidamente reproducidos de la ley, la prohibición y la censura: del Estado a la familia, del príncipe al padre, del tribunal a la trivialidad de los castigos cotidianos, de las instancias de la dominación social a las estructuras constitutivas del sujeto mismo (80 p).

2 «Dentro los diversos diagnósticos críticos de las imágenes, existen amplios análisis sobre la complicidad de las imágenes con las crisis de la atención de las sociedades contemporáneas, ya sea en sus formas de multitarea, el *zapping*, la intolerancia al aburrimiento o lo que se ha denominado distracción crónica; y se señala la responsabilidad que las imágenes tienen en este empobrecimiento sensible» Soto Calderón «Una atención dispersa: imágenes y experiencia» en Fernández-Savater A. y Etxeberria O «El eclipse de la atención».

población? Las imágenes tienen una potencia tal, que dificultan el cuestionamiento de las ideas representadas en la pantalla, ya que como dice Furio (2019) y Aguilar (2004), lo que vemos proyectado en la pantalla no alude a lo racional, sino que tiene como anclaje lo emocional y lo afectivo.³

El espectador cinematográfico desarrolla variados procesos a lo largo de la experimentación de una película: la inmersión en el universo narrativo y la interpretación de los hechos, hasta llegar a una identificación y empatía con algunos de los personajes, acontecimientos o contextos García y Rajas (2011). p.140.

En un contexto hiperestimulante y mediatizado, donde las personas están imbuidas en la productividad y el individualismo, la simulación de la realidad y las experiencias inmersivas que provocan los materiales audiovisuales⁴, dificultan el análisis de lo que se consume. Por ello, resulta complicado no recibir en alguna medida las influencias de los mensajes que subyacen implícitos en los contenidos. «los medios en su expresión audiovisual son verdaderos instrumentos conformadores de opiniones y conductas sociales e individuales» (Martínez, 2012, p. 49).

Sobre los contenidos escogidos

En el marco del desarrollo de un proyecto de investigación e intervención *Taller teórico práctico para reflexionar sobre los estereotipos de género y los mitos del amor romántico a través del juego dramático con estudiantes de Licenciatura en Letras Hispánicas de la Universidad de Guadalajara*, que parte del supuesto de que «Uno de los factores que abonan a la normalización de las problemáticas relacionadas al género, es que, en la actualidad, las juventudes están bombardeadas de múltiples mensajes provenientes de las redes sociales y los medios de comunicación masiva» ... sobre dichos consumos se hace necesario «debatir con la intención de evidenciar problemáticas sociales»... y analizar hasta dónde «el estereotipo femenino y masculino... abonan a la articulación del fenómeno

3 Aguilar (2015) En la ficción audiovisual no nos afecta tanto lo que pase como la manera que tenga el dispositivo de situarnos frente a lo que muestra. Así consigue, más que ninguna otra representación, inducirnos sentimientos que incluso contradicen los valores que explícita y racionalmente sustentamos. p.32

4 «El relato audiovisual nos modela. Y nos modela más allá de la influencia concreta y puntual que pueda ejercer una determinada película, serie o programa televisivo, y más allá (mucho más allá) de influencias epidérmicas —y fácilmente detectables— en modas, muletillas idiomáticas, ocio, tendencias de consumo» Aguilar, Pilar (2015)

de violencia de género⁵.» Se han elegido dos películas que circulan en plataformas de *streaming* y una improvisación que se llevó a cabo en el marco del taller mencionado anteriormente.

En el proyecto de investigación, se utiliza la metodología cualitativa centrada en *focus groups*, complementando los datos de fuentes secundarias. A partir de este análisis se obtienen diversas conclusiones, entre ellas, que en los relatos de ficción audiovisual se muestra un ideal de amor basado en desigualdades de género, también se evidencia la fuerte influencia que tienen los consumos en la asimilación de los mitos del amor romántico.

En la primera sesión del taller, las participantes representaron dos improvisaciones⁶, bajo la consigna que estas deberían relacionarse de alguna forma con los estereotipos de género. Las dos hicieron énfasis respecto a la falta de distribución de las labores domésticas y las tareas de cuidado y sobre las exigencias del rol femenino en una relación sentimental en parejas heterosexuales. En esta improvisación, las estudiantes en forma de parodia quisieron exponer las problemáticas que ellas identifican más fácilmente en su cotidianidad. Esta, a diferencia de los filmes utilizados en el artículo, busca evidenciar de manera directa y crítica, aspectos de la problemática. A continuación, se describe el desenlace del ejercicio escénico:

Cuatro amigas están tomando un café mientras hablan de sus respectivas parejas y se aconsejan mutuamente. En uno de los casos, la mujer refiere que su esposo llegó alicorado y con intención de pegarle, pero dice convencida que él seguramente va a cambiar, porque el amor lo puede todo. El segundo personaje que interviene cuenta que su novio nunca está conforme con los platillos que ella prepara y que todo el tiempo compara las preparaciones culinarias con las de su mamá; a lo cual, respecto a su situación, una de ellas opina que él, con esos comentarios, solo quiere que ella sea una mejor mujer. Otra de ellas cuenta que se estaba dando

5 Fragmentos extraídos del documento de la tesis del proyecto de investigación e intervención mencionado, elaborado por Johanna Alicia Flor Mayor el cual está en proceso de elaboración.

6 Pavice (1987) define la improvisación como: Técnica de actuación donde el actor representa algo imprevisto, no preparado de antemano e «inventado» al calor de la acción. Hay varios grados en la improvisación: la invención de un texto a partir de un boceto conocido y muy preciso (por ejemplo, en la Comedia delvarte* el juego* dramático a partir de un tema o de una consigna). p.271

un tiempo con su novio y que esto terminó en ruptura cuando él se dio cuenta que ella había conseguido un trabajo en el cual tenía un mejor salario que él. El último personaje en intervenir, cuenta muy orgullosa que hace un verdadero equipo con su pareja pues él voluntariamente lavó los trastes un día y planchó su ropa de la semana.

En la sesión dos, al discutir el tema de los agentes de socialización del género, se discutió sobre la influencia de los medios de comunicación. A continuación, algunos fragmentos de lo que ellas opinaron al respecto:

...ahora sí estamos muy bombardeados por los medios y hay páginas de cómo ser hombre, cómo ser mujer⁷, cómo no ser lo que la gente dice, que seas femenina o no, o sea, incluso cómo no ser femenina. O sea, hay de todo...yo estoy un poquito peleada con los medios de comunicación porque, aunque se supone que somos de mente más abierta las nuevas generaciones, siguen imponiendo esta idea de lo femenino, lo masculino...con el estereotipo, romantizamos mucho la idea de que ahora la sociedad es mejor y que ya no hay estas reglas, cuando detrás de la cortina siguen todas estas reglas y sigue todo lo malo. Me molesta mucho que romanticemos esto, porque todo sigue mal...Por eso digo que los medios de comunicación, más que todo las redes sociales te saturan de tanta información que te confunden mucho, no solo es blanco o negro, hay muchas opciones.

A lo largo del taller, se pudo evidenciar que ellas tienen más apertura a cuestionar las relaciones sexoafectivas a través de la reflexión sobre los estereotipos de género y el rol tradicional de la mujer, que cuando se abordaban directamente los mitos del amor romántico. La mayoría de las participantes estaban a favor del mito de la media naranja, de la compatibilidad y del matrimonio, los cuales van acompañados de las idealizaciones mediáticas que surgen en las películas románticas. El aspecto que más les sorprendió, fue constatar que estos mitos están relacionados con la violencia de género y específicamente con la violencia de pareja en parejas heterosexuales.

7 Ordóñez (2021) Respecto a cómo debe lucir el cuerpo de una mujer, agrega: «De piel clara y libre de arrugas, con cabellos lisos o aclarados, con cuerpos delgados y tonificados, con senos y/o glúteos grandes, se convierte en el prototipo de belleza actual que se modela para las mujeres ante la sociedad, y bajo el cual se enmascara un rechazo a la vejez, el racismo y una tendencia a remozar su cosificación sexual». p.126

The family affair

Esta película⁸ cuenta la historia de una mujer que se involucra sentimentalmente con el jefe de su hija, quien es una estrella de Hollywood famosa, promiscua e inestable sentimentalmente y además que tiene prácticas de explotación laboral con su hija por lo cual ella lo odia. En esta el personaje protagónico Brooke Hardwood interpretado por Nicole Kidman es una mujer viuda, madre de una hija, escritora retirada que tuvo una carrera prominente, ganadora de un premio Pulitzer.

Brooke, es una mujer que no tiene problemas económicos, por lo que parece tener un estable poder adquisitivo, y una carrera profesional que fue exitosa, comprometida con su rol de maternidad y el cuidado a su familia. Respecto al rol que ella representa, es una mujer que sigue anteponiendo el bienestar de su familia y de su hija por encima del suyo, esto se ve en varios momentos de la película, como en las múltiples ocasiones en que su hija la trata de manera despectiva y grosera por el hecho de que ha iniciado una relación sexo afectiva con su jefe, y en otro momento en el que Brooke confiesa a la madre de su difunto esposo, con la cual tiene una excelente relación, que él, antes de ser diagnosticado con una enfermedad terminal, había tenido una aventura y planeaba dejarla, pero ella al darse cuenta de su diagnóstico había decidido omitir la grave falta de este y el dolor que esto le producía, para acompañarle en su proceso de enfermedad. Estos elementos del guion muestran a la protagonista pasando por una situación extremadamente difícil en detrimento de su salud emocional y psicológica.

Respecto al personaje de la hija, Zara es una joven que está en la veintena y permanece en el trabajo por la promesa de poder llegar a tener un ascenso, (el cual llega después de que su jefe es pareja de su mamá) en una búsqueda de reafirmarse como adulta y ganar un reconocimiento propio más allá del prestigio que posee su madre como escritora. Pero

8 Sobre el género de las películas elegidas Morales, et al. (2023): «El término «género romántico» en el cine a menudo es un concepto impreciso. La visión más ampliamente aceptada se refiere a un género cinematográfico que se centra en el amor y las relaciones románticas. Dentro de este género, existen varios subgéneros: comedia, drama y thrillers románticos...las imágenes de las relaciones utilizan sesgos de género, relaciones cisgénero e imágenes tradicionales, lo que puede influir en cómo se representan a las mujeres y los hombres, y en las expectativas sobre su comportamiento. Ante la ausencia de representaciones igualitarias, estas representaciones sesgadas deben ser consideradas críticamente, permitiendo a los estudiantes desarrollar una mejor comprensión de las relaciones de pareja.»

tanto en la relación con su mamá como en la relación con su mejor amiga, se construye un personaje que claramente es una persona caprichosa y egoísta. A lo largo de la película este personaje logra una transformación gracias a las conversaciones que tiene con su abuela, en las que invita a la nieta a aceptar el derecho de su madre de mantener de nuevo una relación sentimental. Lo cual, por un lado, la lleva a valorar la carga de cuidado que ha asumido su madre en la crianza y a darse cuenta que ella, antes de ser su mamá es un ser humano con necesidades; cuestionando por un lado la invisibilización de las tareas de cuidado y destacando el derecho de realización de las mujeres en todos los ámbitos sin importar aspectos como la maternidad o la edad.

El personaje de la abuela, Leila Ford, interpretado por la actriz Kathy Bates, madre del esposo difunto de Brooke, es el personaje que denota más aspectos alejados del rol tradicional de ser mujer. Por un lado, entiende completamente las problemáticas por las que atraviesa Brooke sin importar el parentesco que antes las unía, entablando relaciones sororas con ella y de guía y acompañamiento con su nieta. Este personaje, además, que vive sola, es una mujer que se ve segura de sí misma y feliz, con una vida activa sexoafectivamente y alejada de los cánones tradicionales a los que una persona de la tercera edad normalmente le son atribuidos, como el hecho de mantener relaciones sexoafectivas con una persona, pero sin tener un claro compromiso con ella.

The idea of you

Esta película habla de la relación romántica que surge entre una mujer que va a cumplir los cuarenta y un hombre de veinticuatro años que es cantante famoso. El personaje protagónico, Soléne, interpretado por la actriz Anne Hathaway, es una mujer que lleva tres años separada, madre de una joven que está en la preparatoria, el motivo de su separación es que su ex pareja la engañó con una mujer más joven y pareja actual de su exesposo. Soléne, tiene problemas para recuperarse del abandono, y de la ruptura, lo cual impacta en su estado de ánimo y en su autoestima, esto se evidencia en que todavía le cuesta tener espacios de soledad y en el fuerte juicio de valor que tiene de su cuerpo, sin importar que es una mujer que cumple con los estándares de belleza impuestos socialmente, en el escrutinio que hace de sí misma cada vez que se mira al espejo y cuando compara su cuerpo con el de otras mujeres más jóvenes que ella.

En cuanto al personaje de la hija, Izzy interpretada por la actriz Ella Rubín, es un personaje más respetuoso en la relación con su madre, crítica y reflexiva respecto a la situación de hostigamiento que vive su madre por involucrarse con una figura pública menor que ella. Lamentablemente, Izzy también se vuelve víctima del hostigamiento mediático, razón por la cual su madre abandona la relación sentimental, evidenciando de nuevo el aspecto del sacrificio de las mujeres donde prevalece el bienestar de sus seres queridos sobre el propio.

Esta película, de los casos escogidos, es la que más refuerza los roles tradicionales de la mujer, ya que aunque ella y su expareja que es un hombre están en la misma situación, (ambos están saliendo con personas mucho menores que ellas) en ningún momento de la película se critica la relación del hombre mayor que se relaciona con una mujer más joven, pero respecto al caso de ella, el personaje de Soléne sufre un doble rechazo, el de ella misma y el de la sociedad que en esta película es bastante fuerte, los seguidores, mayoritariamente chicas de la *boy band* en la que participa el cantante y los periodistas y editores de los medios de comunicación que hostigan con sus titulares a la protagonista. Todo este juzgamiento público podría interpretarse como un ¿merecido? correctivo social, un castigo por haberse salido del rol tradicional asignado.

Respecto a los roles masculinos protagonistas, se reducen a la figura de dos galanes al más puro estilo hollywoodense, hombres dieciséis años menores que ellas y en ambos casos famosos, adinerados, atléticos, blancos y evidentemente inestables afectivamente y con un pasado que denota una infancia difícil. En el caso de *The family affair*, no se explica de qué manera este hombre pasa de ser una persona superficial, caprichosa, promiscua, sin responsabilidad afectiva, que hace exactamente las mismas cosas con todas las mujeres con las que se involucra y termina las relaciones de la misma manera (regalándoles un par de pendientes), ser una opción plausible para una mujer en muchos aspectos superior que él. En el de *The idea of you* es un sujeto que tiene poco respeto e interés sobre la profesión de la mujer que está conquistando, esto se evidencia cuando va a la galería de arte que le pertenece a Soléne a comprar todas las obras sin escuchar atentamente la explicación que ella le da de cada obra, solo para demostrar que tiene un poder adquisitivo mayor y deja ver que al aceptar vincularse sexoafectivamente con él no tendrá problemas de dinero.

¿La edad importa?

Solène en, la película *The idea of you*, acepta la reprimenda del escarnio público y la discriminación que sufre por su edad, esperando 5 años para poder vivir su experiencia sentimental. En el caso de *The family affair*, a Brooke solo le importa lo que piensan sus familiares cercanos para darle paso a la vivencia.

Las relaciones sentimentales de mujeres con personas menores, han aparecido en los medios con más frecuencia en los últimos años; tanto en el contenido audiovisual como en las relaciones que conocen que establecen en su vida privada, personajes públicos de la farándula o incluso del ámbito político⁹. Esto ha causado diversas reacciones que van desde el juzgamiento a la aprobación, pero de alguna manera abonan a la visibilización mediática de mujeres que asumen su rol de maneras distintas.

La representación de las mujeres en roles de pareja

En la representación de las relaciones de pareja, pareciera que hombres y mujeres siguen jugando los mismos roles: ellas poniendo primero el bienestar de la familia y ellos desconectados de sus emociones, sin hacerse cargo de sus construcciones psíquicas, de las labores domésticas y conquistando con estrategias prefabricadas donde la mujer sigue siendo un objeto a conseguir y no un ser humano con quien estar. Aun cuando ellas son las protagonistas, en ambos filmes ellas son seres vicarios «en tanto en cuanto «Él» las elija como pareja y «Él» las elegirá si son guapas y si son dóciles» (Aguilar p.47).

La postergación de los deseos y necesidades de las mujeres al anteponer el bienestar de las personas que tienen bajo su cuidado, bien sea pareja, hijas, hijos, padres y en algunos casos, algún familiar con alguna enfermedad, la falta de distribución equitativa de las labores domésticas entre los hombres y las mujeres que conforman el hogar,¹⁰ en detrimento del

9 El caso del presidente de Francia, Emmanuel Macron y su esposa Brigitte ella veinticuatro años mayor salto dentro de los titulares de los principales diarios durante la campaña para las elecciones en las que él resultó elegido presidente en 2017, p. ej. «Emmanuel Macron is 39 and his wife is 64. French women say it's about time.» nota del diario estadounidense The Washington Post publicada el 3 de Mayo de ese año, en el que también se daba cuenta de la diferencia de edad entre Trump y su esposa, 23 años menor, y los casos de políticos que se relacionaron con mujeres que no sólo eran menores sino que establecieron una vinculación afectiva fuera de sus relaciones sentimentales oficiales...

10 Sobre la distribución de las tareas domésticas y de cuidado Baamonde (2019) expone lo que la OIT (Organización Internacional del Trabajo) establece al respecto: La comparación de las tareas de cuidado y domésticas por hombres y mujeres es presupuesto de

bienestar propio y sus anhelos de realización personal y satisfacción, ha sido una tendencia en los roles tradicionales de ser mujer. Por ello, cabe destacar la imperante necesidad de una distribución equitativa de estas entre los miembros de la pareja y la importancia de la autonomía económica de las mujeres, independientemente de si cuentan una pareja o no, pues este factor es primordial para dejar a su pareja si así fuese necesario y porque se traduce en mejores condiciones de vida para las mujeres.

Dentro de la postergación del deseo, también está incluida la represión del deseo sexual femenino, que estuvo presente mucho tiempo dentro de las exigencias sociales del rol femenino, ya que las relaciones sexuales solo tenían una finalidad reproductiva. El placer sexual femenino sigue siendo en muchos casos una tarea pendiente por ello, es importante que las mujeres y hombres puedan explorar cómo llegar a la consecución del placer femenino como elemento constitutivo de una vida sexual plena. Más allá de las concepciones que ha otorgado el sexismo tanto hostil como benévolo,¹¹ si no, comprendiendo la satisfacción sexual como un elemento natural en mujeres y hombres.

Otro aspecto clave, es entender que la pareja no funge el papel de madre o padre. En el caso de los galanes de las películas que buscan una madre en sus parejas,¹² ya que estos hombres tienen aspectos emocionales inconclusos que son parte de la carga. Respecto a esto, es importante promover relaciones más equitativas en donde las dos personas que

la igualdad de trato y de oportunidades de las mujeres en el trabajo remunerado, en su vida profesional. La igualdad de las mujeres ha de hacer igualmente responsables del trabajo de cuidado a los hombres, de la vida familiar. Los ordenamientos han de establecer derechos individuales de conciliación de la vida privada y laboral de las personas trabajadoras, hombres y mujeres, iguales e intransferibles, para evitar su feminización que discrimina a las mujeres. p.21

11 En relación a la dimensión del sexismo relacionada con la sexualidad femenina: (Glick y Fiske, 2001 como se citó en Lemus et, al. 2008)... en la cual las mujeres carecen de sexualidad, o tienen una poderosa sexualidad que las hace peligrosas para los hombres (sexismo hostil) y, por otro lado, las relaciones de pareja heterosexuales son esenciales para alcanzar la verdadera felicidad (sexismo benévolo). p.538,539.

12 Gómez (2009) respecto a buscar una madre en la pareja agrega: *Tanto el amor paternal como el amor maternal cobijan a eternos menores de edad que no desean dejar atrás la protección del padre o de la madre, y supone que muchas personas esperen que el otro (de acuerdo con su rol de género) sustituya a la madre o al padre y le prodiguen los mismos cuidados, regañinas y amor incondicional. Esto dificulta enormemente las relaciones entre los géneros, porque perpetúa la división genérica de la realidad y encajona a las personas en papeles y actitudes que constriñen su libertad sexual y expresiva, su capacidad de autodeterminación.* p.658

componen la relación sepan cuidar de sí mismas, para no recargar a la otra persona; que generalmente son las mujeres, cuando se habla de una relación heterosexual, en las atenciones, soporte emocional, etc. Recordando que las mujeres no necesariamente tienen que ser seres para los otros, como lo define Freixas (2001), sino que también deben ser seres para sí mismas y para que ello suceda es importante que ellas puedan tener relaciones sentimentales equitativas, donde el hombre sepa cuidar de sí mismo y cuidar de ellas como su pareja.

¿Cómo generar cambios en la representación de las mujeres?

En una sociedad como la contemporánea, con individuos enfocados en la productividad excesiva, que como lo dice Fernández-Savater, es distraída crónica, se constata la fuerte influencia de los medios en la conformación de aspectos relacionados con la identidad y con la idealización de las relaciones románticas¹³ como una forma de invisibilizar la violencia y la desigualdad de género. La influencia de los contenidos audiovisuales, menciona Aguilar (2015) que puede incidir incluso en aprobar valores y conductas que de otra manera serían reprobables «contradicen los valores que explícita y racionalmente sustentamos» p. 32.

Sin embargo, han surgido movimientos que cuestionan estas representaciones y buscan discursos incluyentes, en contraposición a las tendencias del culto por un cuerpo femenino delgado¹⁴ con ciertas medidas, las jóvenes mujeres, de menos de 25 años, están rechazando los dictados sobre el cuerpo resultado o causa para que se visibilice el movimiento «body positive».¹⁵ Este movimiento lejos de alentar hábitos nocivos para

13 «si los románticos inventaron el amor que se tradujo en nuevas formas sociales nosotros seremos capaces de crear relaciones afectivas que dejen de ser complacientes con el status quo y den paso a la resonancia que nos comunica entre cuerpos y personas» Rosa (2020)

14 Sobre el estereotipo de mujer delgada Martín (2015) agrega: Los medios, socializadores de primer orden, no son los únicos agentes que difunden y potencian el paradigma de la delgadez y la estigmatización de la obesidad. Sin embargo, debido a su penetración social y por la credibilidad que se les otorga, es necesario que sean considerados como un factor determinante, como principal correa de transmisión de una identidad de género que deriva en aspiraciones estéticas inalcanzables. De ahí, la relación causa- efecto entre las doctrinales representaciones de extrema delgadez, permanente juventud, exquisita falsedad... y las vulnerabilidades de las mujeres. p.108

15 Elliott Nail en el texto «Estas jóvenes mujeres que rechazan el 'dictado' de la depilación: 'Cuando la gente se queda mirando mis vellos, me alegra no pestañear' publicado en Le Monde (Julio 2024)

la salud, promueve la validación y la autoestima de todas las mujeres y hombres que tienen cuerpos distintos a los impuestos hegemonícamente, buscando visibilizar la diferencia y la aceptación de sí mismas.¹⁶

Lo anterior es una muestra de los cambios que se van gestando, pero no son suficientes. Es por ello que resultan relevantes los espacios de disertación y análisis con perspectiva de género, dentro de los contextos educativos, tanto de educación formal como no formal, destacando el papel de la educación como agente activo en el mantenimiento o la transformación de los discursos respecto a las problemáticas asociadas al género. En las intervenciones de las participantes del taller citado anteriormente se constata que ellas identifican estas problemáticas, pero es en los espacios formativos donde se pueden pormenorizar sus características y llevarlas a una indagación más profunda.

El análisis de los materiales audiovisuales en el marco de cine foros, o través de las artes representativas, puede adquirir el sentido de una experimentación saludable del cine, que permita hacer la separación entre realidad y ficción, como afirman García y Rajas (2011), y en este sentido, el teatro es una herramienta que ayuda a acentuar esta separación y posibilita espacios para sensibilizar sobre estas problemáticas.

Manteniendo la separación entre realidad y ficción (que presupone una experimentación saludable del cine), el sujeto no deja de permitir y complacerse de que parte de la narrativa cinematográfica se transforme en parte de sí mismo, una herramienta importante para su entendimiento y vivencia del entorno, de la gente y de las posibilidades del mundo que habita p. 141.

Finalmente, investigaciones sobre el mito del amor romántico en el cine sugieren que estas representaciones han sido útiles para perpetuar sistemas sociales patriarcales, lo que subraya la necesidad de una educación afectivo-sexual que fomente la crítica y la libertad en los estudiantes (Pascual Fernández, 2016).

¹⁶ Es decir, se alejan de la posición en la que las mujeres buscaban distinguirse por su apariencia, búsqueda que las llevaba a una dependencia sin fin, necesitando una mirada exterior para apreciar lo que ellas eran, su valor e identidad (García 2021)

Fuentes referenciales

- AGUILAR, PILAR (2015): «La ficción audiovisual como instrumento de educación sentimental en la modernidad» en Almudena Hernando ed. «Mujeres hombres, poder: subjetividades en conflicto», Traficantes de sueños; España
- ARIAS REYES, L. A., SALAZAR CORDOVA, F. M., & SERVA PARIONA, B. E. (2021). Revisión narrativa de la literatura: representación del género femenino y el consumo de tecnología en series y películas.
- BAAMONDE, M. E. C. (2019). La organización del tiempo de trabajo con perspectiva. La conciliación de la vida privada y la vida laboral. Documentación Laboral, (117), 17-21.
- FOUCAULT, MICHEL (2013) Historia de la sexualidad, 1. La voluntad de saber; Siglo XXI; México.
- FREIXAS FARRÉ, A. (2001). Entre el mandato y el deseo: la adquisición de la identidad sexual y de género. *La educación de las mujeres: nuevas perspectivas* (2001), p 23-31. <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/57801/entre%20el%20mandato%20y%20el%20deseo%20la%20adquisici%C3%B3n%20de%20la%20identidad%20sexual%20y%20del%20g%C3%A9nero.pdf?sequence=1>
- FURIÓ ALARCÓN, A. P. (2019). El cine como pensamiento, representación y construcción de la realidad, educación y cambio social (Doctoral dissertation, Universidad Complutense de Madrid).
- GARCÍA CALDERÓN, C. (2005). Representaciones de la mujer en la publicidad mexicana. IC Revista Científica de Información y Comunicación, 2, 43-54.
- GARCÍA, F. G., & RAJAS, M. (Eds.). (2011). Narrativas audiovisuales: el relato. Icono 14 editorial.
- GARCÍA, MANON (2021) No nacemos sumisas, devenimos. Siglo XXI. Argentina.
- GÓMEZ, C. H. (2009). La construcción sociocultural de la realidad, del género y del amor (Doctoral dissertation, Universidad Carlos III de Madrid).
- HARI, J. (2023) El valor de la atención, por qué nos la robaron y cómo recuperarla. Planeta. México.

- JORDAN, M. (3 de Mayo del 2017) Emmanuel Macron is 39 and his wife is 64. French women say it's about time. *The Washington Post*. https://www.washingtonpost.com/world/europe/french-women-see-revenge-in-macrons-marriage-to-an-older-woman/2017/05/03/3b-21fc1a-2f47-11e7-9dec-764dc781686f_story.html
- LEMUS MARTÍN, S. D., CASTILLO, M., MOYA MORALES, M. C., PADILLA GARCÍA, J. L., & RYAN, E. (2008). Elaboración y validación del Inventario de Sexismo Ambivalente para Adolescentes. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/32913>
- MARTÍN, E. A. (2015). Los medios de comunicación en la violencia contra las mujeres: el paradigma de la delgadez/The media on violence against women: the paradigm of thinness. *Historia y comunicación social*, 20(1), 107.
- MORALES, R. B., HERNÁNDEZ-SERRANO, M. J. Y MORALES-ROMO, N. (2023) Romance cinema for debunking gender bias of non-egalitarian couple relationships in higher education. *Frontiers in Education*.8. (2023) <https://doi.org/10.3389/feduc.2023.1134813>
- ROSA, H. (2020) «Resonancia, una sociología de la reacción con el mundo. Katz, España
- OLIVEIRA, CHIS Y TRABA, AMADA (2019) Amarte, pensar el amor en el siglo XXI, Catarata, España.
- ORDÓÑEZ LACLÉ, C. (2021). Observar la publicidad con perspectiva de género: ocio, belleza y cultura de la violación.
- PASCUAL FERNÁNDEZ, A. (2016). Sobre el mito del amor romántico. Amores cinematográficos y educación.
- PAVIS, P. (1987). Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología (1 (en español) ed.). España: Espa-Ebook.
- SOTO FERNÁNDEZ, G. (2023). La era del consumo en la esfera audiovisual: series y plataformas streaming. *SERiarTE*. 3 (2023)

Políticas culturales en la configuración del campo artístico de la danza en Guadalajara

*Katia Aidé Romero Carrillo
Ismael García Ávila*

Introducción

Las políticas culturales desempeñan un papel fundamental en el desarrollo y la promoción de las diversas expresiones artísticas. Estas abarcan un conjunto de acciones, normativas y estrategias implementadas por entidades gubernamentales, instituciones culturales y otros factores para fomentar la creación, difusión y apreciación de la cultura en una sociedad determinada.

A diferencia de muchas ciudades en países desarrollados, donde el Estado garantiza la existencia de proyectos culturales, según Castellano, C. (2021: 3-4), en Guadalajara la producción cultural a menudo depende de élites económicas y no de un apoyo gubernamental sólido. La producción cultural en Jalisco está dominada por instituciones como la Universidad de Guadalajara y la Secretaría de Cultura.

Por esto, surge el interés de escribir un ensayo que aborde la configuración del campo artístico de la danza en Guadalajara, Jalisco, de 1995 a 2024, analizando aspectos de profesionalización, institucionalización, promoción, difusión, audiencia y visibilidad de la danza en la ciudad. Se

relata cómo influyen las políticas culturales en la construcción del gremio de la danza en Guadalajara, desarrollando un punto de vista sobre la atmosfera que emerge de figuras clave como Onésimo González, que han respaldado el desarrollo de la danza, el impacto en la sociedad y las relaciones de poder en este ámbito.

Este estudio brinda una posibilidad de comprender la interacción entre las políticas culturales, los agentes sociales y las instituciones, brindando pautas para la reflexión sobre el impacto de las políticas en la escena artística local de la danza en Guadalajara.

Reflexiona sobre la perspectiva colonialista y su impacto en el desarrollo y consolidación del campo artístico de la danza en Guadalajara, desde una visión integral de los factores que han influido en este campo artístico a lo largo del tiempo.

Por lo tanto, para el presente ensayo, las políticas culturales son clave para el desarrollo y fortalecimiento del gremio de la danza, no obstante, se es consciente que partimos de un ideal donde podamos ser indiferentes al sistema patriarcal, clasista y colonialista que sigue influyendo en las políticas culturales del gremio dancístico.

Desarrollo

Auto-narrarnos a través de la danza, crea una secuencia lógica de fenómenos que constituyen nuestro perfil identitario. Este proceso de auto-narración, es fundamental para comprender cómo las personas se ven a sí mismas y cómo se relacionan con su entorno cultural y social, en bailarines, coreógrafos y espectadores.

Enfocarse en discursos individuales y subjetividades puede limitar la percepción de la dimensión completa de los procesos identitarios. En cambio, si enfatizamos la importancia de considerar tanto las narrativas personales como los contextos sociales en los que estas narrativas se desarrollan, podemos apreciar la diversidad y riqueza de un entorno como parte del todo.

Néstor García Canclini, en su obra «Cultura y sociedad: una introducción» (1984: 9), realiza aportes significativos en relación con las narrativas de las artes escénicas. Aunque no lo menciona en específico, él centra la importancia de la cultura como un elemento clave en la reproducción de la sociedad. Destaca cómo el capital cultural es transmitido a través

de apartados que generan hábitos y prácticas culturales, lo cual puede ser aplicado al análisis de las artes escénicas y su impacto en la sociedad.

Además, García Canclini (1984) critica la concepción idealista y etnocéntrica, que ha servido para justificar la dominación imperialista de las metrópolis y la exclusión de la producción simbólica de los países no occidentales, lo cual también puede ser relevante al analizar las narrativas de las artes escénicas desde una perspectiva más inclusiva y diversa.

El patriarcado como sistema de dominación está basado en la supremacía masculina, ha contribuido a la construcción de jerarquías culturales y sociales que perpetúan la discriminación y la exclusión de ciertos grupos. Esta estructura de poder puede manifestarse en el etnocentrismo al favorecer la visión de una cultura como superior a otras, lo que refuerza la idea de la superioridad de ciertos grupos sobre otros. (García Canclini, 1984: 2)

La danza es una manifestación cultural que está profundamente influenciada por contextos sociales, históricos y culturales, las percepciones y valoraciones de la danza han estado marcadas por un enfoque etnocéntrico. Según Guzmán, A. (2018), el etnocentrismo se refiere a la tendencia a evaluar otras culturas desde la perspectiva de la propia, considerando la propia como superior. En el contexto de la danza, esto puede manifestarse en la valoración de estilos de danza, donde ciertas culturas pueden ser vistas como más «legítimas» o más «artísticas» que otras, dependiendo de los prejuicios culturales de quienes las observan. Esto puede llevar a la marginalización de danzas que no se alinean con las normas estéticas de una cultura dominante.

También se puede manifestar en la interpretación de gestos y movimientos de manera diferente según el contexto cultural. Un gesto que es significativo en una cultura puede ser malinterpretado o desestimado en otra, lo que refleja un sesgo etnocéntrico.

La danza, al ser objeto de apropiación cultural donde elementos de una cultura son adoptados por otra sin un entendimiento adecuado de su significado, puede llevar a la descontextualización y a la pérdida de su valor original. Por ejemplo, muchos ballets folclóricos estilizan tanto las danzas populares que pierden su contexto, vendiéndolas con una bandera

que no es la propia ni original, el valor de los elementos y símbolos, aunque puede aparentar ser el mismo, no honra la intención y ritualidad que se da en las comunidades donde nacen estas danzas, transformándolas en mero entretenimiento y comercialización para el turismo o intereses propios más allá de prevalecer y revitalizar una cultura y tradición.

Para García Canclini (1984), el capitalismo promueve la acumulación de capital y la expansión económica, esto ha sido un factor determinante en la imposición de modelos culturales dominantes a nivel global. Esta imposición cultural, impulsada por la lógica capitalista, puede generar un etnocentrismo que desvaloriza las expresiones culturales diferentes a las consideradas hegemónicas, contribuyendo a la homogeneización cultural y a la exclusión de las manifestaciones culturales de grupos marginados.

El capitalismo crea desigualdades en el acceso a recursos y oportunidades para bailarines y compañías de danza. Las instituciones culturales a menudo priorizan estilos de danza que son más rentables o que atraen a audiencias más amplias, lo que puede llevar a la exclusión de danzas menos conocidas o de comunidades marginadas.

El capitalismo, a través de la globalización, ha promovido la difusión de ciertos estilos de danza (clásicos y folclóricos) a nivel mundial, internacional y estatal, lo que trae como consecuencia una homogeneización cultural. Esto puede traer pérdidas en la diversidad de expresiones dancísticas, ya que las danzas locales son desplazadas por formas más comercializables.

La imposición de la cultura y valores de los colonizadores sobre las poblaciones colonizadas ha generado una visión jerárquica de las culturas, donde las culturas coloniales son consideradas superiores y las culturas locales son subordinadas y desvalorizadas (García Canclini, 1984). Las políticas culturales resultantes, a menudo favorecieron las formas de danza europeas, relegando las expresiones locales a un segundo plano.

Las políticas culturales en Guadalajara influyen en la calidad y la relevancia artística de la misma, estableciendo estándares que privilegian y dan continuidad al colonialismo para evaluar las expresiones contemporáneas y auténticas de las experiencias de las y los jaliscienses.

Guadalajara políticas culturales en la danza

En Guadalajara, varias instituciones y festivales juegan un papel crucial en la promoción y desarrollo de la cultura y las artes. Algunas de las más

importantes son la Universidad de Guadalajara (UdeG) y la Secretaría de Cultura de Jalisco (Castellano, C. 2021), también está el Teatro Degollado, Centro Cultural Universitario, programa Danza Para Todos, Fiestas de Octubre, Trama, Festival Cultural Sucede, entre otros, en los que destaca principalmente el Festival de Danza Contemporánea Onésimo González, que ha servido como plataforma para la exhibición y difusión de propuestas dancísticas locales e internacionales (Hickman, 2023: 102), actualmente conocido como el Festival Internacional de Danza en Jalisco (FID) organizado por la Secretaría de Cultura de Jalisco, desde 1998.

Una de las instituciones destacadas es la Universidad de Guadalajara, la cual ha contribuido a la profesionalización de la danza al ofrecer programas educativos, como la Licenciatura en Artes Escénicas y posgrados, brindando oportunidades de formación a los y las artistas (Hickman, 2023: 19). Sin embargo, durante ciertos periodos, se ha observado un detrimento en el apoyo a la mediación y circulación de la danza por parte de instituciones gubernamentales, lo que ha generado desafíos para los grupos independientes en términos de sostenibilidad y visibilidad (Hickman, 2023: 34).

A diferencia de muchas ciudades en países desarrollados, donde el Estado garantiza la existencia de proyectos culturales, en Guadalajara la producción cultural a menudo depende de élites económicas y no de un apoyo gubernamental sólido (...) dominada por instituciones como la Universidad de Guadalajara y la Secretaría de Cultura (Castellano, 2021: 3-4), las cuales influyen en la organización y desarrollo de festivales e instituciones que ofrecen licenciaturas en danza. Estas a menudo determinan qué estilos de danza son promovidos y enseñados en las instituciones académicas, lo cual hace que las comunidades y culturas que han sido históricamente marginadas puedan encontrar barreras para acceder a programas de danza, lo que representa desigualdad de voces y estilos en el ámbito académico y profesional en festivales y eventos culturales.

A pesar de los desafíos, los festivales e instituciones de danza también sirven como espacios de revitalización cultural. Muchas comunidades utilizan estos espacios para celebrar, disfrutar y preservar sus tradiciones dancísticas, ofreciendo una oportunidad para que las danzas sean reconocidas y valoradas. Esto también puede ser visto como un acto de resistencia contra las narrativas coloniales y una afirmación de identidad cultural.

Por ejemplo, en 1998, Lucila Arce asumió un rol crucial como directora de Danza en la Secretaría de Cultura de Jalisco, donde tuvo la visión de crear el *Festival de Danza Contemporánea Onésimo González*. Este festival se convirtió en un importante escaparate para la difusión de la danza contemporánea en la ciudad (Hickman, 2023: 19). Al darle un espacio dedicado a esta forma de expresión artística, se brindó a los y las artistas locales la oportunidad de mostrar su trabajo en teatros e institucionales, lo que contribuyó significativamente al aumento del consumo y apreciación de la danza en específico contemporánea en la región (Hickman, 2023: 19).

Gracias a iniciativas como el Festival de Danza Contemporánea Onésimo González, se logró fomentar la visibilidad de la danza en Guadalajara, permitiendo que las y los artistas locales pudieran exhibir sus creaciones y conectar con los espectadores desde una experiencia diversa. Estas plataformas no solo promovieron la diversidad artística, sino que también enriquecieron el panorama cultural de la ciudad y contribuyeron al desarrollo y reconocimiento de la danza contemporánea en la región.

El festival se mantuvo activo durante varios años, formando parte importante de la escena cultural de la ciudad. Continuó su trayectoria y evolución en el ámbito de la danza contemporánea, brindando un espacio para la difusión y promoción de esta expresión artística en la región. A lo largo de los años, el *Festival de Danza Contemporánea Onésimo González* contribuyó al desarrollo y reconocimiento de la danza contemporánea en Guadalajara, consolidándose como un evento significativo en el calendario cultural de la ciudad.

Actualmente es conocido como el *Festival Internacional de Danza (FID) Jalisco*. Que se acompaña con el lema: «El gusto por la danza nos reúne en esta celebración que, año con año, rinde homenaje al maestro Onésimo González para compartir con niños, jóvenes y adultos el arte de la danza».

Lo importante de estos acontecimientos no es quien está detrás de los puestos de poder, sino el impacto que los festivales y las instituciones tienen para crear artistas y espectadores; son responsables de un fenómeno social que va mutando, igual que la danza, donde el cambio a las constantes expresiones humanas se vuelve imprescindible.

A pesar de los comentarios que pueda haber detrás de los cambios del FID, es valioso el giro inclusivo y vanguardista que tiene actualmente, el cual cito directo de su convocatoria 2024.

En esta emisión del FID Jalisco, queremos relacionar dos espacios que, a primera vista parecen disociados. Por un lado, preguntar qué es lo que motiva al cuerpo a ponerse en relación con otros cuerpos, o bien, a hacer comunidad. Por otro, qué es lo que nos impulsa a poner el cuerpo en escena, a poner el cuerpo en acción en ese lugar que es siempre compartido. Se ha asociado a las artes escénicas con la actividad política por su capacidad de congregación y participación colectiva. En el ejercicio que propone el festival, queremos reconocer el nivel de lo político desde las relaciones que se dibujan en el quehacer dancístico y que operan en el nivel simbólico pero que, en ocasiones, también llegan a afectar el contexto de diversas maneras: desde la reflexión compartida que se da en escena, pasando por los afectos que la reunión de los cuerpos produce ahí, hasta las diversas maneras de intervenir en el campo de lo social, las luchas, las resistencias o las celebraciones colectivas. Deseamos que el FID Jalisco sea un espacio en el que se abra la generación de pensamiento en torno a la potencia del cuerpo para reunirse, mover, conmover, cuestionar y generar reflexión y diálogo colectivo en torno a la comunidad, lo común y lo político en las danzas de todos los géneros, la danza expandida y las artes performativas. Hablamos de la política y lo político desde el enfoque de la filosofía política, entendiéndose como el estudio de las relaciones, movimientos y articulaciones que se dan en el tejido social como ejercicio de búsqueda de la justicia y el bien común sobre la base de un análisis crítico acerca del poder. La finalidad de este espacio es abrir la reflexión sobre cómo operan las artes del cuerpo en la transformación de las estructuras sociales. (FID 2024)

No obstante, muchas compañías locales quedan fuera de estos encuentros al no haber los apoyos, espacios, tiempos suficientes o simplemente no pertenecer a los círculos sociales adecuados. Cada día tenemos nuevas licenciadas, licenciados o apasionados autodidactas por la danza, el mo-

vimiento y el cuerpo, cada vez hay más proyectos e ideas auténticas de artistas emergentes, académicos y los apoyos, becas, festivales, etc, no alcanzan.

En el contexto de la danza y las artes escénicas, las políticas culturales desempeñan un papel fundamental en la construcción y fortalecimiento del gremio de la danza, ya que hay un reconocimiento y valoración que contribuye a la importancia de esta como forma de expresión artística y cultural, valorando el trabajo de las y los creadores escénicos, promoviendo su inclusión en la sociedad (Yúdice, 2019: 25).

Programas como festivales o incentivos que apoyan a la creación artística en el ámbito de la danza, estimulan la innovación y la diversidad en las propuestas escénicas. Así como pueden promover la inclusión y la diversidad en el gremio de la danza, apoyando la participación de artistas de diferentes orígenes y estilos, que enriquece la escena cultural (Yúdice, 2019: 25) y una narrativa dancística identitaria actual.

Contextualización de las políticas culturales en Guadalajara

Guadalajara es una ciudad rica en tradición cultural en México, ha sido escenario de diversas gestiones culturales a lo largo de los años, e influido en el desarrollo de las artes escénicas, la presente, abarca el período de 1995 al 2024 aproximadamente. En este lapso es probable que Guadalajara haya experimentado una serie de políticas culturales destinadas a promover y apoyar las expresiones artísticas en la ciudad que identifican iniciativas y programas culturales. Estas impactan en la evolución de relaciones de poder entre los agentes sociales, bailarines, coreógrafos, directores, críticos, espectadores, gestores, divulgadores e instituciones culturales, que toman decisiones sobre la distribución de recursos, la visibilidad de las propuestas artísticas, la legitimidad de los creadores escénicos y la influencia en la agenda cultural de la ciudad.

Las relaciones de poder entre agentes sociales e instituciones culturales tienen un impacto significativo en la promoción y difusión de la danza en Guadalajara. Por un lado, una colaboración efectiva y equitativa que favorece la visibilidad de la danza, la creación de redes de apoyo, la generación de oportunidades de presentación y la formación de espectadores. Por otro lado, desequilibrios en estas relaciones, preferencias a obras con discursos hegemónicos, patriarcales o colonialistas, falta de apoyo

institucional, o conflictos internos pueden obstaculizar la promoción y difusión de la danza, limitando su alcance y su impacto en la comunidad.

Al evaluar cómo estas relaciones de poder han influido en la promoción y difusión de la danza en Guadalajara, se pueden identificar los desafíos, oportunidades y dinámicas que han marcado la escena dancística local, así como las posibles estrategias para fortalecer la colaboración entre agentes sociales e instituciones culturales en beneficio del campo artístico de la danza sin preferencias o privilegios.

Las principales compañías de baile financiadas por la Universidad de Guadalajara incluyen *Gineceo* y *Anzar*. Estas compañías surgieron tras una escisión en la Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad de Guadalajara en 1995, donde aproximadamente la mitad de los integrantes decidieron formar su propio proyecto (Hickman, 2023: 85).

Por ejemplo, la compañía de danza contemporánea de la UdeG ha sido respaldada por la universidad, desempeñando un papel importante en la promoción y difusión de la danza contemporánea en la región (Hickman, 2023: 18). El *Taller Experimental de Danza Contemporánea de Artes y Humanidades*, ha sido otro espacio financiado por la institución para el desarrollo y la práctica de la danza contemporánea (Hickman, 2023: 18).

Otro de los fuertes beneficiados es el *Ballet Folclórico de la Universidad de Guadalajara (BFUDG)*, esta agrupación ha tenido una larga trayectoria y ha sido reconocido tanto a nivel nacional como internacional por su excelencia artística y su contribución a la preservación y difusión de la cultura folclórica mexicana (Hickman, 2023: 57).

A pesar de las necesidades de nuestra contemporaneidad por más de 50 años, el principal apoyo lo ha tenido y lo sigue teniendo el *Ballet Folclórico de la Universidad de Guadalajara* (Hickman, 2023).

Es interesante observar el tipo de patrones en los movimientos o pasos de baile que se reproducen y llevan como eslogan a nivel internacional y nacional los ballet's folclóricos mexicanos, en esta ocasión enfatizaremos en el BFUDG. La mayoría de las coreografías tienen símbolos que elogian al patriarcado, donde la mujer mexicana opta por un papel de sumisión, donde ella siempre está a la espera de ser rescatada por el gavilán o por el símbolo masculino. Las copetonas, donde las mujeres de la clase alta se burlan de la clase baja, donde a Macaria le dicen mujer «hombreriega» donde el borracho corretea a las campesinas para husmear bajo sus faldas, donde los bailarines principales privilegian la estética alta, blanca, delgada.

¿Esta clase de narrativa nos sigue representando y teniendo los mayores apoyos en Guadalajara?

El sentido de identidad y de pertenencia que este eslogan continuamente transmite no es ni el de la cultura actual, donde además, para pertenecer a estas compañías, privilegian los cuerpos con estándares estéticos hegemónicos para representar una cultura mexicana.

La profesionalización de estas danzas, las compañías las han transformado en shows, son descritas de acuerdo con patrones sumamente rígidos. Esta forma de entender la relación entre danza, cuerpo e identidad, tiene muchas dificultades para explicar cambios en los gustos dancísticos de factores sociales que no han cambiado su posición estructural en la sociedad, o no han modificado los rasgos básicos de su cultura, ni tampoco pueden dar cuenta de aquellas clases sociales o culturas que adoptan diferentes estilos dancísticos, al mismo tiempo, algunos de ellos no homólogos a su situación social actual.

Las danzas populares, al igual que otras prácticas culturales, producen orientaciones hacia la realidad, aunque estas estén ligadas a presupuestos y convenciones generadas socialmente. Al mismo tiempo, la danza es utilizada para la formulación de un juego de lenguaje. Entonces, al examinar la estética de la danza popular, quisiera revertir el argumento académico y crítico usual. La cuestión no es cómo una pieza particular de danza o una actuación refleja a la gente, sino cómo la produce, cómo crea y construye una experiencia. Una experiencia dancística, una experiencia estética que sólo podemos entender si adoptamos una identidad subjetiva y colectiva al mismo tiempo.

Conclusiones

En el ensayo se ha explorado la configuración del campo artístico de la danza en Guadalajara, Jalisco, a lo largo de un periodo que abarca desde 1995 hasta 2024. Se analizaron e investigaron aspectos como el crecimiento, la profesionalización, la institucionalización, la promoción, la difusión, la audiencia y la visibilidad de la danza en la ciudad. Se ha destacado la importancia de las relaciones de poder entre los agentes sociales y las instituciones culturales, así como el impacto de las políticas culturales, el colonialismo y más en el desarrollo y consolidación de este campo artístico.

Se concluye que es fundamental que las autoridades y las instituciones culturales inviertan de manera sostenida en las diversas danzas, brindando recursos económicos, espacios adecuados y programas de formación para intérpretes, creadores y espectadores.

En este ensayo nos gustaría, que más que una crítica desde su significado coloquial, reflexionemos desde su connotación filosófica, la cual nos invita a mejorar nuestro entendimiento y conocimiento, cuestionando y explorando nuevas perspectivas. Recordemos que la crítica también es un proceso de democratizar conocimiento que arroja interrogantes y necesidades para poder implementar estrategias efectivas de promoción, difusión y aumentan la visibilidad de la danza en Guadalajara, mejorando la calidad en la comunidad dancística.

Sin embargo, estábamos un poco renuentes al leer sobre la atmósfera política y cultural en el medio de la danza en Guadalajara, pero realmente considero ¡hay esperanza! Actualmente, el FID Jalisco está dirigido y coordinado por almas danzarinas de cuatro mujeres con una gran trayectoria e ideas innovadoras dentro de esta, un festival que va cerrando en Julio del 2024 con muchos logros, en el cual se pudo observar y sentir la inclusión de diversos géneros en la danza y la rica diversidad de personajes y comunidades dancísticas académicas, anarquistas, independientes, clásicas, divergentes y presumidas compartiendo la riqueza del movimiento en un mismo encuentro organizado por la Secretaría de Cultura.

Por otro lado, es difícil observar este mismo avance en las principales compañías de baile financiadas por la Universidad de Guadalajara. Al discutir la importancia de la promoción y difusión en la visibilidad de la danza resaltamos la necesidad de estrategias efectivas para llegar a la audiencia, generar interés en la disciplina y consolidar su presencia en el panorama cultural de Guadalajara.

Es fácil hacer una crítica sin saber el contexto y todo lo que hay debajo de, refiriéndome no solo a la red de pensamientos encaminados por un sistema, sino también a esas intenciones que tienen ganas de hacer las cosas diferentes. ¡Sí, estamos muy colonizados y bajo el patriarcado en Guadalajara! Pero al analizar las propuestas de las nuevas generaciones, filosofías y políticas como el feminismo en la escena, salones de clases, festivales, etc., me gusta pensar que podemos esperar una mejora en la situación actual.

Fuentes Referenciales

- CASTELLANO, CRISTINA. (2021) *Mujeres en el ballet: maestras, bailarinas y productoras en Guadalajara*. Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM. Les Cahiers ALHIM, (41). Localizada en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8759798>
- GARCÍA CANCLINI, NESTOR. (1984). *Cultura y sociedad: una introducción*. Localizado en <https://antropologiacbc.wordpress.com/wp-content/uploads/2008/09/garcc3ada-canclini-cultura-y-sociedad-una-introduccion.pdf>. Consultado febrero 2024.
- GUZMÁN ADRIANA. (2018). *Revelación del cuerpo: la elocuencia del gesto*. México. Secretaría de Cultura. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- HICKMAN IGLESIAS, MARTHA G. M. (2023) *La configuración del campo artístico de la danza contemporánea en Guadalajara (1995-2019)*. México. Universidad de Guadalajara.
- YÚDICE, GEORGE ANTHONY. (2019) *Políticas culturales y ciudadanía. Educação & Realidade*, 44,e89221. Localizado en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=317265190005>. Consultado en 2024.
- FESTIVAL INTERNACIONAL DE DANZA (FID) 2024. Secretaria de Cultura. Gobierno de Jalisco. Localizado en <https://sc.jalisco.gob.mx/convocatorias/convocatorias-activas/convocatoria-programacion-del-xxvii-festival-internacioal-de-danza-jalisco>

Cadenas Invisibles. Cuando la dependencia emocional y la violencia psicológica modelan las relaciones de pareja

*Natividad Belén Olivares Camarena
Bertha Alicia Vargas Razo*

El presente artículo hace referencia a la dependencia emocional y las características que la convierten en un problema social. Asimismo, se busca explorar su vinculación con la violencia, especialmente en el contexto de las relaciones de pareja. Se parte de la idea de que la dependencia emocional es un tema trascendental para la sociedad, dado que las relaciones interpersonales juegan un papel fundamental en la prosperidad de un entorno cordial y en la valoración de las cualidades individuales que nos definen. Al investigar cómo la dependencia emocional puede contribuir a la perpetuación de la violencia, se pretende ofrecer una visión más completa sobre cómo este fenómeno afecta no solo la autonomía de los individuos, sino también la dinámica y el bienestar general de las relaciones interpersonales, incluyendo el impacto de los estereotipos de género y las representaciones mediáticas en la formación de la dependencia emocional, y cómo estos influyen la percepción y el manejo de las relaciones en la sociedad.

La dependencia emocional es un trastorno que afecta tanto a mujeres como a hombres, manifestándose como la incapacidad de llevar una vida independiente, al margen de los deseos y actividades de la pareja. Esta

dependencia conlleva una carencia de identidad y amor propio, lo que lleva a la persona dependiente a adoptar conductas de sumisión, adaptándose a las exigencias de la pareja para evitar la pérdida de la relación; situación que puede llevar a la aceptación de humillaciones, maltrato y abuso, lo que a menudo conduce a la aparición de violencia psicológica como la más común y, en casos más graves, a la violencia física.

Entendiendo la Dependencia Emocional. Definición y características

La Real Academia Española (RAE), define la dependencia como la subordinación de un poder o situación de una persona que no puede valerse por sí misma. Por otro lado, respecto al término emocional, la misma Academia menciona que es perteneciente o relativo a la emoción (2014). Basándonos en estas definiciones, se puede decir que la dependencia emocional puede entenderse como la subordinación o la incapacidad de valerse por sí mismo a nivel emocional.

Por otro lado, Jorge Castello Blasco (2005), psicólogo de Valencia, España, destaca que la dependencia emocional es la necesidad extrema de carácter afectivo que siente una persona por su pareja (p. 17). Desde esta perspectiva, el autor, cuando habla del afecto, hace referencia al afecto no solo por el puro deseo de sentirse amado, sino que no se concibe la vida sin la pareja. Entonces, sumando las definiciones de Castello y la de la RAE, podemos decir, que la dependencia emocional es la incapacidad de controlar las emociones en una relación.

Por lo tanto, la dependencia emocional cobra relevancia, al representar una deficiencia en las personas al sentirse incompletas o inseguras sin la validación o afecto constante de la pareja. Esta necesidad provoca que los individuos dependientes busquen desesperadamente la aprobación y satisfacción emocional constante en la pareja, lo que tiene como consecuencia el olvido de su propia identidad, al convertir a la pareja en el centro de su vida. Lo anterior lleva a reflexionar sobre la importancia de las emociones, las cuales desempeñan un papel clave en la formación y conservación de cualquier tipo de relación, en especial las relaciones de pareja.

Recurriendo de nuevo a Castello (2005), las emociones como el miedo al abandono, la necesidad de ser amado y aceptado, y la ansiedad por perder la conexión con la pareja, son frecuentes en aquellos que experimentan dependencia emocional. Estas emociones intensas y desequilibradas

pueden distorsionar la percepción de la realidad y llevar a la persona dependiente a aceptar roles subordinados y comportamientos abusivos por parte de la pareja, ya que la idealiza y necesita estar con la pareja a toda costa (p. 21). En consecuencia, esto puede producir en las relaciones afectivas que surjan roles asimétricos, donde el dependiente acepta el rol de subordinación y la pareja el rol de dominante, aprovechando el comportamiento sumiso o subordinado del dependiente para ejercer un control emocional.

En conclusión, la dependencia emocional se define como la incapacidad de controlar las emociones debido a una necesidad intensa de ser amado y que se manifiesta a través de la idealización de la pareja y la colocación de esta en el centro de la vida del individuo. La dependencia conlleva una desatención de la propia identidad, tanto física como mental, y concede a la pareja dominante el control sobre la vida del dependiente. Este desequilibrio puede llegar a ser perjudicial, ya que permite a la pareja aprovecharse de la situación y pone al dependiente en una posición donde carece de capacidad para tomar decisiones, expresar opiniones o desarrollar su vida de manera autónoma. Por tanto, la dependencia emocional es un problema significativo tanto a nivel individual como social, ya que afecta profundamente el bienestar, la autonomía personal y, por ende, el contexto en el que se presenta la situación

Factores que contribuyen a la dependencia emocional

Existen diversos factores que pueden producir u originar la dependencia emocional. Según Castello, el origen del problema surge en la infancia, en las relaciones familiares y/o en el entorno insatisfactorio, pobre afectivamente causado por padres ausentes, negligencias como descuidos, maltratos, violencia doméstica, etc. (2005, p. 34). Como lo menciona el mismo autor, hay muchos factores que detonan la dependencia emocional en una persona, los anteriores pueden ser algunos, aunque también se pueden abonar los factores socioculturales, ya que la sociedad romantiza de muchas formas la dependencia emocional en las relaciones.

Este patrón de dependencia puede afectar principalmente a las mujeres, quienes experimentan una necesidad extrema de afecto por parte de su pareja. Al profundizar en los factores sociales, uno de los aspectos relevantes es la distinción de roles heredados en las relaciones de pareja. Según Subirats, la distinción teórica entre sexo y género, introducida en

la década de los 70 por los estudios feministas, ha sido fundamental para comprender las dinámicas de poder y las desigualdades entre hombres y mujeres en la sociedad (1999, como se citó en Araya Umaña, 2004). Estos estudios destacan cómo las diferencias entre lo femenino y lo masculino no son simplemente biológicas, sino que están arraigadas en construcciones sociales y culturales. Esta comprensión ha revelado que las relaciones entre hombres y mujeres están mediadas por relaciones de poder, donde la asimetría juega un papel crucial.

En México, desde una perspectiva personal como mujer dentro de un núcleo familiar tradicional, se nos inculca un estereotipo específico sobre el papel de la mujer en las relaciones de pareja. En este contexto, la educación se enfoca en que la mujer debe complacer, servir y obedecer; es decir, a desempeñar un rol de subordinación.

Para Carlos Castilla del Pino (2000), los sentimientos son instrumentos de los sujetos que facilitan la vinculación con las personas, animales y cosas, incluso consigo mismo. Por otra parte, los sentimientos sirven para organizar y jerarquizar los valores a partir del criterio propio, por lo tanto, cada elección y decisión se ve influenciada por el egocentrismo (p. 20). En el contexto nacional suele tenerse en alta estima la permanencia de la vida en pareja, haciendo eco del amor romántico, lo que, por aprendizaje o necesidad personal, o ambas, se llega a defender a un alto costo dada la importancia para la sobrevivencia personal. Desde luego, la otra parte, la dominante, también busca satisfacer necesidades personales que tienen origen en el mismo contexto heredado y desequilibrado.

Por lo tanto, se considera que el rol dependiente se ve reforzado por la idealización del amor romántico en los medios de comunicación, donde las narrativas contribuyen a la perpetuación de roles de género asimétricos y refuerzan expectativas que pueden afectar la forma en que se percibe y experimenta el amor y la dependencia emocional en las relaciones. Se considera que sería importante educar sin idealizar o romantizar los roles de género tradicionales, que hasta ahora han contribuido a fortalecer los índices de violencia física. Es crucial fomentar una educación que promueva la igualdad y el respeto mutuo, ayudando a los jóvenes a entender que las relaciones saludables se basan en la equidad y la colaboración, no en la subordinación de uno de los miembros.

Desentrañando la violencia en las relaciones.

La violencia, según la Real Academia Española (RAE, 2023), se define como el uso de la fuerza para dominar o someter a alguien. Esta definición subraya el carácter coercitivo de la violencia, que se manifiesta a través de la imposición de la fuerza para controlar o someter a otro individuo por cualquier medio. En el contexto de las relaciones interpersonales, esta definición es particularmente relevante, ya que ayuda a entender cómo la violencia puede operar no solo de manera física, sino también psicológica y emocionalmente.

Por otra parte, la Organización Mundial de la Salud (OMS), define en su portal de temas sobre la violencia contra la mujer como «todo acto de violencia de género que resulte, o pueda tener como resultado un daño físico, sexual o psicológico para la mujer, inclusive las amenazas de tales actos, la coacción o la privación arbitraria de libertad, tanto si se producen en la vida pública como en la privada», y agrega que la violencia de pareja es la forma más frecuente de violencia contra la mujer (s.f.)

En el ámbito de la violencia emocional o psicológica, el acoso afectivo es una de las formas más frecuentes. Este tipo de conducta implica una dependencia extrema por parte del acosador, quien invade continuamente la privacidad, la paz y el tiempo de su víctima, impidiendo que esta desarrolle cualquier grado de independencia y realice sus propias actividades o tareas. Castelló (2005), menciona que el dependiente busca a toda costa agradar a la dominante, mientras que este, explota al dependiente, ya que solo busca su propio beneficio dentro de la relación e incluso desarrolla características negativas como la envidia y la soberbia. (p. 19- 20).

En la misma publicación, Castelló argumenta que en las dinámicas de dependencia emocional, este desequilibrio en la relación no solo perpetúa la explotación, sino que también puede fomentar en el dominante características negativas al sentirse superior y en control. Esta dinámica desequilibrada subraya la importancia de reconocer y abordar los efectos dañinos de la dependencia emocional, que no solo afectan la autonomía del dependiente, sino que también corrompe las características de la parte dominante, generando un ciclo de abuso y disfunción.

En conclusión, la definición de violencia proporcionada por la RAE y la conceptualización de la OMS, destacan el carácter coercitivo y el impacto multidimensional de la violencia, que abarca tanto aspectos físicos como psicológicos. La violencia en las relaciones interpersonales, manifestada a

través del acoso afectivo y la dependencia emocional, refleja un desequilibrio de poder que perpetúa ciclos de abuso y control. Castelló (2005) evidencia cómo la dependencia emocional no solo facilita la explotación del dependiente, sino que también fomenta características negativas en el dominante, exacerbando el ciclo de violencia y disfunción. Este fenómeno se ve exacerbado en contextos culturales específicos, como en México, donde las normas de género tradicionales pueden intensificar las dinámicas de poder desiguales.

La violencia en el contexto de relaciones de pareja en México.

Analizando las estadísticas realizadas por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) donde se presentan los resultados de la Encuesta Nacional sobre la Dinámica de las Relaciones en los Hogares (ENDIREH), centrada en la violencia contra las mujeres en México, a nivel nacional, se encontró que la forma más común de violencia experimentada por las mujeres por parte de su pareja actual o última, a lo largo de la relación, fue la violencia psicológica, afectando al 35.4% de las mujeres. Además, durante los 12 meses anteriores al levantamiento de la encuesta, la violencia psicológica también fue la más frecuente, alcanzando el 23.2% (2021).

Estos datos evidencian no solo la prevalencia de la violencia psicológica en las relaciones de pareja, sino también la urgencia de intervenir para prevenir y mitigar este tipo de abuso. La alta incidencia de violencia psicológica, tanto a lo largo de la relación como en el último año, sugiere que esta forma de maltrato es una preocupación significativa que requiere atención y acción. La dependencia emocional, como factor que perpetúa estos ciclos de violencia, de generación en generación, juega un papel crucial en nuestro contexto.

Según la Fiscalía General de la República (FRG), la violencia psicológica se refiere a acciones dirigidas a desvalorizar a una persona y a debilitar o eliminar sus recursos internos para hacer frente a las diversas situaciones de la vida diaria (2017). Este tipo de maltrato abarca una serie de comportamientos, como la intimidación, la denigración, los insultos, los gritos, la indiferencia, la negligencia, el abandono, los celos excesivos, las humillaciones, la devaluación, la marginación, la infidelidad, las comparaciones destructivas, el rechazo, la restricción de la autodeterminación y las amenazas. Dichas conductas pueden llevar a la víctima a experimentar

depresión, aislamiento, una disminución de la autoestima e incluso a considerar el suicidio.

De este modo, la violencia psicológica, como la define la Fiscalía General de la República, es una forma insidiosa de maltrato, que no solo desvaloriza y debilita a la persona, sino que la dependencia emocional puede hacer que las personas toleren comportamientos abusivos y justifiquen la violencia, prolongando el daño psicológico. Por tanto, es crucial abordar la violencia psicológica no solo en términos de sus manifestaciones y consecuencias, sino también considerando cómo la dependencia emocional contribuye a la perpetuación de estas dinámicas.

La Intersección entre Dependencia Emocional y Violencia

De acuerdo con el artículo Dependencia emocional y violencia de pareja en usuarias del primer nivel de atención, publicado en la Revista Mexicana de Medicina Familiar (2023), se encontró una asociación significativa entre la dependencia emocional y la violencia de pareja, donde los resultados indicaron que las personas con dependencia emocional tienen 16.8 veces más probabilidades de experimentar violencia de pareja. Asimismo, se observó una correlación positiva y significativa entre la dependencia emocional y la violencia de pareja ($\rho = 0.67$). Estos hallazgos refuerzan la noción de que la dependencia emocional es un factor determinante en la perpetuación de la violencia de pareja.

La correlación positiva y significativa observada en el estudio, representada por un valor de $\rho = 0.67$, indica una relación fuerte entre la dependencia emocional y la violencia de pareja. En estadística, «rho» (ρ) es el coeficiente de correlación de Spearman, que mide la fuerza y la dirección de una relación monotónica entre dos variables. Un valor de 0.67 sugiere una asociación considerablemente positiva, lo que significa que a medida que aumenta la dependencia emocional, también lo hace la probabilidad de experimentar violencia en la relación. Este dato refuerza la idea de que la dependencia emocional no solo está relacionada con la violencia de pareja, sino que es un factor determinante en su ocurrencia y persistencia.

Regresando a la violencia psicológica, es la más complicada de evidenciar, así como quien la sufre llega a perder su dignidad, seguridad y confianza en sí misma e incluso puede terminar creyendo lo que le dice

la persona que ejerce la violencia, también puede desarrollar sentimientos de vergüenza y culpabilidad, fobias, trastornos de pánico, puede incluso llegar a haber una total inactividad física o a presentarse comportamientos suicidas y de daño auto infligidos (FGR. 2017). Esto subraya la importancia de visibilizar y fomentar el conocimiento sobre la dependencia emocional, para prevenir la aceptación o normalización de conductas que son comunes en la vida diaria. La falta de conciencia y recurrencia persistente puede llevar a las personas a subestimar el impacto del maltrato psicológico, considerándolo como algo no problemático.

Conclusión

Partiendo de la información antes expuesta, es evidente la interrelación entre la dependencia emocional y la violencia en las relaciones de pareja, subrayando que quienes sufren de dependencia emocional enfrentan un riesgo significativamente mayor de experimentar violencia psicológica. Se ha observado que las personas con dependencia emocional tienden a ver la violencia como una situación normalizada dentro de su relación, lo que perpetúa el ciclo de abuso. Las estadísticas corroboran lo anterior; las proporcionadas por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) y la investigación publicada en la Revista Mexicana de Medicina Familiar, confirman que la violencia psicológica es prevalente entre quienes presentan dependencia emocional, con un alto grado de correlación entre ambas variables. Este análisis evidencia la necesidad de abordar la dependencia emocional de manera integral, no solo para entender mejor su impacto, sino también para desarrollar estrategias efectivas que prevengan la violencia y promuevan relaciones saludables.

Reflexión Final

La dependencia emocional y la violencia en las relaciones son problemas profundamente interconectados que afectan gravemente el bienestar de las personas involucradas. La dependencia emocional puede hacer que las víctimas toleren y justifiquen comportamientos abusivos, lo que contribuye a la perpetuación del maltrato psicológico. Este ciclo de abuso resalta la importancia de entender las raíces y las dinámicas de la dependencia emocional para intervenir de manera efectiva. Abordar este problema implica no solo proporcionar apoyo a las víctimas, sino también trabajar

en la educación y prevención para fomentar relaciones basadas en la igualdad y el respeto mutuo.

Reconocer la magnitud de estos problemas y sus implicaciones para la salud emocional es crucial para construir una sociedad más justa y libre de violencia. Es fundamental que las políticas públicas y los programas de prevención se enfoquen en abordar tanto la violencia en sí, como las raíces de la dependencia emocional para lograr un cambio significativo; implementar estrategias que promuevan la autonomía emocional y ofrezcan apoyo a las víctimas puede ser fundamental para romper estos ciclos y fomentar relaciones más saludables y equitativas, o por lo menos comenzar a hacer visible que algunas conductas no son saludables ni normales dentro de las relaciones de pareja.

Fuentes Referenciales:

- ARAYA UMAÑA, S. (2004). Hacia una educación no sexista. Revista Electrónica «Actualidades Investigativas en Educación», 4(2).
- CASTELLÓ BLASCO, J. (2005). *Dependencia emocional: Características y tratamiento*. España: Alianza Editorial.
- CASTILLA DEL PINO, C. (2000). *Teoría de los sentimientos*. México: Tusquets.
- FISCALÍA GENERAL DE LA REPÚBLICA (FGR). (25 de agosto de 2017). ¿Has escuchado acerca de la violencia psicológica o emocional? <https://www.gob.mx/fgr/es/articulos/has-escuchado-acerca-de-la-violencia-psicologica-o-emocional?idiom=es>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23ª ed.)
- ROSAS-MUÑOZ, OLGA A., ARRAMBÍ-DÍAZ, CÍBELES, LUNA-BERNAL, IZKRA J., & LUGO-VALENZUELA, RAFAEL. (2022). Dependencia emocional y violencia de pareja en usuarias del primer nivel de atención. Revista mexicana de medicina familiar, 9(1), 5-11. Epub 23 de enero de 2023. <https://doi.org/10.24875/rmf.21000034>
- ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD (OMS). (s.f.). Violencia contra la mujer en las Américas. Citado en <https://www.gob.mx/conapo/articulos/informacion-sociodemografica-de-las-relaciones-de-pareja-en-mexico>

Dichos y Refranes en el Occidente mexicano, rastro de sus orígenes

*Oliver Osmar Casillas Zubieta
Arturo Verduzco Godoy*

Introducción

Decir es pronunciar el mundo, leer lo «dicho» es testimonio, conocimiento, sabiduría. Y desde luego que hay cosas dichas que son compartidas, que se replican en verdad, falsedad o síntesis de conocimiento, experiencia, y otra vez, sabiduría. Compartir lo dicho crea comunidades, cohesiones, un compartir de lecturas de vida, de mundo.

Exploremos, especulemos: hemos llegado a construir identidades, que, en su diversidad, hacen suponer al «otro» y a nosotros, desde luego, que los dichos, son convincentes por el contenido que nos protagonizan y su oportuna aparición, sino también por su permanencia, continuidad en el tiempo, la asertividad con que reivindican su pronunciamiento.

Un dicho, potencialmente, puede resolver, disolver dudas o problemas; hacer correcciones a trayectos de vida, de grupos. Y lo anterior tanto en el terreno de la vida práctica como de la reflexión filosófica, existencial, sentimental. Así, los dichos, son prolongación de vida, una característica, como ya se ha mencionado, que dota de singularidad. Siendo así, podemos hablar de que el habla, es constructor de esas identidades en las que

habitan concepciones de vida, creaciones de realidad, que movilizan o atemperan la acción.

El prestigio de los dichos hace su propia resistencia y los dotan de la perdurabilidad de la que gozan. El dicho es serio, pero puede provocar hilaridad sin que pierda su fuerza argumental. No hay sociedad sin dichos; una sociedad sin dichos sería una sociedad empobrecida, tanto social como en la autorreflexión.

Para el sociólogo alemán, Harmut Rosa (2020), la resonancia es la vía por la cual podemos salir de la alienación de la tarda modernidad que vive y reproduce de la aceleración. La resonancia es vista por él como la posibilidad que tenemos de hacer una relación de contacto significativo con nuestras realidades, más allá de los apresuramientos y superficialidades que nos exige practiquemos el modelo de sociedad en que habitamos. Es en ese sentido que podemos ver en los dichos un sistema de resonancia que permite hagamos altos de reflexión y validación de otros enfoques del mundo, sostener otra relación con el mundo, que nos saque de los estados de alienación.

El refranero mexicano surgió sin duda con el arribo de la lengua castellana al territorio hoy conocido como México, su mezcla y enriquecimiento de la mano del intercambio pluricultural que generó el proceso de colonización, sin duda dio origen a la lengua con la que nos comunicamos hoy en día. La tradición oral fue una eficaz forma de difusión de la información y el conocimiento en la nación mexicana, sin embargo, hoy en día, esos métodos se han vuelto obsoletos, siendo justamente la tarea de este proyecto, que, a través de una propuesta artística, se pretenda dar nuevas alternativas para la difusión y transmisión de esta sabiduría popular colectiva.

El interés hacia la tradición oral mexicana de los *Dichos*, nace sin dudas desde la práctica artística, al ser invitado a formar parte de una exhibición de arte en los Estados Unidos que mostrase esta tradición mexicana despertó un interés mayor, un deseo por desarrollar todo un estudio y obra que mostrara la importancia de este saber popular ya en peligro de extinción. *La Paremiología*, estudio de dichos o proverbios, es sin duda un campo de estudio en el que muchos autores ya han mostrado la preocupación que evoca su desaparición. Shirley L. Arora, en su artículo «Paremiología Latinoamericana, ¿Un campo en peligro de extinción?», nos menciona que «A partir de los años 60 del siglo pasado, la recopilación

y publicación de los grandes refraneros comienza a disminuir» (Arora, 2000). Mostrándonos así la preocupación latente en la comunidad paremiológica global por la extinción del proverbio mexicano. De aquí es de donde nace «Una Imagen, Mil Palabras», un proyecto artístico desarrollado para la Universidad de Guadalajara en su programa de Maestría en Educación y Expresión para las artes, el cual pretende, a través de herramientas artísticas, preservar y difundir esta tradición nacional.

La breve crónica histórica estará siendo abordada y referenciada en 3 sucesos de suma importancia para la paremiología en el Estado de Jalisco, dividida en sub-apartados, y su enfoque será meramente didáctico y descriptivo, realizándose una línea del tiempo interactiva para su mayor entendimiento.

Pueblos Mesoamericanos y La Nueva Galicia (1500-1600)

Los refranes, a lo largo de la historia mexicana, han sido transmitidos mayoritariamente de una forma oral, y el conocimiento oral en el Estado de Jalisco no ha sido la excepción, como lo menciona Gabriel Cocimano en su libro «La tradición oral latinoamericana. Las voces anónimas del continente caliente», caemos en la cuenta que Latinoamérica es un continente de cultura oral «toda su tradición ha sido difundida por esa vía, desde los aztecas, los mayas, los incas, los esclavos brasileños y centroamericanos. La oralidad no constituye un pasado estancado, sino que se dinamiza permanentemente» (Cocimano G. 2006), siendo esta una tradición arraigada nacionalmente que sirve como método de transmisión de conocimiento para una gran cantidad de mexicanos. El Estado de Jalisco, siendo una de las regiones más prósperas del país, tiene su protagonismo en dicha transmisión de conocimiento, dichos propios, apropiación de otros y sin duda una historia que ha influido en la generación de esta tradición.

Para hablar de antecedentes en la región occidente del actual México, qué mejor que remontarnos a los primeros archivos documentados acerca de las formas de vida y tradiciones de los pueblos originarios, entre 1540 y 1585, Fray Bernardino de Sahagún lo hace en su «Historia general de las cosas de Nueva España». P. Johansson (2007), nos muestra un estudio a esta obra del cronista, revelándonos cómo dicha empresa de conocer al «otro» indígena, resultó en el descubrimiento de los dichos en el pueblo nahua, donde logra enlistar una amplia variedad del Machiotlahtolli o traducido al español «Palabra modelo» el cuál, el autor muestra su para-

lismo con los dichos o refranes de la lengua castellana. De igual manera, A. Balderas García (2014), basándose en el mismo código de Sahagún, nos narra cómo pasan a mezclarse los «Adagios» nahuas con la paremiología castellana, así como la incorporación de paremias hispanas en el día a día de la Nueva España, todo esto siendo la antesala y origen del refranero mexicano

Si bien, Sahagún enfoca su estudio en los pueblos nahuas del Valle Central, podemos inferir por la lengua y sub-derivados culturales de la misma, que comparten dicho conocimiento transmitido oralmente, como el pueblo Wixarika, que su lengua pertenece al tronco yuto-nahua. Dicho pueblo nahua de occidente se ubicaba en las actuales regiones de los municipios de Tuxpan, Cuautitlán de García Barragán, Zapotitlán de Vadillo y Villa Purificación siendo estos herederos de la lengua y cultura nahua, y con esto, de sus saberes populares, de sus Dichos y Refranes.

La Fiebre paremiológica (1600-1800)

En el artículo «La paremiología Mexicana heredera de la española» de la revista «Destiempos», Ana Balderas García nos comparte indicios de esta llamada Fiebre Paremiológica, que abrazó a la lengua española y varios de sus máximos expositores. Dando un recorrido desde el encuentro de las lenguas originarias, sus «adagios» o proverbios y el choque con la nueva lengua para tierras americanas, el español (2014, p.47).

Sin duda, esta fiebre, comenzaría con el encuentro de Fray Bernardino de Sahagún al darse cuenta de que, como lo llamó en «La historia general de las cosas de Nueva España», existían Adagios que las personas naturales de dichas tierras utilizaban para comunicar conocimientos a través de prácticas orales, los cuáles presentaban grandes similitudes con los utilizados en la lengua española; un aprendizaje o enseñanza compactado en versos cortos, los cuales tenían un ordenamiento estético y muchas veces hasta rítmico, al punto de ser casi predecibles para los hablantes de dichas lenguas.

Sahagún, en su afán de explicar un poco más sobre los conocimientos y similitudes que estaba realizando, se dio a la tarea de realizar traducciones de los dichos de la lengua náhuatl al español, abriendo así probablemente la puerta a la primera fiebre paremiológica en las Américas Españolas.

Uno de los ejemplos que muestra Ana Balderas en su apartado «Sahagún Traductor» es el siguiente:

Refrán nahua	Traducción literal	Refrán hispano
Canin mach Coyonacazco	¿Dónde acaso está el lugar de la oreja agujerada?	Al buen entendedor pocas palabras

El cuál nos muestra sin duda las intenciones de algunos religiosos por tratar de explicar aquellas nuevas concepciones y realidades ajenas a ellos. (p. 50)

Para continuar con la mencionada fiebre, Balderas García nos comparte que «Tal como ocurrió en España, en nuestro país la incorporación de paremias hispanas se dio fuertemente en el campo de la literatura. La obra de Sor Juana Inés de la Cruz puede tomarse como un ejemplo de la manera en la cual repercutió la tradición paremiológica peninsular. La poetisa mexicana integra a su obra una serie de refranes, ya sea a partir de la cita específica o haciendo únicamente alusión a ellos» (Balderas, 54).

Donde por dar un ejemplo, la poetisa lo plasma en los siguientes versos.

Ya sabéis lo que es vivir:
pues, dado un círculo entero
a vuestra dichosa edad,
quien hace un año, hará ciento.

Como Sor Juana, se unieron más autores a la lista, continuando y abonando así a la fiebre paremiológica que inundaría las tierras novohispanas y los cuales, como Juan Ruiz de Alarcón, utilizarían estas traducciones de Sahagún en varias de sus obras más relevantes.

Esta llamada «fiebre paremiológica» como lo llama la autora, ocurrió tanto en la España Ibérica como en sus colonias, que van desde los años 1500's a 1600's llegando hasta a la literatura más representativa de la lengua hispana, El Quijote de Miguel de Cervantes, siendo sin duda la joya máxima de la lengua española y la cual posee un acervo impresionante del conocimiento oralmente transmitido.

Para dar pie al apartado siguiente, no podemos dejar de lado las aportaciones que realizaron autores posteriores, como Fernández de Lizardi en su *Periquillo Sarniento*, Manuel Payno y *Los Bandidos de Río Frío* y de Agustín Yáñez con *Las Tierras Flacas*, donde enfocaremos la siguiente sección de este artículo.

Las tierras flacas de Agustín Yáñez

Hablar de los Dichos en Jalisco es hablar sin dudas de Agustín Yáñez y su obra *Las Tierras Flacas* que constituye indiscutiblemente una riquísima fuente paremiológica en donde, como lo menciona Silvia Palma en su trabajo «Los refranes en Las Tierras Flacas de Agustín Yáñez», «(...) se mezclan de manera inimitable el refranero tradicional (compartido por el mundo hispanohablante en su conjunto) y el refranero ranchero del occidente mexicano, en el que la vida cotidiana de los campesinos, su relación con la tierra, con la naturaleza en general, cumple un papel fundamental.» Palma S (p. 27).

Agustín Yáñez nace a inicios del siglo pasado en la Ciudad de Guadalajara, entonces ya capital del Estado de Jalisco, y seguramente la ciudad más importante del occidente mexicano, su obra literaria lo sitúa en una transición entre la novela nacional posterior a la revolución mexicana e inicios de la novela mexicana moderna. Su importancia en la región occidente no sólo la tuvo por mérito a su obra literaria, sino que también por su labor política, como Secretario de Educación en el Estado de Nayarit entre 1930 a 1931, Gobernador del Estado de Jalisco durante los años de 1953 a 1959, teniendo también aportaciones importantes posteriores a nivel nacional como su cargo de Secretario de Educación Pública y sus reformas durante los años de 1964 a 1970, y su presidencia de la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos entre 1976 y 1979.

Sin duda, una figura del occidente de México con gran influencia a nivel regional y nacional, quien, por su situación familiar, padres agricultores de los Altos de Jalisco, tuvo un acercamiento privilegiado a la realidad campesina de inicios y mediados del siglo pasado, donde en su obra «*Tierras Flacas*» ilustra directamente la situación de sumisión tras sumisión, que vivía la nación mexicana, sumisión de campesinos al cacique, aunado a la sumisión de la mujer al hombre.

Como lo señala Silvia Palma, «Los campesinos, y en especial los de las tierras de Jalisco, siempre tuvieron la costumbre de expresarse me-

diante el empleo de dichos que se transmitían de padres a hijos y ese uso aparece de manera muy clara en los personajes de las novelas de Yáñez.» Palma S. (p. 29.).

Si bien, podría parecer que los refranes tienen una naturaleza folklórica, lo cierto es que cumplen una función más que decorativa, expresiva, la cual aún persiste en México, y particularmente en Jalisco, sobre todo en el medio rural, donde la utilización de los dichos es tan común que hasta podría parecer que algunas personas lo dicen todo por medio de refranes.

Para el caso de *Las Tierras Flacas*, son dos los personajes que basan su léxico en la utilización continua de dichos, Rómulo Garabito, campesino pobre, con deudas enormes que lo mantienen sometido al cacique de la zona, Epifanio Trujillo, el cual, contrastando las clases sociales, nos muestra también casi en su totalidad un léxico con abundantes refranes regionales. Si bien, esta novela por sí misma posee un gran contenido paremiológico, no es este su mayor aporte al refranero mexicano, si no que el mismo acto de registro y preservación al plasmarlos en una novela, en un documento escrito por parte de Yáñez, lo vuelve sin dudas en un acto de enorme importancia para el estudio y preservación de la paremia nacional (2011, p.32).

Crónica histórica didáctica del Dicho

Como parte de la investigación se llegó a inferir una traza por la cual aparentemente se expandió el refranero popular a lo largo del territorio nacional. La «cronología histórica» y la «cronología paremiológica» van de la mano, mostrando paralelismos históricos, los cuales responden totalmente a su época y contexto. Varios sucesos y elementos históricos mencionados a lo largo de este artículo, como la colonización de la Nueva España, la paremia de los pueblos originarios, el México independiente, títulos de obras como la Historia general de las cosas de Nueva España, el Quijote, Las tierras flacas y sus autores, responden totalmente al caminar de la historia. Con la finalidad de encontrar estos paralelismos históricos y a la par de los sucesos más relevantes de la región occidente de México, se presenta a continuación una propuesta cronológica del Dicho en la región de Jalisco.

Cronología Histórica	Cronología Paremiológica
1. 1492 Llegada de Cristóbal Colón a América.	1. 1540 y antes, Paremia de pueblos Originarios.
2. 1521 Caída de Tenochtitlan.	2. 1540-1585 «Historia general de las cosas de Nueva España» Fray Bernardino de Sahagún.
3. 1520-1530 Primeras Expediciones a Occidente.	3. 1581-1639 Juan Ruiz de Alarcón.
4. 1530 Tonallán gobierna Cihualpilli Tzapotzinco.	4. 1605 El Quijote de Miguel de Cervantes
5. 1541-1542 Guerra del Mixtón.	5. 1648-1695 Sor Juana Inés de la Cruz.
6. 1542 Fundación de Guadalajara.	6. 1816 Periquillo Sarniento, Fernández de Lizardi.
7. 1821 Consumación de Independencia.	7. 1889-1891 Manuel Payno, Los Bandidos de Río Frío
8. 1910 Revolución Mexicana.	8. 1962 Las tierras flacas Libro de Agustín Yáñez

Tabla 1: Cronología Histórica a la par de la Cronología Paremiológica.
Elaboración propia.

De la anterior tabla, nace también la posibilidad de generar, para un acercamiento intuitivo y didáctico, un mapa en el cual se ha logrado plasmar esta expansión, tanto pluricultural, como del dicho por las tierras del occidente de la nación. La generación de este mapa hace referencia directa a la «Cronología histórica» (en rojo) y la «Cronología Paremiológica» (en amarillo) mostrándose así una porción geográfica del territorio actual mexicano.



Figura 1: Se muestra la presencia del suceso paremiológico en los tonos de los puntos más claros y la ubicación del suceso histórico en un tono más oscuro. (Publicación a color, amarillo para la presencia del suceso paremiológico y rojo para los sucesos históricos). Fuente: Elaboración propia.

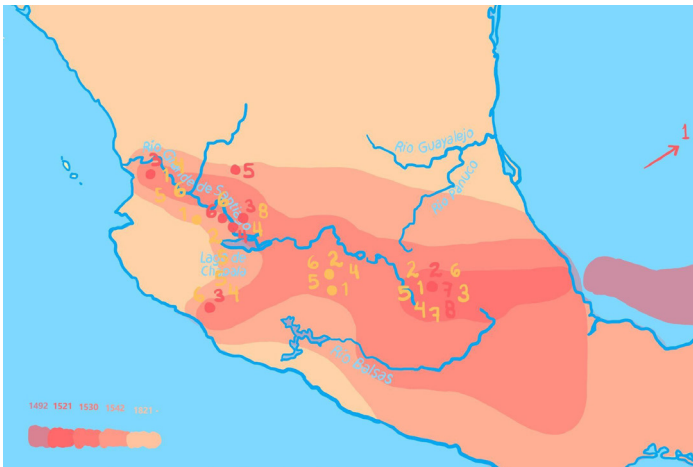


Figura 2: Se muestra en escala de tonalidades las diferentes etapas de expansión de dominio español desde 1492 hasta la actualidad, ya con el México independiente aunado a la presencia del suceso paremiológico en color naranja y la ubicación del suceso histórico en color rojo. Fuente: Elaboración propia.

Mostrando así un rastreo de la expansión del refranero mexicano, partiendo desde la llegada castellana a tierras continentales hasta la actualidad, dándonos un resultado que responde casi en su totalidad al mismo trazo seguido durante el proceso de colonización española en las nuevas tierras, demostrándose así los lazos inherentes que existen entre sí. La expansión de la lengua castellana, junto con todo lo que implica, en este caso el refranero popular, está directamente relacionado al proceso de expansión y colonización de la Nueva España, su posterior consolidación como nación independiente y la actual Nación mexicana.

Conclusiones

El Estado de Jalisco, como una de las principales regiones de la nación mexicana, ha tenido un papel fundamental en la generación, conservación y difusión de la paremia nacional. A modo de conclusión global, se presenta una propuesta gráfica basada en la cronología histórica de la conquista de occidente y el recorrido histórico presente en este artículo, caminando desde los años del 1400's, con los pueblos nahuas del altiplano central y las regiones de occidente del actual México, para pasar a los años del 1500's donde ocurre el proceso de evangelización e introducción de la lengua española en tierras americanas, de los años 1600's a los años del 1800's con los grandes exponentes literarios y la fiebre paremiológica para aterrizar en las décadas del 1900's con el aporte que Agustín Yáñez tuvo con su labor literaria y de preservación de los dichos mexicanos.

En este artículo se logra mostrar que el conocimiento oralmente transmitido no sólo se lo debemos a los castellanos y la lengua que trajeron consigo a las tierras de occidente, sino que es más bien una readaptación y fusión del conocimiento de dos pueblos, los originarios y los que recién llegaban a colonizar tierras americanas. Se mencionó también cómo el refranero utilizado en México va expandiéndose a lo largo de la nación y llegando a tierras jaliscienses de una manera muy similar a la expansión territorial de la colonia en la Nueva España, ya asentada la colonia, sin duda esta fiebre paremiológica permea tanto a la sociedad de aquellos tiempos, como a la actual, convirtiendo en clásicos literarios y referentes identitarios, a obras cargadas de este refranero popular, lo que en tiempos posteriores, hace que el pueblo jalisciense deje plasmado en sus obras

literarias de mayor prestigio e importancia un vasto repertorio de este conocimiento oralmente transmitido, de estos dichos.

Nos atrevemos a decir que resulta sorprendente cómo una peculiar forma de comunicación en una sociedad logra tener un impacto tan directo y significativo en las personas. Cómo estas manifestaciones culturales por las cuales el pueblo mexicano ha plasmado su conocimiento oralmente transmitido a través de los años, ha logrado conformar en gran medida el saber popular del pueblo jalisciense, apropiándose de ello, transformándolo y generando así una nueva identidad para el Estado. Dicho es el conocimiento de un pueblo, es el conocimiento de Jalisco.

Fuentes referenciales

- ARORA, S. L. (2000). *Paremiología hispanoamericana: ¿Un campo en peligro de extinción?*. Paremia 9. Madrid.
- BALDERAS GARCÍA, A. *LA PAREMIOLOGÍA MEXICANA HEREDADA DE LA TRADICIÓN ESPAÑOLA. LOS ATISBOS EN LA HISTORIA GENERAL DE SAHAGÚN*. REVISTA DESTIEMPOS
- BOURDIEAU, PIERRE (2016) . *La distinción*, España, Taurus.
- CAMPOAMOR, C. (1984). Sor Juana Inés de la Cruz. Júcar.
- CASTAÑEDA, CARMEN. (1979). *Fuentes para la historia de la educación en la Nueva Galicia y en el estado de Jalisco*. Historia Mexicana.
- CASTRO LEAL, A. (1943). *Juan Ruiz de Alarcón: Su vida y su obra*.
- COBOS, R. (1985): *Refranes: Proverbios del Suroeste Español*. Santa Fe: Prensa del Museo de Nuevo México.
- COCIMANO, G. (2006). La tradición oral latinoamericana. Las voces anónimas del continente caliente. Araucaria. Revista Iberoamericana de filosofía, política y Humanidades.
- CRUIKSHANK, G. A. (2007). *La muerte y el humor en México: Joaquín Bolaños, José Guadalupe Posada, Elena Garro y Octavio Paz* (Doctoral dissertation, The University of Arizona).
- CERVANTES SAAVEDRA MIGUEL. (2015). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Aegitas.
- DÍAZ, M. A. P. (2010). *La Guerra del Mixtón, el origen de la Guerra Chichimeca del siglo XVI*. Horizonte Histórico, Universidad Autónoma de Aguascalientes, México.
- ESCUDERO, A. G. (1990). *América: descubrimiento de un mundo nuevo* (Vol. 4). Barcelona. Ediciones AKAL.

- FERNÁNDEZ, JUSTINO. (1965). *José Guadalupe Posada. Ilustrador de la vida mexicana*. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. México. UNAM.
- FERNÁNDEZ DE LIZARDI, JOAQUÍN. (2011). *El periquillo sarniento*. Porrúa. México
- FLORES H. S. (2016), *Dichos o Refranes, Compendio Teórico*, México CDMX, Ediciones CopitarXives no. 37, febrero-marzo 2014. Ed. Grupo Destiempos.
- HERNÁNDEZ, PALOMA, (2019). *Conquista de Occidente, Expediciones de Nuño Beltrán de Guzmán*, México. Universidad de Guadalajara.
- JOHANSSON, P. (2007). *Los refranes nahuas en la obra de Sahagún. El universo de Sahagún*, 89-106.
- MARTÍNEZ, H. P. (2005). *El corpus del refranero ranchero de «Las tierras flacas» de Agustín Yáñez*. Paremia.
- MURIÁ, JOSÉ MARÍA. (2016). *Jalisco. Historia breve*. México. Fondo de Cultura Económica.
- PALMA, S. (2011). Los refranes en «Las tierras flacas» de Agustín Yáñez. Problemas de traducción. Crisol.
- PAYNO, MANUEL. (2017). *Los bandidos de Río Frío, tomos I, II y III. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*.
- PÉREZ MARTÍNEZ, H. (1996). *El Hablar Lapidario, Ensayo de la Paremiología Mexicana*, Zamora, Michoacán, Editorial El Colegio de Michoacán, A.C.
- PÉREZ, M. H. (2022). *Refranero mexicano* – México: Academia Mexicana. Fondo de Cultura Económica.
- PÉREZ M. H. (1999), *Estructuras argumentativas en refranes mexicano*, Madrid, Revista Paremia.
- ROSA, HARMUT (2020). *Resonancia. Una sociología de la relación con el mundo*, Buenos Aires, Katz.
- YÁÑEZ, A. (1962). *Las tierras flacas*, Barcelona. Biblioteca Básica Salvat.

La danza del corazón inclinado

Imaginario y símbolo en

El Huizache, raíz viva del ser jalisciense

Sarahí Lay Trigo

La danza como generadora de imaginarios colectivos

En este trabajo se afirma que la danza es una expresión artística representativa y constructora de imaginarios. De modo que cualquier danza puede ser analizada como tal. Tal es el caso de la danza de El Huizache, foco de interés de este análisis, misma que se considera parte del imaginario local (Estado de Jalisco) y nacional (México). La confianza de esta aseveración radica en los siguientes argumentos.

La dimensión del imaginario puede ser abordada desde distintas perspectivas y disciplinas. Una de ellas proviene de la psicología, y uno de sus principales exponentes es Carl Gustav Jung, con su célebre publicación *El hombre y sus símbolos* (1969), donde profundiza en los arquetipos, el inconsciente colectivo y su relación con la psique humana. En el campo de la antropología, Gilbert Durand (1992; 1999) entiende el imaginario como un puente de comunicación entre el mundo subjetivo y el contexto social, un tejido donde lo íntimo y lo histórico se confunden. En la arena de la filosofía, Gastón Bachelard (1978, 1989, 1994) reconoció en la imaginación y en los sueños una fuerza creadora cargada de símbolos, un poder representativo que transforma la materia sensible en metáfora. Mircea Eliade (1963, 1972, 1995), filósofo e historiador de las religiones, dedicó su

obra a mostrar que los mitos y los símbolos no son simples ornamentos de la cultura, sino caminos de conocimiento. Para él, cada símbolo guarda una verdad oculta que permite acceder a los estratos más hondos de la realidad: lo secreto, aquello que permanece velado en lo cotidiano. Como explica Herrero Gil (2009, p. 250), Eliade «se esforzó por restaurar el símbolo como instrumento de conocimiento», convencido de que los mitos y los símbolos revelan los aspectos más hondos y secretos de la realidad.

Por su parte, Cornelius Castoriadis, en *La institución imaginaria de la sociedad* (2013), interpreta a la sociedad moderna como productora de identidades colectivas, es decir, de imaginarios: toda comunidad humana se funda en un repertorio de símbolos, imágenes y narraciones que dotan de sentido su existencia. Así, «en torno a las teorías del imaginario surge un corolario de términos afines: el imaginario, lo imaginario, la imaginación creadora, el mundo imaginal, el diagrama» (Gil, 2008, p. 255). En este territorio conceptual se entrelazan también la imaginación, la imagen, los símbolos compartidos, las representaciones sociales y los pensamientos inconscientes. Por eso, el imaginario no puede ser entendido como simple icono visual, sino como una representación multimodal que simboliza nuestro mundo interior y colectivo. Tal como lo sintetiza Rojas Mix (2006, p. 18), hay que comprenderlo como «un mundo, una cultura y una inteligencia visual que se presentan como un conjunto de iconos físicos o virtuales, [que] se difunden a través de una diversidad de medios e interactúan con las representaciones mentales». Pero ¿es posible entender la danza como constructora de imaginarios?

Si se parte de la idea de que «toda imagen se transforma en representación de algo que supera los propios límites físicos y perceptivos del reconocimiento para dilatarse indefinidamente hasta constituirse en ‘visión del mundo’, que a su vez es reflexión y parte constitutiva de éste» (Vitta, 2003, p. 66), entonces la danza, entendida como imagen, es también visión del mundo y parte de su naturaleza; portadora de símbolos y productora de significados, y, por lo tanto, imaginario. Esto es así porque la danza «es un arte visual. Antes que por otro medio, la percibimos, la registramos por medio del sentido de la vista» (Dallal, 2007, p. 39). La danza es, pues, una imagen —imagen en movimiento—, pero imagen al fin.

Sin embargo, la danza no es una imagen cualquiera. Es una narrativa visual en movimiento, una imagen que respira, que acontece. Posee una doble cualidad: es a la vez imaginario visual y moviente. Y en esa dupli-

ciudad, el vestuario desempeña una función esencial: amplifica la forma, colorea el símbolo, encarna la memoria visual de una cultura. A este imaginario mellizo —visual y moviente— se suma otro inseparable: el imaginario sonoro. La danza se interpreta siempre en compañía de su gemelo auditivo, la música, que no sólo acompaña, sino que penetra el movimiento y lo expande. En ese tránsito imperceptible, el ser que danza se vuelve sonido visible, vibración encarnada. En ese sentido, hay que decir que no puede pensarse la danza sin su atmósfera sonora, sin esa vibración que une ritmo y respiración, imagen y energía. Porque la danza no acontece únicamente en el ser que se mueve, sino en la atmósfera que ese ser convoca: un campo sensible en el que sonido, emoción y energía se funden hasta hacerse presencia viva. Por ello, la danza es simultáneamente imagen, movimiento, sonido, emoción y energía: una totalidad estética donde los sentidos confluyen y se reconfiguran. El imaginario de la danza, por tanto, no es unívoco, sino un universo sensorial expandido, una atmósfera simbólica donde la imagen se oye y el sonido se ve, donde cada gesto vibra y cada vibración, cada movimiento deviene significado.

En esa confluencia, la danza —sin importar su estilo— condensa y representa realidades sociales, lo que la convierte en un documento precioso para los estudios de época. «Y no sólo eso —señala Vitta—, capta aspectos del hecho histórico que un documento escrito no revela: aspectos emotivos o cómo el hecho es apreciado por la opinión pública» (2003, p. 23). Este poder se vuelve aún más evidente en la danza folclórica, pues el folclore es «distintivo, propio de cada pueblo y supone un ámbito de resistencia para la identidad [...]». En este sentido, destaca la danza, pues como atestiguan pinturas rupestres milenarias, representa una de las expresiones sociales, culturales y celebratorias más antiguas» (Secretaría de Educación Pública, UPN, 2019). La danza folklórica se levanta así como testimonio y como emblema. En ella se inscribe la memoria colectiva de un pueblo que ha sabido convertir su vida cotidiana en símbolo, la fisicalidad del ser en archivo y su gesto en palabra. Cada movimiento guarda la resonancia de una historia compartida; cada zapateado o giro prolonga la memoria de quienes, al bailar, sostienen el mundo.

Y sin embargo, la danza es también fugaz y escurridiza. «La danza es la más efímera de las artes, siempre está en peligro de esfumarse» (Anderson, 2001, p. 161). Como advierte Islas (1995, p. 9): «ni sólida, ni líquida, ni gaseosa; el estado físico de la danza parece ser la fugacidad [...] la danza

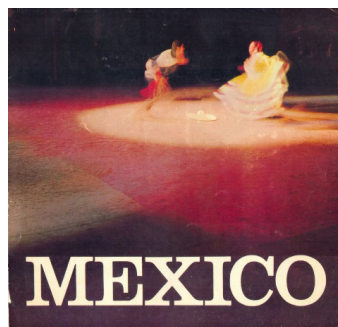
apenas se configura en tiempo y espacio cuando ya es un hecho pasado.» Esa condición volátil es la que desafía a quien intenta analizarla como generadora de imaginarios colectivos. Su materia se disuelve mientras se contempla; su huella persiste tan sólo en la memoria, en el ser que la hereda o en la emoción que la revive. Y es precisamente allí, en ese instante que se desvanece, donde la danza alcanza su poder simbólico más alto: el de permanecer sin permanecer, de seguir generando mundo incluso cuando ha desaparecido. Su materia no se fija en los objetos, sino en la imaginación compartida; no se conserva en el escenario, sino en la memoria sensible de quienes la han visto o sentido. Es en esa fugacidad donde la danza revela su verdad más profunda: la de ser un arte que no se posee, sino que acontece; un acto que sólo vive en la experiencia y en la atmósfera que deja tras de sí.

Por ello, su estudio nunca puede darse por concluido. Analizar la danza es intentar escuchar el eco de un gesto que ya no está, pero que persiste en la memoria de los seres que la han danzado y en quienes fueron tocados por su presencia. Ese eco vibra también en los símbolos que la sostienen, en las comunidades que la recuerdan y en los imaginarios que continúan dándole vida, aún cuando el movimiento ha cesado.

Ahora bien, este trabajo se detiene en una obra que encarna con especial intensidad esa condición: El Huizache. Dedicada al paisaje, al cortejo y al alma de Jalisco, esta danza será aquí comprendida como parte viva del imaginario jalisciense y mexicano. A partir del análisis del imaginario, se iluminarán su movimiento, su símbolo y su raíz: esa raíz que, como el propio huizache, florece entre espinas.

El Huizache: nacimiento escénico y sus cuatro elementos constitutivos

Imagen 1. El Huizache, programa cultural de las *Olimpiadas* de Múnich en 1972 (Programa de mano de la presentación en el *Circus Crown* de Múnich, Alemania). En la foto, los bailarines Adrián Lay y Rosa Alicia Rea en el *Teatro Degollado*.



La danza El Huizache¹ marca uno de los momentos más fecundos de la historia de la danza folclórica jalisciense. Nació entre 1968 y 1969, cuando el maestro Rafael Zamarripa Castañeda —coreógrafo, escultor y visionario de la plástica escénica— concibió una obra capaz de condensar, en movimiento, la esencia viva de Jalisco. Desde el Grupo Folklórico de Artes Plásticas de la Universidad de Guadalajara,² Zamarripa dio forma a una coreografía que unía técnica, símbolo y emoción en una sola imagen de pertenencia.

Su estreno tuvo lugar en 1969, en el Teatro Degollado de Guadalajara, como un baile de pareja inspirado en el juego del cortejo entre un hombre y una mujer. Entre los primeros intérpretes de esta danza se pueden señalar los nombres de Julieta Camacho y Rosa Alicia Rea, junto a Adrián Lay Ruiz, Agustín Olmedo y Agustín Ramírez. Acompañada por el Son «El Huizache», interpretado por el Mariachi Los Toritos, la obra destacó por su equilibrio entre técnica, plasticidad y energía simbólica, convirtiéndose en emblema del folclor del occidente mexicano. En palabras de uno de sus primeros intérpretes: «Al maestro Zamarripa le surgió la idea de crear un baile que tuviera toda la esencia de Jalisco y que todo el baile se ejecutara con el sombrero en el piso; ese baile se llamó El Huizache.» (Lay Ruiz, comunicación personal, 2019).

De esa intuición nació una escena que, aunque sencilla en apariencia, vibra en profundidad simbólica: una pareja —dos aves humanas— girando alrededor de un sombrero colocado en el suelo. Ese sombrero se vuelve el corazón inclinado de la coreografía: eje del mundo y raíz del deseo. Simboliza el árbol del huizache, espinoso y luminoso, que florece en la aridez y defiende su belleza desde la resistencia. En torno a él, los seres que danzan dibujan la pulsación de la vida campesina, la constancia del trabajo y la celebración del encuentro.

A partir de esa figura central, El Huizache despliega una arquitectura simbólica sostenida en cuatro elementos constitutivos: la técnica, donde

1 Para ver esta danza interpretada por dos de sus primeros intérpretes, Adrián Lay y Julieta Camacho, puede consultarse el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=HOQC82MSSQM>

2 El grupo de danza folklórica de la antigua Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Guadalajara inició sus actividades en 1961 bajo la dirección del maestro Emilio Pulido. Posteriormente, estuvieron al frente Daniel González, Melitón Salas y Rafael Zamarripa, siendo este último quien dirigió la agrupación por más tiempo —desde 1964 hasta su salida en 1981—. Su formalización como grupo institucional de la Universidad se consolidó a partir de su participación en el Primer Concurso Nacional de Danza en 1966.

el gesto revela el rigor y la sensibilidad del movimiento; la música, que envuelve el espacio en una atmósfera vibrante; el vestuario, que encarna la identidad visual del territorio; y el sombrero, raíz y eje del corazón danzante que une lo humano y lo natural.

Técnica y estilo: la forma del corazón inclinado

La obra se erige sobre la técnica del zapateado jalisciense, pero transformada por la impronta inconfundible de su creador. Zamarripa integró en su propuesta coreográfica la estilización aprendida durante su paso por el Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández, conduciendo la tradición hacia una forma escénica donde la precisión técnica se funde con el diseño visual y la emoción plástica. En El Huizache, cada paso responde a la música y al carácter simbólico de las aves que encarna: «Cada uno de los pasos fue especialmente diseñado para quedar acorde a la música y a las representaciones del gallo y la gallina; para lograr esto el maestro ensayó distintos pasos con sus bailarines.» (Lay Ruiz, comunicación personal, 2019).

Así, el movimiento se vuelve escritura corporal: una gramática de líneas diagonales, trayectorias circulares y quiebres precisos que evocan la vitalidad del campo jalisciense. En su centro emerge la postura inclinada —los bailarines acercan sus frentes hasta casi tocarse—, figura que parece latir: un corazón humano inclinado hacia el otro. Ese gesto no es solo escénico, sino simbólico: contiene la tensión del deseo y la ternura, la entrega y la contención, el amor que se inclina sin rendirse. «Me platica Rafael que había visto bailar El Huizache... eran dos niños que tenían que bailar así —se inclina para mostrar la posición—, casi con la frente pegada y así bailar.» (Camacho, comunicación personal, 2019). De esa imagen infantil surgió la metáfora del corazón inclinado: el amor que se sostiene por su propio equilibrio. (Ver imagen 2 y 3).



Imagen 2. El Huizache. Ilustración Adrián Lay.
Apariencia de corazón de la danza.



Imagen 3. Fotografía de «El Huizache».
Bailarines: Adrián Lay y Julieta Camacho.

El diseño coreográfico se apoya en formas elementales —el círculo y el cuadrado— (Ver imagen 4). El cuadrado, con su firmeza, evoca la tierra; el círculo, el flujo del aire. De su tensión nace la armonía que sostiene la danza. En palabras de Adrián Lay (comunicación personal, 2019), la

escena se convierte en «una escultura en movimiento», donde cada desplazamiento modela el espacio con precisión invisible. Así, El Huizache respira como una obra tridimensional que palpita en el aire: un corazón de movimiento que late al ritmo de Jalisco.

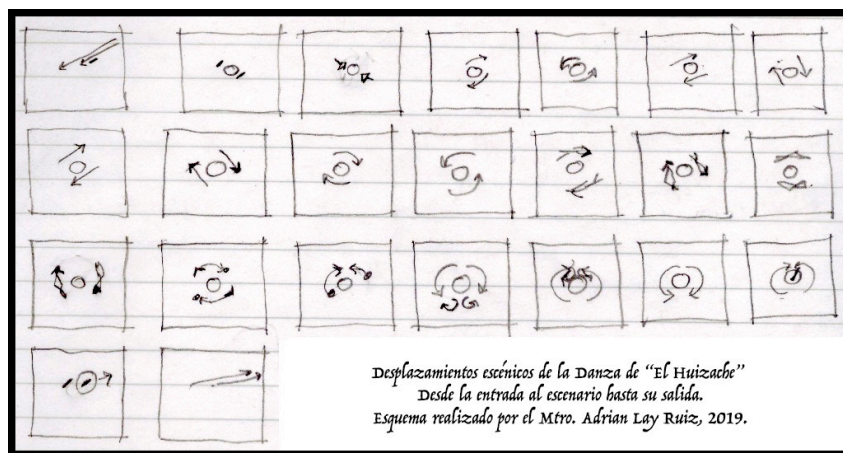


Imagen 4. Análisis del diseño coreográfico de El Huizache realizado por el Maestro Adrian Lay, 2019.

El vestuario: identidad que se expande

El vestuario original de El Huizache reafirma el imaginario ranchero del occidente mexicano. La mujer viste el traje de listones con rebozo y trenzas adornadas; el hombre, el traje de caporal de Jalisco con sombrero de paja. Con el tiempo, la figura masculina adoptó el traje de gala del charro jalisciense, consolidando la imagen del charro como símbolo nacional. Como recuerda Cristina Palomar (citada por Alarcón Menchaca, 2006, p. 104), «la figura del charro representa la personalidad ranchera que refleja la forma tradicional de vida de la región». El vestuario, así, no adorna: encarna. Se convierte en extensión del corazón inclinado, en piel simbólica del territorio. Cada listón, cada botón, cada tela amplifica la identidad visual de una tierra que se mueve y se afirma al danzar.

Sonido y emoción: el pulso del mariachi

Por su parte, la música de El Huizache, da soporte y atmósfera sonora a la emoción del gesto. El son jalisciense no acompaña: respira junto a la danza. El ritmo vivo, el fraseo sincopado y el carácter popular del mariachi convierten el aire en una vibración compartida. Como señala Jáuregui (2012, p. 232), «el mariachi moderno, como símbolo, remite tanto al código sonoro y al literario, como al visual, con el permanente sustento en un discurso». En El Huizache, ese discurso es la pertenencia: el sonido como raíz que llama al ser a inclinarse, a vibrar, a recordar. El mariachi se vuelve atmósfera simbólica, eco del corazón que late entre los bailarines.

El sombrero: raíz del corazón

Por último, el sombrero charro, colocado en el centro del escenario, es el corazón inclinado de la escena, el punto de convergencia entre tierra y aire. Representa el árbol del huizache, cubierto de espinas y de flores amarillas, árbol que sobrevive al sol y florece en la aridez.

Alrededor de él, los bailarines ejecutan su rito de encuentro: giran, se acercan, se apartan, delineando la respiración del deseo. El sombrero no es sólo un objeto, sino el símbolo que organiza el cosmos coreográfico. Allí se cruzan las energías del amor, la tierra y la memoria.

Con los años, El Huizache ha permanecido como emblema del folclor jalisciense. Pero más allá de su permanencia escénica, El Huizache merece ser comprendido también como imaginario. A continuación, se analiza esta obra dancística con el propósito de profundizar en los sentidos ocultos que habitan su forma, su ritmo y su atmósfera: aquello que hace de esta danza no sólo un espectáculo, sino un territorio imaginario donde el ser, la tierra y el mito se entrelazan.

El huizache como imaginario.

El imaginario que ofrece El Huizache, tras haber recorrido sus elementos constitutivos —la técnica, el sonido, el vestuario y el sombrero—, se revela como una arquitectura viva donde ser, tierra y danza se entrelazan en una sola respiración. El corazón inclinado no es sólo una figura escénica: es la imagen-templo donde Jalisco se piensa a sí mismo. Allí, el encuentro entre dos seres inclina el eje del mundo y lo hace latir; allí, lo cotidiano se vuelve emblema y el gesto íntimo se transforma en mito compartido. El gesto del sombrero —ya reconocido como eje del mundo coreográfi-

co— vuelve aquí como signo de respiración y centro de sentido. No hace falta recordarlo: el sombrero sigue siendo raíz y cosmos, el punto donde todo se sostiene. Su presencia callada organiza la escena como quien sostiene el pulso del aire. Alrededor de él, los seres que danzan giran, se aproximan, se inclinan: trazan el mapa invisible de una pertenencia. Ese objeto sencillo —de palma, de tierra, de uso cotidiano— se vuelve en El Huizache una figura ontológica: una forma de decir que todo acto de amor y de identidad necesita un centro donde apoyarse, una raíz desde la cual la danza pueda florecer. Es el latido silencioso que mantiene unido el corazón inclinado de la obra.

Como afirma Durand (1993), el imaginario no es un espejo del mundo, sino su forma sensible, el modo en que la comunidad lo hace visible. En esa línea, El Huizache no representa a Jalisco: lo encarna. La pareja que gira en torno al sombrero no narra, sino que produce un mito en acto: en su movimiento, la tierra danza, el ser se ofrenda y el aire se hace atmósfera compartida. La imagen del gallo y la gallina, en su sencillez rural, condensa una ontología del vínculo. Son el arquetipo del encuentro entre lo que arraiga y lo que vuela, entre lo masculino y lo femenino, entre la semilla y el aire. Zamarripa no ilustra una costumbre, sino que recrea un mito de origen, donde la vida late entre deseo y equilibrio, entre impulso y contención. Como diría Bachelard (1948), «la imaginación no copia, inventa mundos que se sostienen en su propio soplo». Ese soplo es aquí la inclinación del ser que danza: gesto que une sin dominar, que ama sin devorar. Así, la postura inclinada de los bailarines —ese instante en que las frentes casi se tocan— materializa una ética del acercamiento. Es la metáfora viva del corazón inclinado: el amor que se dobla sin quebrarse, que encuentra en el otro su medida y su límite. En esa curvatura se expresa la fuerza de un pueblo que resiste desde la ternura, como el árbol del huizache que florece en la aridez.

Por su parte, el sonido del mariachi, con su vibración expansiva, no acompaña: habita la escena. En él resuena lo que Sloterdijk (2006) llamaría una «atmósfera sonora», una envoltura afectiva que da forma al ser-en-común. El mariachi es atmósfera del corazón inclinado, resonancia del alma colectiva. En su vibración, el ser y el sonido convergen, creando un espacio donde el ser se hace canto y la existencia respira en común.

El vestuario —el traje de listones, el caporal jalisciense, el rebozo y el sombrero de paja— no es ornamento sino piel simbólica del territo-

rio. Cada color y textura son partículas de memoria que prolongan la comunión entre el arte y la tierra. La danza proyecta así una poética de la pertenencia, donde la identidad no se impone como sello, sino que se genera como relación viva entre ser y entorno.

En el centro, el sombrero —corazón del paisaje, *axis mundi*— enlaza cielo y tierra y representa al árbol espinoso y luminoso que sostiene la vida en la sequedad. A su alrededor, los seres giran como astros, danzan su pertenencia al cosmos y su fidelidad a la raíz. En ese movimiento se revela la imagen del corazón inclinado: ni rendido ni erguido del todo, unión de dos seres y de dos mundos, de la tierra que sostiene y del aire que invita a volar. El Huizache florece cada vez que se ejecuta, reactivando la savia simbólica del mito y recordando que la identidad es una creación en movimiento, una respiración colectiva que nunca cesa. Así, la danza se convierte en identidad que no se fija, sino que late —circular, resistente, amorosa— en cada giro.

Como afirma Adrian Lay (entrevista, 2019), «es la interpretación de un nuevo jarabe, pero hecho de sentimientos y emociones, de amor. De ese amor que vuela en la imaginación de sus intérpretes —hombre y mujer—. Sus bailarines son aves con un vigor y una energía espectacular teatral, con movimientos estilizados, alargamientos de pasos, desplazamientos y posturas que expresan el espíritu del ave en la danza». En esa imagen final se cifra la verdad profunda de la obra: El Huizache no es sólo una danza, sino una cosmología sensible, una forma en que Jalisco se sueña a sí mismo, en el pulso de un corazón que, al inclinarse, hace florecer el mundo.

Epílogo: El corazón inclinado como pensamiento sensible

La danza, en su hondura más viva, es un modo de ser. No representa al mundo: lo engendra en cada movimiento. En ese sentido El Huizache no sólo encarna una región, la piensa y la siente; transforma el paisaje en latido, la raíz en movimiento, el aire en memoria. En su ritmo se revela una ontología de la pertenencia, donde la tierra deviene ser y el ser, territorio. El corazón inclinado, con su gesto de acercamiento, encarna lo que Jean-Luc Nancy (2006) llamó la «exposición del ser»: la posibilidad de coexistir sin confundirse, de ofrecerse sin anularse. Desde la mirada de Sloterdijk (2003), podría decirse que El Huizache crea su propia esfera afectiva, una burbuja de sentido donde los seres que danzan respiran el mismo aire simbólico. En ese espacio suspendido, el sonido del mariachi,

la vibración del suelo y el roce de las faldas componen una atmósfera común: una ecología del alma colectiva. La comunidad se vuelve tangible, audible, respirable. La danza, entonces, no sólo es forma estética, sino una epistemología de la convivencia, una manera en que el ser se inclina hacia el otro para sostener el mundo desde la ternura.

El corazón inclinado —la forma en movimiento que dio sentido a este trabajo— encarna una ética del vínculo: la conciencia de que toda vida florece en relación. No se rinde ni domina; se inclina. En ese gesto, el ser reconoce su límite y su expansión. Por ello, en El Huizache, la danza no sólo repite una tradición: la renueva desde la emoción del presente. El ser se convierte en archivo vivo, en memoria que palpita, en símbolo que respira. La escena es un lugar donde el alma colectiva se piensa a través del movimiento, donde el arte se convierte en forma de conocimiento. Así, cada interpretación de El Huizache reactiva la misma verdad que late desde su origen: que la identidad no se conserva en la quietud, sino en el movimiento; que la memoria no habita en la piedra, sino en el ser que danza; que el corazón, cuando se inclina, no cae, sino que florece.

Porque pensar, para Jalisco, también es danzar.

Fuentes documentales

- ALARCÓN MENCHACA, L. (2006). *Jalisco es México: Un imaginario para enfrentar el centralismo*. En A. Vaca & L. Alarcón (Coords.), *Jalisco: Construcción de un imaginario* (pp. 93–106). Universidad de Guadalajara / Colegio de Jalisco.
- BACHELARD, G. (1978). *El agua y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BACHELARD, G. (1989). *El aire y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BACHELARD, G. (1994). *La tierra y los sueños de la voluntad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BONILLA, L. (1964). *La danza en el mito y en la historia*. España: Biblioteca Nueva.
- CAMACHO, J. (2019). Entrevista S. Lay [Comunicación personal].
- CASTORIADIS, C. (2013). *La institución imaginaria de la sociedad*. México: Tusquets.

- DALLAL, A. (2007). *Los elementos de la danza*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- DURAND, G. (1992). *Figures mythiques et visages de l'œuvre: De la mythocritique à la mythoanalyse*. Francia: Dunod.
- DURAND, G. (1999). *Ciencia del hombre y tradición*. España: Paidós.
- ELIADE, M. (1963). *Aspects du mythe*. Francia: Gallimard.
- ELIADE, M. (1972). *El mito del eterno retorno: Arquetipos y repetición*. España: Alianza.
- ELIADE, M. (1995). *Imágenes y símbolos: Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. España: Taurus.
- HERRERO GIL, M. (2008). Introducción a las teorías del imaginario: Entre la ciencia y la mística. *Revista de Ciencias de las Religiones*, 13. <https://revistas.ucm.es/index.php/ILUR/article/view/ILUR0808440241A>
- ISLAS, H. (1995). *Tecnologías corporales: Danza, cuerpo e historia*. México: INBA / CENIDI-Danza / Centro Nacional de las Artes.
- JÁUREGUI, J. (2012). El mariachi, símbolo musical de México. *Música Oral del Sur*, 9. <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/Jesus-Jauregui-EL-MARIACHI-SIMBOLO-MUSICAL-DE-MEXICO.pdf>
- JUNG, C. G. (1969). *El hombre y sus símbolos*. España: Aguilar.
- LAY RUIZ, A. (2019). Entrevista S. Lay [Comunicación personal].
- NANCY, J-L. (2006). *Ser singular plural*. Arena.
- ROJAS MIX, M. (2006). *El imaginario: Civilización y cultura del siglo XXI*. Prometeo.
- SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA, UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. (2019). *Visión fractal. ¿A qué le llamamos danza folclórica?* <http://difusionfractal.upnvirtual.edu.mx/index.php/blog/339-a-que-le-llamamos-danza-folclorica>
- SLOTERDIJK, P. *ESFERAS III*. SIRUELA.
- VITTA, M. (2003). *El sistema de las imágenes*. Paidós.

El bordado tradicional español en la región Altos Sur de Jalisco

*Sofía Juárez Aguilar
Patricia Cisneros Hernández*

Introducción

A lo largo de la historia, el bordado ha sido parte integral de las culturas, su práctica se desarrolló como una manera de expresar símbolos culturales y espirituales. Ha servido tanto para embellecer la indumentaria, como para registrar y celebrar la identidad y organización social. En la Nueva España el bordado se transformó al ser incorporadas nuevas técnicas y materiales; bordado de aplicación, bordado sobrepuesto, uso de seda, oropel, y su enseñanza formaba parte de la educación de las mujeres del virreinato, enseñanza que se realizaba tanto en instituciones conventuales como particulares y que ha trascendido, ya que se sigue realizando y adaptando a las necesidades actuales.

Desarrollo

El descubrimiento por ser humano de las fibras naturales para hacer hilos, tejidos y costuras en la creación de su indumentaria precede a la actividad del bordado. El bordado se desarrolla como una forma en la que los grupos sociales plasman sus símbolos, actos comunitarios espirituales, cosmogonía, así como la representación de sus actividades y formas de organización grupal. Los bordados han embellecido indumentarias para

el uso doméstico y comunitario, así como los accesorios de uso festivo. La actividad del bordado ha sido una actividad ejecutada, principalmente, por mujeres que con su creatividad han desarrollado una gran diversidad de productos que sirven como vestimenta, así como para decoración y que les ha permitido apoyar la economía de sus hogares con esta actividad.

El bordado es una ornamentación adicional que se ejecuta después de la terminación del proceso de tejido y con frecuencia se bordaba sobre telas labradas de gran riqueza por lo que este recurso fue utilizado tanto por egipcios, griegos y romanos; así como por pobladores prehispánicos de México para ornamentar indumentarias tanto de nobles como de la población en general, como se puede observar en las ilustraciones contenidas en *Códice Mendoza*, donde las figuras humanas están ataviadas con tilmas de distintos colores y bordados que son portadas por «...hombres valientes en las guerras...» (*Códice Mendoza*. 2015) Se tiene registro que el bordado más antiguo data del año 1300 a.C. y fue localizado en la tumba de Tutankamón. «...los arqueólogos tuvieron que tomar una difícil decisión: destruir la túnica o su patrón decorativo, que normalmente estaba compuesto por cuentas, abalorios y «lentejuelas» de oro.» (Mayans, 2024).

La indumentaria fue el soporte del bordado para la expresión de imágenes, caracterizaciones y alegorías de grupos sociales. El bordado se realiza sobre un fondo el cual no se cubre en su totalidad y es un elemento que forma parte de la composición y son utilizados para embellecer el ambiente ya sea doméstico, comunitario y festivo tanto de forma personal como colectiva.

Durante los siglos V al xv las clases sociales dominantes de Europa, Oriente Medio y Asia utilizaron el bordado para caracterizar los rangos sociales, para fines religiosos, de registro e historiografías en los que se abordaban temas como decoraciones florales y heráldicas realizados sobre telas de lino, seda o lana. En la Nueva España fue recurso de enseñanza en centros escolares y en talleres de bordadores, hacia finales del siglo xvii las maestras particulares enseñaban a las niñas a realizar bordados con la finalidad de enseñarles a leer y escribir en costuras de almohadillas y dechados o muestrarios de costura y bordados. Los hilos carecían de color hasta que llegaron los colorantes procedentes de Mesoamérica, siendo el color rojo el más utilizado por resistir más al lavado.

Materiales y tipos de bordado

Para la realización de un bordado se requiere el uso de tres elementos que resultan esenciales; el hilo, la aguja y la tela u otro material que servirán de soporte, que puede ser cuero, papel o cartón. A estos elementos se suman también tres técnicas diferentes que a continuación se enumeran:

- Bordado al pasado, técnica que se realiza con hilo y agua y que consiste en pasar el hilo a través de la tela mientras se dibujan los motivos.
- Bordado de aplicación, que consiste en recortar en tela los motivos que habrán de ornamentar y se fijan a un fondo mediante puntadas que fijan y perfilan sus contornos.
- Bordado sobrepuesto, es una mezcla de las dos técnicas anteriores en el que se aplican piezas bordadas y recortadas que son contorneadas al realizar la aplicación al fondo.

En la ejecución del bordado podemos considerar otros dos grupos:

- Hilos contados, que consiste en el que se sigue un modelo dibujado en una cuadrícula que sirve de muestra y para reproducir el bordado en la tela se cuentan tanto los hilos de la trama como de la urdimbre.
- Bordado libre, en el que se pinta, calca o se hilvana el dibujo y se ejecuta sin tener en cuenta el conteo de los hilos.

Todas estas variedades de bordado se realizaban con una serie de puntos que se clasifican en función del material que utilizan: «...se habla de puntos de sedas, como el punto de matiz, el punto liso, la cadeneta, el pespunte, el punto de arena o el de cordoncillo; de puntos de oro, grupo en el que se incluyen el oro tendido u oro llano o el bordado picado, y, finalmente, los puntos de oro y seda, de los cuales, el más importantes es el oro matizado». (Agreda, 2008.)

El bordado en México

Los antiguos mexicanos confeccionaron sus ropas con mantas de ixtle, fibras de palmas silvestres y algodón, mismas que engalanaron con bordados de figuras de sol, cenefas, escudos, cabezas de serpientes, valiéndose

de diversas técnicas y materiales para llevar a cabo el decorado: pintura, labrado con hilos, trabajo de plumas, oro, pelo de conejo, piedras preciosas y conchas marinas. Afirmo la investigadora Irmgard Weitlaner Johnson que «(...) el vestido indígena era generalmente sencillo de líneas, aunque rico en su diseño textil; rara vez carecía de adornos especiales en forma de franjas, aditamentos, plumas, conchas o algún otro método de ornamentación (...) se hacían sin necesidad de cortar la tela; un cierto número de lienzos rectangulares se cosían para darles la forma deseada; de manera que los trajes variaban más en color, textura y ornamentación, que en sus formas básicas». (2022).

En el México precortesiano, las actividades de hilar, tejer y bordar eran actividades exclusivas de las mujeres y tenían un carácter sagrado, un don comparable con el de la maternidad. Entre los Mayas, la patrona de las bordadoras era Ix Chebel Yax, hija del Sol-Itzamná y de la Luna-Ixchel. Para los Aztecas, Xochiquetzal fue considerada la primera mujer en hilar y tejer y la diosa que abogaba por las labranderas y tejedoras de labores.

Posterior a la Colonia, fueron traídos a la Nueva España materiales como la lana y la seda, así como instrumentos de trabajo como la rueda y el telar de pedal. En la Ciudad de México siendo el año 1546 se creó una regulación con sus respectivas ordenanzas en torno al gremio del bordado, ya que se consideró un trabajo especializado y productivo. Los frailes y monjas enseñaron a los indígenas a manejar tanto hilos como lentejuelas, piedras de colores, el oropel y las telas. La ruta marítima entre Acapulco y Filipinas que traían mercancías de China influyó en los motivos para los bordados: mariposas, crisantemos, peonías y aves exóticas.

El bordado y la enseñanza

El pueblo maya consideraba como esencia femenina, las actividades relacionadas con la elaboración de textiles, que comenzaban con aprender a hilar y tejer. El aprendizaje era transmitido por madres a hijas y una vez que lograban el aprendizaje de hilar se les enseñaba a tejer a la edad de 14 años, aproximadamente. Los mexicas y otros pueblos del Altiplano también desarrollaron un mismo tipo de educación doméstica, hilado y tejido. Las familias que entregaban a sus hijas al templo, mientras esperaban su matrimonio, tomaban parte en actividades de confección de telas bordadas.

Posterior a la conquista y durante el virreinato, hubo noticias sobre la práctica del bordado en centros escolares. Existían 3 tipos de instituciones docentes de educación elemental: Los monasterios (conventos, colegios y recogimientos), escuelas de Amiga y escuelas públicas. En 1525 fray Pedro de Gante crea la Escuela de San Francisco o de San José de los Naturales para instruir a niñas y jóvenes indígenas.

Por su parte, fray Juan de Zumárraga manifestó al Consejo de Indias que cada pueblo importante contara con una escuela para niñas, de lo que derivó la fundación de escuelas en Texcoco, Huejotzingo, Otumba, Cholula y Coyoacán, entre otros sitios.

Entre las acciones que tomó fray Juan de Zumárraga fue traer desde España a profesoras seglares, lo mismo que a monjas para educar también a las hijas de los conquistadores nacidas en la Nueva España. Se fundaron conventos de monjas que ofrecían dos opciones para las jóvenes: profesar como religiosas o ser educadas para el matrimonio. Aquellas jóvenes que no reunían los requisitos para ser monjas eran educadas en la doctrina cristiana, la lectura, escritura y aritmética, así como en los oficios femeniles: coser, bordar, tejer y pintar, también en la ejecución de trabajos manuales que consistían en hacer flores, canastitas y cajitas de alambre de plata y oro, así como la realización de cuadros de papel picado y el arte de la buena cocina.

La práctica de coser, tejer e hilar lino y lana, también eran parte del aprendizaje impartido en el Colegio de Niñas de la Visitación o de Santa Isabel (México, 1548), también llamado de la Caridad, colegio novohispano al que asistían mujeres mestizas de entre 8 y 40 años y que habían sido abandonadas por sus padres y que muchas veces eran producto de uniones pasajeras entre mujeres originarias y españoles. «(...) en el año 1548 determinaron en una de sus juntas y cabildos hacer un colegio con título de Nuestra Señora de la Caridad (...) para recoger doncellas en cierto número, considerando que la perfecta caridad consistía en procurar con todas sus fuerzas que Nuestro Señor Dios no fuere ofendido, y que por ser sexo menesteroso sería servicio acepto de su divina majestad» (Bazarte, p. 93)

Durante el siglo XVI fueron creadas las escuelas de Amiga en donde las mujeres que mostraron su disposición a la enseñanza de niñas establecieron en su propia casa una escuela para aquellas alumnas cuyas familias no podían pagar la dote para ingresar a un convento y que sí

podían pagar una cantidad menor por la educación que ahí recibían, la que consistía en aprender a leer, coser, bordar y tejer. En el gremio de maestros existía la autoridad máxima que era el maestro mayor y quien presidía los exámenes de los aspirantes a preceptores, expedía licencias a las Amigas y supervisaba escuelas.

Se asistía a la escuela de Amiga por la mañana 4 horas y por la tarde 3 horas con niñas que oscilaban entre los 3 y 12 años. La base de instrucción era el Catecismo del padre Ripalda, la lectura del Catón Cristiano que marcaba normas de comportamiento para la vida diaria y otro aprendizaje silencioso de enhebrado de agujas y bordado. Este sistema de educación se completaba con reglas de urbanidad y moral cristiana que las maestras extraían de libros o de su experiencia de vida. Las escuelas de Amiga existieron a finales del s. XVII cuando se comenzó a proyectar la creación de escuelas gratuitas.

En 1752 fueron enviados a España informes sobre el estado de la enseñanza femenina a petición de la corte de Madrid y en la que la Real Audiencia comunicó que las familias podían internar a sus hijas en alguno de los 14 conventos de monjas, las huérfanas o niñas pobres disponían de los colegios de Belem y Caridad. A las mujeres «descarriadas» se les congregaba en una casa de corrección en donde aprendían buenas costumbres, estas casas fueron conocidas como recogimientos. Una de esas casas es la de San Miguel Belem, fundada en 1683 y en la que se realizaban actividades de aseo, preparación de alimentos, y trabajos con remuneración como lavado de ropa y mantelería, costura, bordado, etc., sirviendo como medios para mantener los recogimientos.

La primera escuela gratuita se inauguró en 1755 en el Convento-Colegio de la Enseñanza Antigua, posteriormente la de Colegio de Indias y a finales del siglo XVIII la de San Ignacio o de las Vizcaínas. Durante el período de independencia disminuyeron las escuelas para niñas, de existir 180 se redujeron a 70 durante un período de 18 años y aumentaron a 82 en 1838. La Constitución de 1857 plasmó reformas para la libertad de trabajo y de enseñanza; y posterior al triunfo de la República (1867) las Leyes Orgánicas de Instrucción Pública establecen el programa de enseñanza para escuelas primarias para niñas: lectura, escritura, gramática castellana, operaciones fundamentales de aritmética, sistema métrico decimal, principios de dibujo, rudimentos de geografía, moral, urbanidad, higiene y labores femeniles.

En 1888 la Ley de Instrucción Obligatoria —para niñas y niños de 6 a 12 años— dividió la instrucción primaria en elemental y superior, sería gratuita y prohibía que se impartiera por ministros de cualquier culto religioso, e incluía lo que se dispuso en reglamentos anteriores: «que a las niñas se enseñarían labores manuales, y previno que formarían parte de la instrucción primaria superior de los niños los ejercicios militares.»

En la etapa del Virreinato en México, los bordadores ocuparon un lugar importante con sus talleres y cofradías. Los talleres pertenecían a los maestros, quienes enseñaban a aprendices y a los oficiales. Los apéndices aceptados en los talleres tenían entre 9 y 18 años y adquirían conocimientos técnicos necesarios durante 4 o 6 años que duraba su estancia, además de recibir instrucción religiosa cristiana, comida, vestido y lecho.

Las ordenanzas indicaban el tiempo en que un aprendiz dejaría de serlo para convertirse en oficial y comenzar su vida de asalariado en el taller. El oficial podía obtener el título de maestro después de dedicar cierto tiempo a la actividad laboral y tras solicitar un examen al Cabildo, y si contaba con las condiciones económicas para instalar su propio taller, seguiría con el mismo patrón de aprendizaje industrial encadenado y jerarquizado del que había sido parte en el pasado. La jerarquía de las mujeres que bordaban solo alcanzaba el grado de aprendiz u oficial por ser considerada auxiliar del maestro artesano, cosa que no ocurría en España donde las mujeres alcanzaban el título de Maestras de Ornamentos en el Taller Sevillano.

A finales del siglo XVIII se dictan varias Reales Cédulas donde se permite a niñas y mujeres aprender labores propias de su sexo y que pudieran vender sus propias obras. Lo que sugiere la posibilidad de que podrían aprender en talleres y posteriormente producir y vender sus obras. Los dechados o muestrarios, quizás sirvieron para aprender las técnicas que ya dominaban.

La desaparición de los gremios ocurrió en 1861 al ser desconocidos por la ley y pasar sus bienes al dominio de la Nación y desde la segunda década del siglo XIX y tras la transformación de los gremios, surge el taller libre en el que subsistió el orden jerárquico: maestro, oficial y aprendiz. «... en el contexto del siglo XIX las prácticas de costura, bordado y tejido, es decir, las «labores de aguja» o «artes femeniles», pueden ser entendidas de manera ambivalente: ya sea en relación con el ámbito de la creación manual, pensadas entonces como características y naturales de las mu-

jeros, o bien, como un mecanismo de control con fundamentos anclados en la tradición católica». (Flores, 2019)

Lagos de Moreno, ruta minera, de peregrinaciones y comercio

El centro histórico de la Ciudad de Lagos de Moreno está ubicado al noreste de la ciudad de Guadalajara, capital del Estado de Jalisco. Este sitio, durante la segunda mitad del siglo XVI, había sido convertido por los chichimecas en un territorio de guerra. Ante esta situación, -como estrategias de pacificación y resguardo de los españoles- el virrey Luis Velasco ordenó la construcción de fuertes, presidios o baluartes en puntos estratégicos del Camino Real de Minas donde un contingente de soldados salía a vigilar el camino y acompañando a los viajeros, a quienes defendían de los asaltos chichimecas.

El primer grupo de españoles que llegaron a territorio del actual Estado de Querétaro fue el enviado por Hernán Cortés en 1526. En 1550, la ciudad de Querétaro era paso obligado del tránsito hacia el norte y el occidente novohispano, y adquirió importancia a partir de esta fecha con la apertura del camino a las minas de Zacatecas. Con esto se detonó la economía y el comercio, pero sobre todo se presentaron condiciones para el establecimiento de obrajes, en los que se produjeron productos textiles como telas de lana, algodón, jergas, frazadas, paños y sombreros.

La importancia de las estancias y pueblos establecidos en los Llanos de los Chichimecas fueron el motivo por el cual se creó un ramal del Camino Real por esos lugares, mismo que se bifurcaba con dirección a Guadalajara y Zacatecas. En este último ramal se establecieron poblaciones importantes cada 50 o 60 kilómetros. Fue así como la Real Audiencia de la Nueva Galicia ordenó fundar una villa de españoles en los llanos chichimecas. Este centro de población, con una función eminentemente defensiva, fue la Villa de Santa María de los Lagos, fundada el 31 de marzo de 1563, cambiando su nombre a Lagos de Moreno en el año de 1829.

El Camino Real poco a poco se fue consolidando y amplió su penetración en territorios recién pacificados, particularmente durante los siglos XVII y XVIII. Al adquirir relevancia las ciudades complementarias al trazo inicial del Camino Real se ampliaron también a la red de caminos para comunicarlas con el resto del territorio. A lo largo del camino se fundaron poblaciones y presidios que eran fortificaciones militares y centros de control territorial, que con el correr del tiempo se consolidaron

y entre las que se cuentan, Lagos de Moreno, Ojuelos, Encarnación de Díaz, Aguascalientes, Zacatecas, Sombrerete, San Luis Potosí, Durango, Chihuahua, Paso del Norte, Alburquerque o Santa Fe. Desde el periodo colonial se habilitaron tramos, empedrados y puentes que sorteaban los accidentes del territorio con la finalidad de mejorar el tránsito regional de carreteras y recuas. «El tránsito de mercaderías y viajeros propició la creación de mesones, ventas, rancherías, haciendas y poblados que permitieron el flujo de ideas, costumbres, corrientes estéticas o prácticas sociales que les dieron identidad a los diferentes tramos del Camino Real de Tierra Adentro» (Gómez, 2012, p. 19)

Según la Enciclopedia de México «el pequeño burgo inicial, llamado San Juan Bautista de Mezquititlán, fue establecido en una mezquitera, en 1542, por el guardián del Convento de Juchipila, Fray Miguel de Bolonia, al término de la Guerra del Mixtón» (Álvarez, 2022). Se considera probable que Fray Miguel de Bolonia haya regalado la imagen de la virgen entre 1531 y 1541. En alguna etapa los indígenas eran los principales usuarios del territorio y fueron desplazados por terratenientes, hacendados y comerciantes españoles de ciudades próximas al recibir mercedes reales. La feria tuvo su origen tras la fama adquirida al difundirse el milagro de la virgen, que según la tradición consistió en devolver la vida a la hija de una pareja de volantíneros.

La construcción de la iglesia inició en 1758, convirtiéndose en un importante núcleo donde se comercian toda clase de mercancías de la Nueva España, Europa y Oriente. El catolicismo y espíritu comercial se conjugaron y han nutrido una identidad regional que se mantiene vigente. La basílica de Nuestra Señora de San Juan de los Lagos es destino de peregrinaciones marianas y fue sede de la feria comercial más importante de la Nueva España durante la Colonia.

Tepatitlán y San Juan de los Lagos, vinculación del trabajo femenino

Ya en el siglo xx documentos de la década de 1960 refieren que la actividad laboral de las mujeres en la zona Altos Sur de Jalisco era principalmente el de realizar actividades en casa: el arreglo del hogar, preparar los alimentos, lavar y planchar la ropa, y atender a los niños. Actividades que fueron aprendidas desde la niñez y que se conocieron como «el quehacer». Este aprendizaje también dependía de la condición económica

en que se encontraban, porque también había aquellas mujeres que sabían levantar cosechas, limpiar corrales, arrear ganado, ordeñar vacas, así como la administración de ranchos, debido a que habían quedado en la viudez o en la soltería y habían heredado el administrar esas propiedades, ya que la zona es de producción ganadera y se cultivaban los granos básicos. «... los grupos de edad de entre 20 y 69 años demuestran una mayor presencia de mujeres que de hombres, situación que se explica por el éxodo migratorio masculino que tradicionalmente se ha dirigido al sureste de Estados Unidos...» (Cabrales, 2002, p. 187)

Era la «costura» o, más bien dicho, las mil variedades asociadas a las artes de la confección, el tejido y el bordado a los que se dedicaban casi todas las mujeres de los ranchos y las cabeceras municipales cuando terminaban «el quehacer» de cada día». (De Alba, 1989). El aprendizaje lo comenzaban desde los 6 años, con la práctica de la prueba y el error, lo que les permitía adquirir destreza en 1 o 2 técnicas. La enseñanza del bordado era transmitida de madre a hija o de tía a sobrinas. Se realizaban bordados, deshilados y tejidos de gancho.

La actividad de la costura proporcionaba ingresos, pero a la vez era una forma de modelar la conducta de las mujeres que estaban dentro de sus casas y ocupadas con las diversas actividades. Los ingresos recibidos servían de «ayuda» para el ingreso del hogar. Dado que era una práctica común el bordado, en el año de 1940, las mujeres próximas a casarse, confeccionaban el ajuar que habría de usar en su nuevo hogar y que consistía en almohadones, carpetas, manteles, servilletas, semanarios (juego con siete carpetas utilizadas para guardar las tortillas y que llevaba el nombre de cada día de la semana). La futura esposa debía pasar una prueba de destreza al confeccionar ropa: camisas y pantalones para el futuro esposo con lo que se demostraría su habilidad, la cual era muy valorado como conocimiento femenino.

Siendo ya mujeres casadas se encargaban de la hechura de todas las prendas y artículos que siempre se necesitaban para la casa como para los integrantes de la familia: ajuares de bebés, ropa del diario de niños y adultos, enseres de la casa (colchas, sábanas, almohadones, servilletas, pañuelos, manteles, toallas), así como los regalos para parientes y vecinas, incluso las prendas para el templo y los sacerdotes. El ingreso obtenido tanto por confección como por bordado permitía tener ingreso a mujeres solteras y casadas, las solteras podían adquirir calzado, lienzos para

confeccionar ropa, y a las casadas les permitía adquirir prendas para los hijos o solventar gastos referentes a lo escolar, tomando en cuenta que mucha población de varones es migrante, tanto a ciudades cercanas como a los Estados Unidos de América. «La década de los años ochenta convirtió a algunas ciudades del occidente en verdaderos emporios en los que se produce y comercializa ropa muy barata bajo un modelo que utiliza mano de obra femenina que recupera tradiciones domésticas del ámbito rural». (Cabrales, 2002, p. 239)

Las prendas se producían por cuenta propia o por encargo, y llegó el momento en que era tanta la producción en las rancherías que algunas mujeres pasaron a convertirse en compradoras mayoristas y distribuían los artículos en la zona y en otras ciudades del país: Jalostotitlán, Teocaltiche, Tepatitlán, San Juan de los Lagos, Guadalajara, León y la ciudad de México.

Anteriormente existía una mayor especialización de trabajo en bordado por localidad:

Localidad	Técnica desarrollada
Jalostotitlán	Deshilado
Capilla de Guadalupe	Filigrana
San Ignacio Cerro Gordo	Filigrana, frivolité y ganchillo
Tepatitlán	Punto de cruz
Arandas	Frivolité y ganchillo

Elaboración propia. 2024

Es probable que la orientación de los principales mercados —Aguascalientes en el deshilado, Tepatitlán en el punto de cruz y San Juan de los Lagos, en ambas— estimularon las especializaciones de las microrregiones cercanas a ellos.

Tipos de bordados realizados en Tepatitlán

Filigrana

Para realizar el trabajo de filigrana, previamente se realiza la técnica del deshilado (sacar hilos en una tela de algodón o sintética) posteriormente se bordea en las orillas y se aseguran los hilos para poder formar una cuadrícula que habrá de servir para estampar las figuras, proceso conocido como trapeo o trapeado. El bordado se realiza normalmente con hilos del mismo color de la tela. Cualquier motivo que se hace en punto de cruz es posible que se elabore en filigrana. Existen trabajos donde se realiza la técnica de filigrana y punto de cruz, solamente que la tela utilizada es el cuadrillé.

Punto de Cruz

La técnica consiste en bordar sobre una tela de algodón que puede ser cuadrillé, puntos en diagonal que se cruzan para formar una «X» la suma de muchas «X» dan forma a una gran variedad de diseños. Dos variantes del punto de cruz son el empavonado y el hilván.

Hilván

Esta técnica se realiza mediante el conteo de puntadas a trazar, así como su longitud sobre la tela cuadrículada, utilizando, muchas veces, hilo de acrílico con puntadas rectas que lo mismo se observan por el derecho que por el revés. Como son considerados trabajos menores, para compensarlos, suelen bordarse con mucho colorido.

Rococó

Consiste en sacar la mitad de la aguja por el derecho de la tela, en la parte de la aguja que hemos sacado, es decir, la punta enrollamos el hilo dos o tres veces sin que éste quede apretado ya que a través de ese enrollado pasará toda la hebra del hilo que ha quedado pendiente en el lado del revés de la tela.

Bordado en listón

Esta es una técnica de bordado reciente y se inicia con el trazo del diseño que permitirá delimitar el tamaño y la forma del bordado, algunas figuras requieren que el listón sea ensartado con la aguja sobre el mismo listón

y otras veces solo se forman las figuras abultándolo y cosiéndolo para afianzarlo.

Bordado contemporáneo

Actualmente también se está realizando bordado en diversos productos que no son los que tradicionalmente se producen y que tienen otros usos. Lucía de Anda es propietaria de la marca Delhilante y actualmente está comercializando distintos productos en los que el bordado forma parte de su producción: cojines, cosmetiqueras, monederos, bolsas, sillas, cabeceiras, porta adornos, etc., desde hace 6 años y en cuya actividad comercial participan un promedio de 35 a 45 personas. Ella elabora los diseños y los bordados son realizados de forma libre por las mujeres de las distintas rancherías que plasman ahí su creatividad, aunque para algunos diseños ella les pide bordados específicos según haya concebido la idea final para algunos productos. Todas las piezas son intervenidas con bordado sobre el diseño de la tela y algunas piezas incluyen tanto el bordado como el frivolidé que es una variedad de encaje que lo mismo se realiza en España, Francia e Italia.

Cada año De Anda desarrolla 6 colecciones de una línea de cojines, mismos que exporta a distintas ciudades de los Estados Unidos de Norteamérica, lo mismo que otra serie de productos. Actualmente efectúan colaboraciones para personas e instituciones y también realizan maquila. Lucía de Anda es psicóloga social y diseñadora de interiores nacida en Tepatitlán, lugar donde actualmente radica. La muestra del trabajo bordado está disponible en la plataforma de Instagram como @delhilante.

Tianguis del textil

Este mercado surge en 1972, teniendo como primera sede la Plaza de Armas (1972-1993), posteriormente junto a la Central Camionera hasta el año 2013 y actualmente se encuentra en el Parque Bicentenario.

Durante mi investigación de campo al Tianguis Textil pude contar 36 puestos distribuidos en los distintos pasillos donde se venden productos bordados como: almohadones, baberos, caminos de mesa, carpetas, manteles, pañuelos, sábanas de bebé, toallas de baño, servilletas, ropa para bebé, cubre licuadoras, cubre botellas, ropa tejida, zapatos tejidos para bebé, entre otros productos. Se conversó con la señora Angelina Agredano Mora, así como con su hija María Isabel Llamas Agredano,

quienes son comerciantes que compran bordados a mujeres que van de las ranherías. Una vez que compran los trabajos o «cuadros» se encargan de lavar, planchar y almidonar las piezas y en caso de necesitarlo ellas completan las orillas con ganchillo. Las mujeres de la Capilla de Jesús les venden trabajos de filigrana; las de Ojo de Agua, trabajos de punto de cruz pequeño lo mismo que las de San Agustín, según comentó la señora Angelina.

La señora Angelina tiene 35 años con el puesto, mismo que atiende su hija Isabel, así como los hijos de Isabel. Indican que con la entrada de la mercancía desde hace 2 años, procedente de China, ha disminuido la venta de los artículos en un 45% según su percepción. Durante el trayecto no pude observar trabajos que se distinguieran de la mayoría o que tuvieran una utilidad distinta a lo que en general se mostraba, quienes atendían los puestos eran mujeres adultas y la mercancía que venden es mayoritariamente para adornar el hogar, más que algún producto que pudiera ser utilitario. Comentaron que las mujeres jóvenes ya no hacen trabajos de bordado; que las mujeres que lo realizan son mujeres de entre los 45 y 65 años porque ya no consiguen otro tipo de trabajo. Mencionaron también que las mujeres jóvenes prefieren trabajar en las fábricas o en los invernaderos que recientemente se han instalado en la zona.

Conclusiones

Actualmente se continúan utilizando el bordado de punto de cruz, rocó, y filigrana, en diversos productos tanto para el hogar como para la indumentaria de adultos y niños, y elaborados por mujeres de ranherías que destinan su tiempo libre para ejecutar esta actividad, como ha sucedido desde la década de 1960. Debido a que el bordado es una actividad totalmente manual y se destina mucho tiempo, esto no resulta una competencia para los productos de manufactura proveniente de China, que, con diseños llamativos y coloridos, atraen la atención de los clientes que por «mejor» precio y mayores dimensiones prefieren adquirir esta mercancía a la extranjera.

La mayoría de las mujeres que comercializan estos productos bordados son mujeres adultas mayores, por lo que se deduce que las nuevas generaciones no están interesadas en realizar esta ocupación, lo que conlleva un riesgo de perder la tradición de realizar esta actividad, tanto en la ejecución como en su distribución, y debido a que también el pago que

se hace por los trabajos manuales no representa lo que sí pueden obtener en algunas áreas industriales por una actividad laboral.

Consideramos que una alianza entre diseñadores de modas o de interiores y las mujeres bordadoras, podría derivar en la oferta de otro tipo de productos que puedan alcanzar diversos mercados y que a su vez esa demanda permita que continúe viva esta actividad y repercuta también en mejorar el pago por su ejecución para que resulte una actividad redituable a las bordadoras.

Fuentes referenciales

- ÁGREDA, ANA (2008) *Artes Decorativas y Técnicas Artísticas: Introducción al Arte del Bordado y sus Técnicas*, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Universidad de Navarra, España. Localizado en: <https://www.unav.edu/web/catedra-patrimonio/actividades/ciclos-y-conferencias/2008/introduccion-al-arte-del-bordado-y-sus-tecnicas>
- AGREDANO MORA ANGELINA Y MARÍA ISABEL LLAMAS (2024). Entrevista S. Juárez [comunicación personal]
- ARIAS, PATRICIA, SÁNCHEZ IMELDA, MUÑOZ MARTHA (2015) *Quehaceres y obras. El trabajo femenino en los Altos de Jalisco*, Secretaría de Cultura Jalisco. Localizado en: www.catedrajorgedurand.udg.mx/es/contenido/quehaceres-y-obras-el-trabajo-femenino-en-los-altos-de-jalisco
- BAZARTE, ALICIA (1989) El colegio de niñas de nuestra señora de la Caridad, Universidad Autónoma Metropolitana. Localizado en: https://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/505/5_el_colegio_de_ninas.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- CABRALES, LUIS F. (1996) *El proceso reciente de urbanización en los Altos de Jalisco: Tepatitlán de Morelos y Lagos de Moreno*. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Geografía Humana, Tesis doctoral. Localizado en https://www.academia.edu/90710714/El_proceso_reciente_de_urbanización_en_los_Altos_de_Jalisco_Tepatitlán_de_Morelos_y_Lagos_de_Moreno

- CASTELLANOS CHRISTIAN, SANDOVAL FRANCISCO, VALLE JOSÉ DE J. (2020) El Arte del Bordado y el Tejido en Tepatitlán. Una tradición en Punto de Cruz, Gobierno Municipal de Tepatitlán de Morelos, Jalisco. Localizado en [HTTP://REPOSITORIO.CUALTOS.UDG.MX:8080/JSPUI/BITSTREAM/123456789/1198/1/EL%20ARTE%20DEL%20BORDADO%20Y%20EL%20TEJIDO%20EN%20TEPATITL%C3%A1N.PDF](http://repositorio.cualtos.udg.mx:8080/JSPUI/BITSTREAM/123456789/1198/1/EL%20ARTE%20DEL%20BORDADO%20Y%20EL%20TEJIDO%20EN%20TEPATITL%C3%A1N.PDF)
- CÓDICE MENDOZA - INAH 2015. LOCALIZADO EN : (s. f.). <https://www.codicemendoza.inah.gob.mx/index.php?lang=english>
- DE ALBA, FERNANDA (1989) Pinceladas de sabor local. México, Editor Gustavo de Anda.
- DE ANDA, LUCÍA (2024). Entrevista S. Juárez [comunicación personal]
- ENCICLOPEDIA DE MÉXICO ENCICLOPEDIA DE MÉXICO JOSÉ ROGELIO ÁLVAREZ: FREE DOWNLOAD, BORROW, AND STREAMING : (2022, 27 Julio). Localizado en: <https://archive.org/details/enciclopedia-de-mexico-enciclopedia-de-mexico-jose-rogelio-alvarez/mode/2up>
- FLORES, ALEJANDRA M. (2019) «Artes femeninas» y estereotipos de género en el México del siglo XIX: presencias en la prensa femenina, H-ART: Revista de Historia, Teoría y Crítica de Arte. Localizado en <https://www.redalyc.org/journal/6077/607764906001/html/>
- GÓMEZ, LUIS. (2012) Plan de Manejo y Gestión del Camino Real de Tierra Adentro, México, Lineamientos Generales (2012) Documento complementario del Expediente Técnico de inscripción del Camino Real de Tierra Adentro, México en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO, INAH, CONAGO, México
- HERNÁNDEZ, MARÍA, PAVÍA M. TERESA, GARCÍA LAURA (1995) Colección de Dechados del Museo Nacional de Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- MAYANS, C. (2024, 8 enero). *La minuciosa y compleja restauración de las telas y joyas de la tumba de Tutankamón*. Consultado en: historia.nationalgeographic.com.es Localizado en https://historia.nationalgeographic.com.es/a/minuciosa-y-compleja-restauracion-telas-y-joyas-tumba-tutankamon_18589
- WEITLANER, IRMGARD (2022). *El vestido prehispánico del México antiguo*. Arqueología Mexicana. Localizado en: <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/el-vestido-prehispanico-del-mexico-antiguo>

**Producir y enseñar:
Reflexiones en torno al arte.**

Se terminó de editar en diciembre de 2025
en las instalaciones de Partner,
Aliados estratégicos para la producción gráfica.
Jerez 2278, Colonia Santa Mónica
C.P. 44220, Guadalajara, Jalisco, México.

En su formación se utilizaron las familias tipográficas
Mestiza, diseñada por Antonio Mejía Lechuga
y *Warnock Pro*, diseñada por Robert Slimbach.

El tiraje fue de 1 ejemplar en formato PDF.