

INVESTIGACIONES

ARTÍSTICAS

Poéticas, políticas y procesos

Ahtziri Molina Roldán, coordinadora

Antonio Prieto Stambaugh, editor

Universidad Veracruzana

Programa de Investigación en Artes

Cuerpo Académico Consolidado - Teatro

Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes

Universidad Veracruzana

Dr. Raúl Arias Lovillo
Rector

Dr. Porfirio Carrillo Castilla
Secretario Académico

Mtro. Víctor Aguilar Pizarro
Secretario de Administración y Finanzas

Dr. Cesar Ignacio Beristain Guevara
Director General de Investigaciones

Mtra. Guadalupe Barrientos López
Directora General del Área Académica de Artes

Mtro. Agustín del Moral
Director General Editorial

INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS
Poéticas, políticas y procesos

© 2013, Ahtziri Molina Roldán, coordinadora, Antonio Prieto Stambaugh, editor.
Queda rigurosamente prohibida, sin autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía, el tratamiento informático, así como la distribución de ejemplares de la misma mediante alquiler o préstamo público.

ISBN: 970-05-1792-6

Impreso en México / *Printed in Mexico*



Presentación

Narrativas artísticas en la historia

La identidad nacional como mitología: (des)construcciones del arte latinoamericano y el performance transfronterizo. _____ 14

Antonio Prieto Stambaugh

Modernismo y cultura visual en el teatro, México 1910-1914. _____ 26

Alba H. González Reyes

¿Díceme bien este traje? Vestido, damas, galanes, criados y demonio en las comedias de Juan Ruiz de Alarcón. *Octavio Rivera* _____ 37

Krakowska

Pintoras alrededor del expresionismo alemán. _____ 57

Gladys Villegas Morales

Procesos y poéticas

Escritura e investigación: de la imaginación a la historia. _____ 66

Hortensia Moreno

La ficción televisiva: disecciones. _____ 76

Pablo Alonso Herraiz

La poética teatral en marcos axiológicos: criterios de valoración. _____ 88

Jorge Dubatti

El análisis de movimiento en la creación de personaje. _____ 96

Paloma López Medina Ávalos

Gestión y políticas culturales

Consumo cultural: deseos y realidades. El caso de los estudiantes de la Universidad Veracruzana. _____ 108

Ahtziri Molina Roldán

Una propuesta para la formación en gestión cultural: el campo cultural y la investigación. _____ 120

Laura Elena Román García y Yolanda Pineda López

Aproximaciones a los procesos de negociación de la gestión cultural en el Sotavento. _____ 130

Ixel Hernández León

Periodismo y gestión cultural en Chile: hacia una sociedad intercultural. _____ 139

Rodrigo Araya C

Presentación

Hoy día, mientras alrededor del mundo se alzan las voces y se organizan las personas para llamar la atención sobre la situación social de 99 por ciento de la población mundial,¹ se hace muy evidente la necesidad de la expresión, reflexión y documentación de las expresiones artísticas, comprendidas como los espacios para imaginar utopías, otros mundos posibles.

En el Programa de Investigación en Artes de la Universidad Veracruzana (PIA), fundado en 2008,² apostamos por la creatividad, el autoconocimiento y el análisis de las expresiones artísticas, las cuales en cada ocasión nos hacen profundamente humanos. Debido a la importancia que depositamos en estas actividades humanas, creemos que es vital su documentación, reflexión, análisis y comprensión, ya que como actividades derivadas del pensar, sentir e imaginar humanos, resultan herramientas vitales para nuestro autoconocimiento y el reconocimiento de los caminos grupales que elegimos o hemos abandonado.

En el PIA estamos convencidos/as de lo necesario del trabajo que hacemos cotidianamente a través la enseñanza, la investigación y la vinculación académica y comunitaria. Durante estos años los miembros del PIA (profesores/as e investigadores/as de las cuatro Facultades de artes, el Instituto de Artes Plásticas y la Dirección General de Investigaciones, agrupados en nueve de los cuerpos académicos de la Universidad Veracruzana) hemos realizado diversas investigaciones, impartido clases, publicado libros y participado en la formación y consolidación de diversos programas de posgrado. Nuestras labores han logrado, por ejemplo, que la Maestría en Artes Escénicas de la UV esté reconocida dentro del Padrón Nacional de Posgrados de Calidad.

De este modo hemos consolidado la presencia del Programa en otras entidades de la universidad: el Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación, el Instituto de Investigaciones en Educación y el Centro de Estudios del

1 Con esto se hace referencia a los distintos movimientos sociales de desposeídos, indignados y altermundistas que se están suscitando a nivel global.

2 El 4 de marzo de 2013 el Consejo Universitario de la UV aprobó la creación del Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes (CECDA), instancia en la que en próximamente se transformará el PIA.

Jazz y otras instituciones estatales, como el Instituto Veracruzano de Cultura, la Secretaría de Turismo y el Ayuntamiento de Xalapa. Se ha logrado además la vinculación académica con la UNAM y otras universidades del país y del mundo.

Éstas son las tareas que nos hemos planteado en el Programa, y la colección de trabajos que aquí presentamos son una muestra de nuestros quehaceres cotidianos. En todos estos trabajos hay un claro reconocimiento de las verdades, las cavilaciones, los cuestionamientos, los deleites, los secretos y las posibilidades de asombro que aportan las artes. Desde la perspectiva de la investigación académica, los y las autores/as invitan a reflexionar sistemáticamente acerca de las posibilidades estéticas, técnicas y sociales del arte, de los procesos de los artistas y de sus propios procesos.

Este ecléctico mosaico es muestra patente de la diversidad que cabe en la amplia denominación de “investigaciones artísticas”. Con disciplina, precisión, dedicación y erudición, los y las colaboradores/as del presente libro ponen de relieve los distintos estilos, pasiones y modos de acercarse al arte. Reflejadas quedan aquí, tanto las búsquedas personales y colectivas, como las reflexiones acerca de la historia y de los comportamientos sociales.

La afinidad temática de los trabajos es el hilo conductor de este volumen. El recorrido que propone por el terreno de la investigación en artes se ha dividido en tres secciones: en la primera, “Narrativas artísticas en la historia”, se presentan trabajos sobre la producción artística en sus dimensiones discursivas y simbólicas. En la segunda, “Procesos y poéticas”, tenemos estudios que analizan procesos de creación artística, así como reflexiones sobre poéticas diversas. Finalmente, en la sección “Gestión y políticas culturales”, ofrecemos trabajos que analizan los modos sociales de gestionar y recibir las actividades artísticas.

Iniciamos con cuatro trabajos que analizan las maneras en las cuales las artes escénicas y plásticas contribuyen a cuestionar o bien reforzar imaginarios de identidad nacional, así como el papel que juega el género en la construcción de la obra artística en diversos momentos de la historia. El ensayo de Antonio Prieto nos propone pensar en la identidad nacional como un mito. De la mano de Roland Barthes, Prieto considera a la mitología como un sistema semiótico y discursivo del cual (como ocurre con la ideología) se valen determinados grupos para legitimar su presencia en el mundo. En este trabajo, Prieto aplica una reflexión sobre la obra del artista mexicoamericano Guillermo Gómez-Peña quien, mediante el arte del performance, cuestiona la identidad nacional como ente monolítico que de ser una ideología pasa a ser un mito.

Visto *performáticamente* a la luz de agentes y formas culturales “periféricos” a la nación mexicana (el colectivo multiétnico de La Pocha Nostra), el mito se deconstruye a punta de realidades y estereotipos disonantes con la idea monolítica de nación. Esta incisiva lectura sobre la deconstrucción reconstructiva de la identidad nacional nos confronta cotidianamente con el país y su razón de ser, así como con sus propósitos a mediano y largo plazo.

En el ensayo de Alba González, por otra parte, se analiza la vinculación de las imágenes femeninas generadas en torno a los espectáculos “para hombres” en México entre 1910 y 1914, en el marco del modernismo como movimiento artístico y literario, así como los acontecimientos políticos y sociales de la época. La autora ve en este entramado la construcción de un discurso erótico, emergente en ese momento, y de nuevas prácticas visuales cuya influencia pasará del teatro de revista, la prensa y los pasquines, a la formación de modelos e imágenes alternativas a aquellas consagradas durante el periodo del triunfante liberalismo decimonónico y la dictadura porfiriana.

Acto seguido, Octavio Rivera irrumpe en escena para invitarnos a realizar un ejercicio de imaginación histórica en torno a las circunstancias en las cuales se concibió el vestuario de dos obras de Juan Ruiz de Alarcón, en el Siglo de Oro en la Nueva España. Rivera destaca la importancia del vestuario como recurso escénico y dramático para señalar códigos de interacción en una época en la que los efectos especiales eran comparativamente limitados. Esta revisión de lo que fue posible en ese momento histórico y de la interpretación contemporánea de lo que implica, es una de las reflexiones obligadas para repensar los usos del vestuario y otros elementos escénicos de la puesta teatral contemporánea.

Por su parte, Gladys Villegas ofrece un recuento sobre la presencia de las mujeres en los movimientos artísticos. Su trabajo se centra en los dos movimientos plásticos emblemáticos del expresionismo alemán: *Die Brücke* (El puente, 1905-1913) y *Der Blaue Reiter* (El jinete azul, 1911-1914). La inclusión de cuatro pintoras en estos movimientos (Gabriela Münter, Marianne von Werefkin, Kathe Köllwitz y Paula Modersohn-Becker) nos permite mirarlos en otra luz y nos conduce a considerar otras realidades, otras cotidianidades y otras necesidades de comunicar y pararse en este mundo. Desde una perspectiva feminista, esta mirada nos invita a preguntarnos acerca de la posición de las mujeres en la comunidad artística a lo largo de la historia, pero con mayor énfasis a cuestionar la situación actual del quehacer artístico femenino contemporáneo.

La sección “Procesos y poéticas” presenta reflexiones en torno a la creación mediante análisis históricos de la literatura, los medios electrónicos y las artes escénicas que nos trasladan a situaciones contemporáneas de cuestionamiento y construcción de identidades colectivas y de aquellas de los personajes y sus creadores así como a las metodologías utilizadas para alcanzar la producción artística deseada.

Esta sección comienza con el trabajo de Hortensia Moreno quien, a propósito de su papel como escritora/narradora de la novela *Vida en peligro*, repasa sobre las posibilidades subrepticias que el lenguaje brinda a las mujeres al permitir definirse como sujetos (y, más aún, como sujetos femeninos) “más allá del sistema dualista, del sistema de las oposiciones dualistas que siempre lo han constreñido y limitado” (Violi, 1991: 154).³ El ensayo se plantea entonces en la difícil disyuntiva de analizar el distanciamiento que debe efectuar el creador para poder emitir un juicio sobre su propio trabajo, con todos los conflictos intelectuales, emocionales y simbólicos que esto supone. Este valiente y bien fundamentado trabajo de corte ontológico puede servir de guía a los creadores para reflexionar sobre su propia obra.

Le sigue el ensayo “La ficción televisiva: disecciones”, de Pablo Alonso Herraiz, un erudito y jocoso retrato y reclamo a la actitud de los intelectuales ante uno de los fenómenos televisivos nacionales más conocido: la telenovela. En su trabajo, Herraiz nos brinda su descarnada visión de lo que implica que los intelectuales se acerquen —cuando lo hacen— a las telenovelas, y cuál es su lectura y reinterpretación del fenómeno. No obstante, más allá de una crítica a este género y a la lectura que de él hacen los intelectuales, estamos ante la propuesta alternativa de un investigador y creador plástico español,⁴ cuyo posicionamiento le permite mirar desde otros ángulos este fenómeno televisivo tan ampliamente difundido.

Por su parte, en el ensayo “La poética teatral en marcos axiológicos: criterios de valoración”, Jorge Dubatti nos ofrece una mirada completa de lo que está en juego en la valoración crítica de un montaje escénico. A partir de su propuesta teórica de la filosofía del teatro, nuestro colaborador establece criterios para el análisis de las obras teatrales y la particular poética que des-

3 Ver las referencias bibliográficas en el capítulo a cargo de Moreno.

4 Herraiz tuvo una estancia académica en la Universidad Veracruzana durante el año 2010, cuando participó en actividades del Programa de Investigación en Artes y realizó la investigación para su colaboración en el presente volumen.

pliegan. Este texto resulta una herramienta útil en otros ámbitos de la creación escénica, como la danza, la ópera e incluso la música, ya que ofrece una guía para el análisis de los fenómenos de la escena actual desde la perspectiva del espectador.

La sección cierra con un trabajo en el que Paloma López nos ofrece un análisis del proceso creativo por el que pasa la creación de un personaje, y específicamente del papel que en ello juega el movimiento. Apoyada en la metodología propuesta por Rudolf Laban para documentar los movimientos dancísticos y actorales en la construcción de una puesta escénica, y combinando los postulados teóricos y los recursos para el montaje, el ensayo de López se posiciona detrás de una cámara de video imaginaria que le permite al lector seguir de cerca el proceso de construcción de un personaje. El texto será de gran interés para estudiantes y docentes del trabajo actoral.

Nuestra antología cierra con seis trabajos sobre consumo cultural y gestión, en una sección centrada en la percepción social y los elementos necesarios para hacer posible que las expresiones artísticas se realicen en lugares geográficos específicos. Ahtziri Molina nos ofrece una investigación cuantitativa del proceso de consumo cultural de los y las jóvenes universitarios/as, con información acerca de siete distintas modalidades del consumo cultural de los y las estudiantes de la Universidad Veracruzana. En contra de lo que podría suponerse por su condición de universitarios, la autora nos revela que los y las jóvenes encuestados/as realizan su consumo principalmente en áreas distintas a las del conocimiento y las artes, como los medios masivos de comunicación y la diversión sin mayores expectativas. De igual manera plantea la disyuntiva existente entre las aspiraciones de la institución educativa y la realidad de los y las jóvenes que se incorporan a sus aulas, así como los retos que se avizoran.

En el ensayo “Una propuesta para la formación en gestión cultural: el campo cultural y la investigación”, Laura Elena Román y Yolanda Pineda abordan el tema de la construcción de los perfiles del egresado en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, como pretexto bien cimentado para plantear las preguntas: “Gestión cultural: ¿Para qué?, ¿para quién?”. Para responderlas, en una sucinta revisión histórica las autoras nos conducen por los múltiples cambios que ha tenido la noción de cultura desde mediados del siglo XX. En este contexto, ellas cuestionan los contenidos que debe tener el polisémico campo de la gestión cultural —al cual constantemente se le están agregando nuevos significados— y el perfil que debe esperarse de un profesional de la gestión en el momento actual, así como los espacios en los que se ha de desenvolver.

Estas mismas preguntas pueden aplicarse a las tareas que realiza el Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, del cual da cuenta el siguiente texto de Ixel Hernández León, que explora el necesario carácter negociador que debe tener la gestión cultural y quien la ejerce, habida cuenta de que en la realización del programa participan diversos actores sociales: los tres niveles de gobierno de tres estados, organizaciones de la sociedad civil y comunidades organizadas. Cada uno de los participantes tiene intereses, alcances y propósitos distintos que es necesario conciliar para que las actividades lleguen a buen fin. Más aún, existen políticas culturales, nociones y visiones que también permean el total de la escena, como es el caso del patrimonio en riesgo. El trabajo de Hernández León deja muy claro el panorama en el que se plantean los objetivos y las dificultades para alcanzarlos. Esta exploración práctica del trabajo de la gestión evidencia la importancia que tiene el gestor cultural en la actualidad.

Otro de los espacios visitados en este volumen es el del trabajo periodístico. La contribución de Rodrigo Araya pondera el papel de la gestión cultural en la democratización de las opiniones en la arena pública. El autor ve a la gestión cultural como un vehículo para materializar las acciones culturales que se presentan —y representan— a un público. Con esto, el trabajo no sólo tiene una finalidad estética, sino también identitaria. La capacidad del arte de representar distintos sentires de la vida, le permite al emisor y al receptor generar discursos alternativos a los planteados por los grupos hegemónicos, sean éstos los medios, los gobiernos, las iglesias o el mercado, por citar algunos. A través de estos razonamientos, Araya explora cómo funciona esto en Chile, y cómo la gestión, herramienta comunicativa y de construcción de un diálogo, está contribuyendo a la formación de una sociedad intercultural.

Así pues, con estas tres secciones que analizan las poéticas, las políticas y los procesos de la creación y divulgación artística, realizamos un recorrido por los posibles caminos e implicaciones de hacer y mirar, enfatizando que el quehacer artístico no está completo a menos que la idea se produzca, se analice y se cuestione socialmente. Es decir, el valor del arte no es únicamente estético, sino que cumple con muchas otras funciones sociales que las consideradas a simple vista.

En este punto del periplo, únicamente resta agradecer a autores/as, dictaminadores/as y al resto del equipo que colaboró en este proyecto, el entusiasmo y la confianza depositada en él. Una mención especial merece la Dra. Elka Fediuk, cuya tenaz labor como investigadora y gestora contribuyó a la

creación del Programa de Investigación en Artes, así como su reciente transformación en el Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes. También agradecemos a la Dirección General del Área Académica de Artes de la UV su apoyo. Finalmente, para el y la lector/a va también nuestro agradecimiento por dedicar su tiempo y atención a nuestras palabras, esperando que este recorrido le resulte enriquecedor.

Ahtziri Molina Roldán
Antonio Prieto Stambaugh

Narrativas artísticas en la historia

La identidad nacional como mitología: (de)construcciones del arte latinoamericano y el performance transfronterizo

♦ Antonio Prieto Stambaugh⁵

2010 fue un año en el que circularon nuevamente los discursos sobre la identidad nacional, especialmente en los países latinoamericanos que celebraron el Bicentenario del inicio de los movimientos independentistas. Ha sido tarea de las artes el darle forma a las narrativas de la identidad, y por ello vale la pena echar una mirada somera a cómo éstas han sido representada en el ámbito latinoamericano desde principios del siglo pasado. La era posmoderna trajo consigo un impulso deconstructivo que fue adoptado por diversos artistas a partir de los años 80, de los cuales abordaré el trabajo de Guillermo Gómez-Peña, artista de performance nacido en México y radicado en Estados Unidos. Como sujeto 'transfronterizo', Gómez-Peña pone en escena museos de fetiches nacionalistas, exhibidos como *freaks* de circo, en performances interactivos que invitan a que el público participe en la deconstrucción de los estereotipos (Fig. 1).

Al discutir el carácter 'mitológico' de la identidad, me baso en la conceptualización que sobre dicho término propone Roland Barthes (1985), para quien la mitología es un sistema semiótico equivalente a la ideología de la que se valen los grupos en el poder para legitimar su imagen del mundo. La mitología se caracteriza por distorsionar y simplificar el contexto histórico-cultural de las imágenes, convertidas así en significantes al servicio de un nuevo significado ideológico. La mitología 'vacía' al significante de su historia, lo domestica y despoja de valor para entonces 'llenarlo' con el significado del mito. Así, por ejemplo, la imagen de un indígena en una obra de arte nacionalista roba al indígena de su especificidad sociohistórica, lo 'desnuda', por así decirlo, para que aparezca 'neutral e inocente'.⁶

5 Docente-Investigador titular en la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana, donde es responsable del Cuerpo Académico Consolidado - Teatro. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, tiene maestría en Estudios del Performance por parte de la Universidad de Nueva York, y doctorado en Estudios Latinoamericanos por parte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

6 Adaptamos para nuestro argumento el ejemplo que diera Barthes (1985: 116-124): la fotografía en la portada de Paris-Match que muestra a un soldado negro con uniforme del ejército francés. La imagen roba al negro de su especificidad y lo convierte en signo que legitima

El artista se vale de este significante (cuya forma, agrega Barthes, no aparece como simbólica, sino como “espontánea e indiscutible”) para llenarlo de la significación nacionalista. Claro que no toda obra en la que se represente a un indígena será nacionalista, por lo que Barthes advierte que siempre es necesario considerar la motivación que le dio origen y el contexto en el que se presenta. A continuación abordaré de manera muy general algunos ejemplos de cómo la mitología de la identidad nacional fue construida en las artes visuales latinoamericanas del siglo XX, con especial énfasis en el México posrevolucionario.

Arte y nacionalismo cultural

La participación de los artistas latinoamericanos en la construcción de las identidades nacionales tiene una larga historia. En México ha sido extensamente estudiado el papel que jugaron los artistas posrevolucionarios en el fuerte movimiento de nacionalismo cultural (Azuela, 2005). Los muralistas Rivera, Orozco y Siqueiros oscilaron entre el patrocinio estatal y la militancia política de izquierda, por lo que sus aportaciones al imaginario de la identidad resultan ambivalentes: a veces se conforman con el discurso oficial, y a veces se rebelan. No obstante, sus temas proyectan un nacionalismo épico que, paradójicamente, abreva en corrientes extranjeras. Como señala el crítico paraguayo Ticio Escobar (1992: 26-27):

El primer intento sistemático de subrayar la identidad de la cultura en América Latina apareció en el ámbito de los haceres artísticos. Las posiciones renovadoras, impulsadas por movimientos modernos que traducían o imitaban las posturas de las vanguardias europeas, reivindicaban con la misma convicción la ruptura con las formas tradicionales y el derecho a la especificidad local.

Al igual que en la literatura, en el arte nos encontramos ante la tensión entre cosmopolitanismo y nacionalismo, mimetismo y alteridad. Hasta los años sesenta, existió en Latinoamérica una distinción entre los artistas que seguían las corrientes estéticas euro-sajonas (insertándose en los círculos de las galerías internacionales), y los artistas que se inspiraban en las tradiciones populares para responder a situaciones sociopolíticas inmediatas, por lo que circulaban en espacios alternativos o marginados (Goldman, 1995: 40). Esta separación fue cuestionada por las vanguardias latinoamericanas que se apropiaban de los lenguajes extranjeros para reformularlos en el contexto local. Tal

al imperialismo francés.

es el caso de los movimientos ‘antropófagos’ y ‘tropicalistas’ de Brasil, que surgieron en los años 20 y 60, respectivamente. El poeta y dramaturgo brasileño Oswald de Andrade publicó su Manifiesto antropófago en 1928, que “indicaba el camino de una práctica a la vez nacionalista y moderna, multicultural y placentera” (Shohat y Stam, 1994: 308). De Andrade proponía una “revolución caribe” que se valdría del canibalismo como una estrategia para “devorar” la otredad colonizadora y adquirir su poder. Por su parte, el movimiento tropicalista —encabezado por artistas como Hélio Oiticica y Rogerio Sganzerla— combinó distintas formas de arte conceptual (*happenings*, instalaciones, *body art*, cine experimental) para “fusionar el nacionalismo político con el internacionalismo estético”, de manera que se yuxtaponía agresivamente “lo folclórico con lo industrial, lo nativo con lo extranjero” (Shohat y Stam, 1994: 310).

Arte y contradiscurso

En México, el uso del arte para cuestionar la demagogia oficial se remonta a los grabados de José Guadalupe Posada, pero conoció un renovado impulso en el marco del movimiento estudiantil de 1968. Ese año, las escuelas de arte de la UNAM se pusieron al servicio de los estudiantes para generar una gráfica contestataria distribuida en carteles, volantes y mantas. Según un estudio retrospectivo de esta gráfica —realizado por el grupo de arte popular MIRA (fundado en 1977)— la importancia de la producción aparecida durante 1968 “radica en su carácter testimonial y en las particulares condiciones en que se realizó: sin otras intenciones que la de responder a las necesidades inmediatas de propagandización (...) de difundir con imágenes de la decisión de lucha y llamar a la participación” (MIRA, 1982: 15).

La fuerza de las imágenes para difundir las demandas estudiantiles fue bien aprovechada por los artistas en su producción de una iconografía simbólica sumamente expresiva. Junto a las imágenes de Demetrio Vallejo, Che Guevara y la “V” de la victoria, los carteles más interesantes son aquellos que resemantizan paródicamente la propaganda oficialista de los medios masivos. Muchos de los ataques se dirigían a los símbolos de las olimpiadas; por ejemplo, la paloma de la paz se ve acosada por escopetas militares, los anillos olímpicos se convierten en las ruedas de un tanque, etcétera. Estamos ante un arte popular, colectivo, coyuntural y contestatario, uno de cuyos aportes más significativos fue el manejo visual de un contradiscurso que, al subvertir los símbolos oficiales, pone al descubierto sus ocultas intenciones opresivas. Es evidente que el Estado tomó estos carteles como una amenaza a la imagen que

deseaba proyectar durante los juegos. Los carteles y volantes en este sentido tenían mucha semejanza con algunos de los que produjo el movimiento chicano.⁷ Según el estudio de MIRA, la “función social concreta” que cumplían los talleres de gráfica era “elaborar imágenes útiles a la lucha contribuyendo a la misión de contrarrestar la confabulación de los medios masivos de comunicación empeñados en tergiversar la justeza de la rebelión estudiantil”. Esto, junto con la forma de plasmar “símbolos nacionales tratados en imágenes satíricas”, eran estrategias visuales para subvertir los discursos oficiales de identidad nacional (MIRA, 1982: 20-21).

El movimiento estudiantil mexicano participó de lo que Enrique Semo ha llamado “El ocaso de los mitos” durante la década de 1958-1968 (Laquois, 1985: 6); es decir, la crítica del imaginario mítico convertido en demagogia estatal. En este sentido, los jóvenes de la época vieron a la izquierda internacional como una válvula de escape del patriotismo. Como indica Dominique Laquois (1985: 6), después de la revolución cubana muchos artistas mexicanos pasaron de la preocupación por su propia historia y la búsqueda de la identidad, a una solidaridad “con la nueva izquierda internacional cuestionando el nacionalismo”.

Unos cinco años después de la matanza de Tlatelolco, surgió en México otro movimiento artístico vinculado a las causas populares. Se trata del fenómeno de los llamados “grupos”, que abreva en el activismo político de los sesenta y la apertura a la vanguardia conceptual. El arte conceptual (que el teórico peruano Juan Acha bautizara como arte “no objetual”) nació en Europa hacia principios de los sesenta, con influencia directa del arte *pop* y el minimalismo. Los artistas conceptuales desdeñaron el objeto para ponerle énfasis a la idea que genera el acto cultural. El enfoque de este estilo está en el proceso creativo, en el trabajo intelectual que lo acompaña y la subjetividad del mismo artista, utiliza imágenes y códigos derivados de los medios masivos, de los desechos industriales o de la naturaleza, para invitar al espectador a replantear su relación con el entorno. En este sentido, los grupos se abrieron a una estética de vanguardia para darle forma a demandas íntimamente relacionadas con su entorno sociopolítico. Los grupos, entre los que destacan el *Taller de*

7 El lenguaje plástico de la gráfica tanto mexicana como chicana tuvo la influencia inmediata de los carteles propagandísticos de los cubanos Raúl Martínez, Alfredo J. González y René Maderos. En ellos, se desdeña el realismo socialista para incursionar en estilos figurativos y expresionistas que abrevaban en la gráfica publicitaria en su manejo de imágenes fácilmente legibles a distancia.

Investigación Plástica, Proceso Pentágono, Suma, Taller de Arte e Ideología, Mira y el No-Grupo, se caracterizan por su carácter colectivo, interdisciplinario y sus formas de expresión innovadora para su época (Pandolfi, 1985: v), fuertemente vinculados con la sensibilidad popular urbana, aunque hay grupos que incursionaron en la provincia y en las zonas rurales. Sus temas eran la crítica al *establishment* artístico, a la hipocresía pequeñoburguesa y los medios masivos de comunicación, y en general reivindicaban la estética y los lenguajes populares. Además del conceptualismo, se valieron del muralismo, el arte gráfico (en estencil, litografía, grabado), los montajes hechos con objetos encontrados, el cine super-8, y “eventos” que estaban entre el *happening* y el performance. Este fenómeno, que se extendió entre 1973 y 1986, estuvo a cargo de docenas de jóvenes artistas pertenecientes en su mayoría a la clase media urbana, entre los cuales se encontraban Gabriel Macotella, Felipe Ehrenberg, Lourdes Grobet, Arnulfo Aquino, Maris Bustamante y Melquíades Herrera.

Así, tanto en México como en el resto de América Latina, las vanguardias desdeñaron el purismo de la cultura dominante, criticaron el nacionalismo xenofóbico y denunciaron problemáticas locales, como las dictaduras, el intervencionismo estadounidense, el exilio y la urbanización.

A partir de la década de los ochenta, y ante el derrumbe de los viejos discursos nacionalistas, se puede decir que el arte latinoamericano ha pasado de la mitología de la identidad a la identidad como mitología. La primera tendencia se alía a la legitimación de una cultura nacional, mientras que la segunda pone al descubierto el carácter mitológico de esa idea que “sacrifica toda multiplicidad en el altar de lo idéntico” (Escobar, 1992: 27). Escobar señala que los conceptos de “esencia latinoamericana” e “Identidad-con-mayúscula” fueron utilizados como “armazones de sentido” en defensa de las influencias extranjeras. Pero estos armazones resultaron ser un tanto escurridizos, dado que “el ámbito de la identidad es un subsuelo oscuro en donde se desarrolla continuamente la querella de lo real y lo simbólico; es la trastienda donde se figura la representación, el detrás de la escena en donde acontecerá el mito” (Escobar, 1992: 25).

A continuación discutiré el trabajo de Guillermo Gómez-Peña y su grupo La Pocha Nostra, como ejemplo de un tipo de arte conceptual que pone al descubierto el montaje de la identidad nacional, o más bien expone a la identidad como un montaje performático en el que todos participamos.

El museo de la identidad congelada

En 1993 Gómez-Peña, junto con Roberto Sifuentes y Nola Mariano, funda La Pocha Nostra, “laboratorio conceptual”, inter-étnico y transdisciplinario, actualmente integrado también por Violeta Luna, Michelle Ceballos y James Luna, entre otros, quienes trabajan en torno a su base de operaciones en la ciudad de San Francisco, California (Fig. 2). El colectivo emplea el arte del performance como herramienta de provocación y reflexión sobre los estereotipos étnico-raciales que permean a la sociedad de los espectáculos. Una de sus estrategias más sugerentes es la “antropología inversa” que implica un ejercicio de marginalizar simbólicamente a la cultura dominante para tratarla como exótica y alienígena. La Pocha Nostra ejerce una praxis performática que se basa en investigaciones sobre la construcción simbólica de la otredad latino-americana (o de cualquier grupo subalterno), praxis que se pone a prueba en performances como *El museo de la identidad fetichizada*, presentada en distintas versiones en la Ciudad de México entre 1996 y 2003. La Pocha Nostra trabaja apelando a discursos postcoloniales para escenificar *tableaux vivants* que evocan el miedo y deseo hacia el “Otro” chicano-mexicano (o de cualquier persona de color), ejerciendo una antropología inversa que busca hacer que el espectador-participante se torne consciente de sus fantasías colonialistas (Fig. 3).

La primera versión de este trabajo estrenada en México se llamó *El museo de la identidad congelada*, y se presentó entre el 13 y el 15 de marzo de 1996 en el Museo de la Ciudad de México. Gómez-Peña estuvo acompañado de la coreógrafa Sara Shelton-Man, con quien diseñó una impresionante instalación que llenaba el patio trasero del museo.

El día que asistí a la función (15 de marzo), el público estuvo conformado por unas 250 personas, la mayoría entre los 20 y 35 años de edad, de clase media y media-alta. Una vez abiertas las puertas del museo, nos introdujimos lentamente al espacio, ambientado con una iluminación estilo discoteca, humo artificial, música ‘tecno-mariachi’ y la instalación misma.

Lo primero que se veía era la figura de cera de Porfirio Díaz que nos recibía con gesto de “bienvenidos”. Inmediatamente, se hacía evidente que Don Porfirio posaba sobre un gigantesco tablero de ajedrez junto a otras cuatro figuras —tres de cera y una humana— que representaban a José Ma. Morelos (decapitado), Sor Juana Inés de la Cruz, Pedro Infante (vestido de policía), Jorge Negrete (vestido de charro) y el Sub-Comandante Marcos (actor con pasamontañas vestido de traje y corbata, escribiendo en una computadora *laptop*). Según el programa de mano, cada estatua “representa un personaje clave en la

construcción de la mexicanidad oficial”. Al centro del tablero estaba pintado un mapa de México en 1847, antes de la pérdida de la mitad de su territorio. Sobre el mapa colgaba un gallo muerto, suspendido por un largo tubo de neón azul, y cuya sangre goteaba sobre el mapa. Al fondo, se apreciaba un arreglo en ‘cru-cifijo’ de cuadros de terciopelo pintados con luchadores enmascarados y otros iconos de la cultura popular. A ambos lados del arreglo, sendos monitores proyectaban imágenes del cine nacional en su ‘época de oro’, en combinación con caricaturas y *videoclips* tipo MTV.

El público tenía la libertad de desplazarse a lo largo y ancho del patio para examinar cada objeto o actor como si estuviese dentro de un museo. Aunque un letrero invitaba a los asistentes a interactuar con los performanceros, la mayoría se limitaba a mirar. El manejo del espacio recuerda a los experimentos teatrales de los años sesenta, en particular el “teatro ambientalista” de Richard Schechner, que buscaba integrar orgánicamente a público, actores y espacio en un *Gestalt* multidimensional (Schechner, 1988). Sin embargo, ésta no fue una obra de teatro, ya que carecía de argumento, de diálogos o estructura narrativa. El performance tenía más bien una estructura cíclica, ya que las acciones y trama acústica se repetían a lo largo de las tres horas que permaneció abierta la instalación, de modo que alguien llegando dos horas tarde no se hubiera ‘perdido’ de nada. El que no hubiera ‘argumento’ no quiere decir que la obra fuera informe. A pesar de que la primera impresión para el espectador era de caos —dado que no había un solo punto de enfoque y que la saturación de signos visuales estaba acompañada de música, poemas y ruidos de toda clase— poco a poco se iba haciendo evidente una trama conceptual bien definida. Incluso los elementos de la instalación estaban dispuestos de forma ordenada y simétrica.

Sobre unas tarimas ubicadas hacia los extremos del tablero posaban los “replicantes fronterizos”: el *Mex-Terminator* (Gómez-Peña) y la *Clepto-Mexican Gringa* (Shelton-Man). Gómez-Peña estaba sentado en una silla de ruedas, y posaba con distintos objetos fálcos, como pistolas, cuchillos y machetes. En el pequeño letrero museográfico frente a la tarima del *Mex-Terminator* se exponían sus características: “Indocumentado, narco, extremadamente violento, hipersexual, politizado, habla en *Spanglish*, practica brujería, karate y performance, es indestructible. Proyecto político: recuperar Aztlán *by any means*”.

Ubicada en posición diametralmente opuesta, se encontraba la *Gringa Clepto-Mexican*. Shelton-Man usaba lentes oscuros y una peluca estilo Farrah Fawcett; vestía un chaleco de cebra y minifalda decorada con una Virgen de

Guadalupe hecha de chaquira. Su asiento era un retrete, sobre el que realizaba movimientos mecánicos y agresivos. Un letrero la describía como la “*Fallen Madonna del TLC*”, cuyas características son: “ninfómana cultural, liberal, escapista, drogadicta, cambia de identidad como de ropa y odia su propia cultura. Es amante de las emociones fuertes y las culturas exóticas. Proyecto de vida: vampirizar otredades culturales”. Sus acciones se limitaban básicamente a beber tequila e ingerir pastillas que le provocaban espasmos corporales.

Por momentos entre la caótica trama sonora se llegaba a escuchar la voz de Gómez-Peña describiendo una cartografía postcolonial: “Pakistán es Londres, Turquía es Frankfurt, México es L.A., Marruecos es Madrid: la toma del norte por el sur... finiseculeando...”. Así, Gómez-Peña enfrenta a los mexicanos —específicamente al público del D.F.— con la disolución de las fronteras culturales, con sus fantasías respecto a los Estados Unidos, sus prejuicios respecto a los chicanos y, finalmente, con los mitos de la identidad nacional.

Gómez-Peña opera en ese terreno peligroso que Homi Bhabha denomina “el retorno del oprimido”, es decir, el resurgimiento de las imágenes inconscientes de salvajismo, lujuria y canibalismo asociadas con el Otro. Al provocar que su público participe en la creación de ese imaginario colonialista, La Pocha busca crear un espacio autorreflexivo para examinar esas fantasías. Según Gómez-Peña, “más que sobre el Otro latino”, sus performances tratan sobre “las proyecciones culturales” de su público “y su incapacidad de manejar la otredad cultural”.

La obra de La Pocha Nostra nos invita a múltiples lecturas en el marco de un mundo de hibridaciones transfronterizas e identidades simuladas. Nos sugiere que la identidad cultural no es una opción binaria, sino un proceso que se enriquece con la otredad, y que el reto es reconocer dicha otredad en sus dimensiones simultáneamente lúdicas y políticas.

Conclusión

Cuando los artistas y críticos de los años ochenta del siglo pasado buscaron rescatar la función social del arte, intentaron devolverle a los significantes —a las imágenes— su historia y su memoria, a fin de que no fueran formas vacías al servicio de las mitologías de Estado. ¿Significa esto que se le devolvía a las imágenes su ‘verdadera’ identidad? Más bien la tendencia era demostrar, en términos de Barthes, que la unidad de un concepto dado “no es abstracta ni pura, sino una condensación informe, inestable y nebulosa cuya unidad y coherencia se deben a su función” (Barthes, 1985: 119). Los mitos nacionales han perdido solidez debido a la pérdida de su función original, pero la búsqueda y afirmación de identidades regionales y comunitarias ha cobrado una fuerza sin precedentes. Barthes parece sugerir en su ensayo que existe una realidad más allá de las mitologías ideológicas, lo que equivaldría a decir que podemos aspirar a una realidad más allá de la cultura.⁸ Me parece más bien que la labor del artista comprometido es —tal como lo hiciera el escritor cubano Roberto Fernández Retamar en su ensayo *Calibán*— enfrentar las mitologías dominantes con mitos subalternos.

Con el advenimiento de la sensibilidad posmoderna los mitos dominantes siguieron siendo blanco de ataque, pero la crítica tomó en cuenta —siguiendo la consigna de Foucault— los microistemas de poder/saber que permean todo discurso, tanto hegemónico como subalterno. A partir de la posmodernidad ya no se habla tanto de ‘revolución’ como de ‘resistencias’: en lugar de ‘liberar’, la consigna es ‘subvertir’. El esquema de lucha de clases fue sustituido por el esquema hegemónico-subalterno de Gramsci que abarca los particularismos étnicos y sexuales (Shohat y Stam, 1995: 338). Las luchas regionales y fronteras predominan en el escenario, y vemos por ejemplo en la obra de artistas chicanos y transfronterizos la alternancia entre dos tendencias: una (la “oposicional”) se enfrenta a los discursos dominantes con representaciones repletas de parodia irónica; la otra, que podríamos llamar ‘auto-afirmativa’, celebra sus identidades particulares y busca alianzas con otras comunidades marginadas.

La Pocha Nostra es un ejemplo de estos artistas que, posicionados en los márgenes del imaginario dominante, y valiéndose de artes liminales como el performance, logran desenmascarar la mitología de la identidad nacional.

8 Este problema fue abordado por Barthes en sus textos posteriores (S/Z, El imperio de los signos, etcétera).



► Fig. 1. Guillermo Gómez-Peña como “San Pocho Aztlan-teca” posa en *The Temple of Confessions*. Museo de Arte de Detroit, 1995. Foto cortesía de Gómez-Peña.



► Fig. 2. Colectivo La Pocha Nostra en una “Foto de Familia”. San Francisco, California, 2003. Foto: Jarda (cortesía de Guillermo Gómez-Peña).



► Fig. 3. Guillermo Gómez-Peña y Agatha Gothe-Snape en el Performance Space de Sydney, Australia, 2000. Foto de Heidrun Lohr.

Bibliografía

Azuela, Alicia (2005), *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social, México, 1910-1945*, México, El Colegio de Michoacán/ Fondo de Cultura Económica.

Barthes, Roland (1985 [1957]), *Mythologies*, Londres, Paladin Books.

Bhabha, Homi K (1990), "The Other Question: Difference, Discrimination and the Discourse of Colonialism." en Ferguson, Russell *et al* (Ed.) *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, Nueva York, The New Museum of Contemporary Art, MIT Press, pp. 71-87.

Escobar, Ticio (1992), "Identidad, mito: Hoy" en: *Third Text*, No. 20, otoño de 1992, pp. 23-32.

Goldman, Shifra (1995), *Dimensions of the Americas. Art and Social Change in Latin America and the United States*, Chicago, University of Chicago Press.

Gómez-Peña, Guillermo (1997), "Mexican Beasts and Living Santos," en *TDR (The Drama Review)*, Vol. 41, núm. 1, otoño de 1997, pp. 135-146.

MIRA (1982), *La gráfica del 68: Homenaje al Movimiento Estudiantil*, México. Ediciones Zurda.

Laquois, Dominique (1985), "De la tradición del arte en México", en *De los grupos los individuos*, México, Museo de Arte Carrillo Gil/INBA.

Pandolfi, Sylvia (1985), "Presentación" en *De los grupos los individuos*, México, Museo de Arte Carrillo Gil/INBA.

Prieto Stambaugh, Antonio (1998), *Artes visuales transfronterizas y la (des) construcción de la identidad*, Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, México.

Schechner, Richard (1988 [1973]), *El teatro ambientalista*, México, Árbol Editorial/UNAM.

Shohat, Ella y Robert Stam (1994), *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, Londres y Nueva York, Routledge.

Modernismo y cultura visual en el teatro, México 1910-1914

♦ Alba H. González Reyes⁹

I. El modernismo en la prensa y la gráfica

En México, para muchos románticos el “fin de siglo” (el periodo histórico que comprende la última década del siglo XIX) fue “La Bella Época”. En ese entonces, el país contribuía con su parte al engranaje sociopolítico del mundo y, al igual que en Europa, se hablaba en él de las controversias modernas sobre educación, el estatuto jurídico de la mujer y la cultura de masas. En medio de todos esos discursos, la cultura visual ingresaba a la vida cotidiana confirmando su atractivo poderío a través de las imágenes. La prensa, y con ella las imágenes gráficas, promovían una nueva manera de consumir los cuerpos femeninos.

El modernismo arremetió contra el ambiente de la época con manifestaciones intelectuales. Su entusiasmo de inspiración buscaba una revolución en la cultura y motivaba a meditar sobre el papel que el individuo creador jugaba en el sistema social imperante. Rechazó el entorno moderno, atacando el aburguesamiento del arte, la visión unitaria del mundo y el aburrimiento de las formas de expresión decimonónicas serviles.

Los modernistas quisieron trazar un ambiente de valores y modelos cuya tendencia fuera local y universal a la vez. Su búsqueda de la belleza no se limitó a una tradición, lugar o lengua. Exploraron vías de lujo y placer junto al dolor y la muerte; llevaron un rumbo de expresión que iba de la normalidad hacia la rareza del espíritu, con temas como el exotismo, la decadencia, el cansancio de vivir y la melancolía o la preocupación por su momento histórico; todo en un tono reflexivo que marcó el fin de siglo.

No obstante, prevaleció su ataque y fuerte crítica a una sociedad considerada absurda e injusta. El modernismo estuvo siempre al centro de una

9 Doctora en Historia y Estudios Regionales. Docente-investigadora de la Universidad Veracruzana-campus Poza Rica Tuxpan. Investiga bajo la línea de estudios culturales, estudios de género y cultura visual. Es líder del Cuerpo Académico Políticas Públicas, LGAC Familia. Perteneció al seminario Interculturalidad y Equidad del Centro de Estudios Para Extranjeros de la UNAM e invitada del Seminario La Mirada Documental del Instituto Mora de la ciudad de México.

contradicción de la que no se pudo deshacer;¹⁰ su atracción hacia el cosmopolitismo y todas sus derivaciones lo mantuvieron dentro de los principios de competencia, ganancia, productividad y comercialización, desde la literatura, la pintura, la arquitectura y la gráfica, hasta la prensa. En México, el modernismo va a retar al público lector con poemas y dibujos llenos de erotismo, exotismo y diabolismo.¹¹ Varios de sus integrantes siguieron los caminos de la bohemia,¹² visitando prostíbulos y cantinas, refugiándose en los paraísos artificiales —ajeno, opio y éter—. Con su actitud y sus imágenes atrevidas desafiaron los patrones establecidos de lo permisible hasta entonces por la sociedad porfiriana.

Las innovaciones estéticas del *Art Nouveau* en México dan fe de la resistencia, no de las nuevas tendencias de los años contra las violencias de la guerra, como fue el caso de Europa, sino de crítica a la burguesía mexicana y al desencanto por las formas capitalistas de asimilación del arte. Parte de esa hostilidad modernista resulta de su rendición ante el periodismo para ganar-

10 Este fenómeno cultural tuvo diferentes nominaciones y no representó lo mismo en los distintos países, separados por fuertes caracterizaciones nacionales y situaciones socioeconómicas varias. Se le llamó *Modern Style* en Inglaterra y Estados Unidos, *Art Nouveau* en Francia, *Jugendstil* en Alemania, *Sezession* en Austria, *Liberty* en Italia, *Modernisme* en Barcelona y Valencia y *Modernismo* en las zonas españolas y americanas de lengua castellana. El simbolismo, decadentismo, el grupo de los Nabis son manifestaciones dentro de esta corriente de fines del siglo XIX. Grandes pensadores modernistas del siglo XIX: Nietzsche, Marx y Kierkegaard, Whitman e Visen, Baudelaire, Melville, Carlyle, Stirner, Rimbaud, Dostoievski, entre muchos más, expresan y captan un mundo en que el todo se llena de su contrario. Sus voces hablan del autodescubrimiento, la burla, la autocomplacencia y duda de sí mismo, del miedo y del dolor, pero en la creencia de la capacidad del individuo para salir adelante.

11 La figura medieval de Satán fue recobrada por el Romanticismo que retorna a los demonios góticos, las gárgolas, y hacia los orígenes paganos con la cabra, el fauno y el falo. Después los artistas modernistas tocan el tema de lo erótico diabólico, relacionando al diablo con lo lujurioso y obsceno por medio de figuras hipérboles: gigantes, turgentes, hercúleos, listos para el combate. Lo anterior unido a la tentación sería el verdadero héroe de esas imágenes, propuesta abiertamente excitante que motivarían a risas gorgorotas.

12 Entre ellos Couto Castillo, escritor que muere a los 21 años víctima del alcoholismo. El pintor Julio Ruelas muere en Francia dañado por los excesos. Otros colaboradores de la Revista Moderna fueron: Amado Nervo, Manuel José Othón, Salvador Díaz Mirón, Luis G. Urbina, Enrique González Martínez, Efrén Rebolledo, Balbino Dávalos, Rafael López, Manuel de la Parra, Olaguíbel y Roberto Argüelles Bringas.

se la vida en el mercado.¹³ A pesar de promover un arte por el arte que no se atiene a los convencionalismos y que por lo mismo es marginado, la literatura y el periodismo comenzaron a relacionarse con el trabajo, el pago y el uso. Los modernistas tuvieron que publicar sus artículos en la prensa, porque ella también resultaba un medio decoroso e importante para obtener su sustento.

Los creadores modernistas mexicanos de finales del siglo XIX siguieron valiéndose de la prensa y hasta el siglo XX continuaron así. Aprovecharon las publicaciones diarias, que eran accesibles a una población más vasta, dando a conocer ideas y sucesos que tenían el sello de la actualidad: proclamas políticas, denuncias, polémicas entre escritores, sátiras, fábulas morales y gráfica “picante”.

El periodismo se convirtió pues, en un medio ideal para la difusión de las ideas en discursos e imágenes; asimismo, para la defensa de sus principios. Ciertamente el periodismo se convirtió en un medio que podía llegar a numerosos lectores y promover en ellos un interés despierto y continuo. Con temas que interesaran por su actualidad y sugerencia dentro de ese proceso de modernización, la cultura del modernismo en el mundo en desarrollo consigue triunfos espectaculares en el arte y el pensamiento.

Ellos supieron aprovechar la inclinación de la colectividad al silencio, a la negación del decir sobre el sexo y a la prohibición de la convivencia cercana, palpable y placentera de los cuerpos. En los tiempos modernos, el cuerpo se disciplina, reglamenta y jerarquiza desde la cuidadosa distribución del tiempo, sus obediencias y sus vigilancias. Ellos usaron el cuerpo, sus superficies, sus volúmenes y sus espesuras aprovechando el discurso coercitivo que permitía el control del placer a través del rechazo o el desprestigio, pero también por la incitación o la intensificación.

Con el modelo erótico de mujer la gráfica adquiere sentido como instrumento de difusión de discursos y prácticas expresivas sobre el cuerpo desnudo femenino. Así surge un régimen visual moderno sobre la sexualidad, con el erotismo y el placer como elementos imprescindibles. Cabe aclarar que por régimen de sexualidad se entiende el conjunto de normas e instituciones que dictan la organización social respecto al sexo y que van a encargarse

13 Esa relación entre literatura y periodismo, a través del trabajo remunerado, lo expresa Amado Nervo al hablar de su contemporáneo modernista Luis G. Urbina, de quien observa estar “condenado a ser lo que no ha querido ser, gastando sus días en el pupitre de la oficina o en la redacción de un periódico, escribiendo de prisa sobre las rodillas editoriales o crónicas de teatro, dando a los diarios lo mejor de su esencia juvenil y vigorosa, derrochando vitalidad en naderías obligatorias.” (Pacheco, 1999: XLVI).

del control de los cuerpos, de la vida y su reproducción, pero también de la vigilancia de los deseos y sus placeres. Es éste un gran mecanismo ordenador del mundo con una compleja estrategia de leyes y reglas de convivencia que tendrá efecto en toda relación cara a cara, de modo permanente y repetitivo.

Al interior de ese dispositivo de control surge otro: el régimen visual de la sexualidad. Ésta es la forma de regulación que respalda la normatividad de producción de la sexualidad en la civilización occidental, a través de la tecnología gráfica y tipográfica. Las técnicas de reproducción mecánica de los medios fotográficos y gráficos se apoyaron en la elaboración de un nuevo modelo de conocimiento del cuerpo. Y es que, como bien escribe Henri Zerner, nunca el desnudo femenino tuvo tanta difusión como en el XIX, el siglo de pudibundez, y no obstante nunca como entonces su cuerpo tuvo tanto cuidado y pudor.

Es aquí cuando el desnudo femenino sale de la privacidad de los aposentos para plantarse en el escenario de los teatros. No resulta extraño, pues, el vínculo narrativo que tiene este suceso con lo modernista, pues hace hincapié sobre la sensualidad, la lujuria y las cualidades incardinadas en los modelos que posaron desnudas ante una lente fotográfica. Esas actrices que a finales del siglo XIX aparecieron en mallones fingiendo desnudarse en los escenarios de los teatros, en la primera década del siglo XX dejaron atrás esas protecciones para mostrar su cuerpo al desnudo.

II. Teatro de revista e imágenes eróticas en el tiempo de la revolución

La crisis porfiriana, la movilización de los trabajadores y el levantamiento armado que dio paso a la Revolución Mexicana fueron eventos que, en la ciudad de México, provocaron transformaciones en las maneras de concebir los patrones de conducta sexual. Durante esos tiempos de guerra, sobre todo en lo que se refiere al régimen visual de la sexualidad y al interior de los escenarios de diversión pública, se tomó al desnudo femenino como una función social.

La prensa aprovechó la cobertura del levantamiento armado para publicar en revistas como: *La Risa*, entre 1910 y 1911, *El mundo Ilustrado*, hacia 1914, y *La Guacamaya*, semanario independiente defensor de la clase obrera entre 1911 y 1915, que en tiempo de revuelta social supieron alimentarse del espectáculo. Las convenciones del arte tipográfico y de escritura modernista aplicaron su lógica de publicación a la representación de lo femenino para llegar a los gustos de las clases trabajadoras con dos vías de recepción: una para aquellos que sabían leer, y otra para los analfabetos que podían interpretar las imágenes visuales. Con esto se apoderaron de la atención del público, asegurando el consumo de sus mensajes.

El arte se puso al alcance popular. Las artes visuales pusieron un entorno estético más allá de los museos y las artes gráficas se unieron a la industrialización que favorecía el urbanismo. Los artistas modernistas no sólo crearon arquitectura o literatura, también instauraron una atmósfera imaginaria con la que quisieron comunicar al espectador un hálito sensual sugerido por la erótica vinculación de los adornos y los símbolos del eterno femenino. Esta propuesta tenía una intención, un deseo estético social de librarse del anquilosamiento tradicional experimentando el anhelo de una vida libre y natural, y con el ansia de romper con las normas establecidas de la sociedad.

Así, el teatro de revista fue idóneo para respaldar la representación del desnudo en escena, en el conocimiento de que fue un tipo de dramatización que llevó a las tablas obras basadas en hechos reales de manera sarcástica, por lo general cómica y en forma de parodia, haciendo imitaciones burlescas de los episodios políticos que se sucedían en la ciudad. Este género teatral utilizó rasgos de la zarzuela y el sainete, con obras de teatro de carácter jocoso y tono popular, y duración de una o dos horas (o incluso más, cuando se presentaban funciones para “hombres solos”).

A la trama le acompañaban cuadros bailables, y la anatomía femenina se hacía lucir también en la persona de cantantes, tiples, vicetiples y coristas.¹⁴ La fórmula para vencer el aburrimiento en las salas era la mezcla de bailes populares de salón (con influencia de la danza cubana) y el couplé, el *fox-trot*, los corridos, las canciones rancheras y después el jazz, el tango, el danzón y el bolero. Así mismo se utilizaban modismos verbales (albur, calambur, ironía), personajes de tipo popular (borrachos, prostitutas, mariguanos, payos, etcétera) y se caricaturizaban personajes de la política y la literatura, para darle su carácter cómico a las escenas costumbristas.

Pero en tiempos de guerra el espectáculo fue algo más. Para hacer frente a la constante zozobra y al profundo desconuelo de la guerra, los espacios de recreación se desbordaban en el placer más desenfrenado a través de la diversión, el juego, el espectáculo y el sexo. Entre 1910 y 1914, tanto en la gráfica como en los escenarios teatrales, el cuerpo femenino daría una perenne referencia al sexo, desnudando a las tiples frente al público, lo que provocaba diversas diatribas y críticas.

14 Se le denomina tiple a la cantante o actriz de mayor importancia; tocha al grupo de tres o cuatro bailarinas que rodeaban a la tiple; segunda tiple, vicetiple o segunda, al conjunto restante de bailarinas. Según el escalafón teatral, las debutantes tenían que iniciar sus actuaciones en el grupo de segundas para con el tiempo ascender a primeras tiples, si los empresarios encontraban calidad en su arte teatral.

Tanto en las tandas y las revistas teatrales como en los espectáculos para hombres solos, el desnudo en escena facilitaría una práctica expresiva del cuerpo en relación directa con el contexto de una situación extraordinaria y de crisis social. Como ejemplo están las solicitudes que hacían los empresarios de teatro al Departamento de Diversiones Públicas del Distrito Federal con la intención de establecer espectáculos exclusivos para hombres solos, igual que en los teatros europeos. Ellos justificaban estos lugares de distracción con la finalidad de alejar a los hombres de cantinas y garitos. Paradójicamente, los teatros también ofrecían el servicio de bar.

José Clemente Orozco nos da luz al respecto. En sus apuntes autobiográficos escribe que para él la Revolución fue un evento lejano a sus intereses, sin preocuparle las causas indígenas, ni los problemas de los bandos políticos por el poder. No obstante, anota un aspecto que llama especialmente la atención: en los primeros tiempos de la revuelta armada, para allegarse recursos, Victoriano Huerta estableció garitos por toda la ciudad de México. Los espacios de esparcimiento aseguraban clientes y dinero.

Es interesante notar que en medio de ese ambiente de incertidumbre social surgieron espacios pacificados, centros de diversión en los que las coerciones sobre los individuos eran distintas a las de tiempos de paz. Esto se entiende de la siguiente manera: si uno de los indicadores de la represión social es el ejercicio perenne de controlar y canalizar la sexualidad a partir del cuerpo, cuando se produce una crisis social aguda, como en el caso de una guerra civil, la concentración del campo libidinal arrebató al cuerpo como parte de los mecanismos de sobrevivencia, tolerándose una sexualidad de guerra, donde el placer adquiere otro significado desde la violencia. Tal como Norbert Elias lo escribió: “A la agresividad le corresponde una actitud vitalista [...] la alegría producida durante la guerra es como una especie de éxtasis que ayuda a vencer el miedo” (Eliás, 1989: 233).

Y hay que tomar en cuenta otra cosa, la alteración de la vida cotidiana de los trabajadores en el ámbito urbano, sobre todo entre 1910 y 1914, tuvo como efecto reacciones de resistencia-aceptación a nuevas pautas de comportamiento sexual. Durante esos años los espacios públicos, incluyendo los teatros de la Ciudad de México, se tomarían muchas veces como lugares de información en los que detrás de la alusión a determinados personajes de la revolución maderista y del gobierno porfirista se escondían las noticias de la actualidad política. Lo que no se atrevían a decir los periódicos, o lo que aparecía en sus páginas al día siguiente, se oía por primera vez en los escenarios de los



◀Fuente: [Cómico, tomo VI, México, 1900]. Biblioteca Nacional, Fondo Reservado, UNAM.



Fuente: [Cómico, tomo III, México, 1899]. Biblioteca Nacional, Fondo Reservado, UNAM.▶

REFLEXIONES DE UNA TIPLA NOVEL



La experiencia teatral de Arnaldo es muy corta, en cambio Gavilanes la tiene muy larga: prefiero que éste sea el que me dé consejos.

◀Fuente: [Cómico, volumen V, México, 1900]. Biblioteca Nacional, Fondo Reservado, UNAM.



Revista La Saeta, Barcelona, 1908, Colección Particular:▶

teatros con las tandas. Como ejemplo está la obra *Madero Chantecler* de José Juan Tablada, donde el escritor manifestaba con firmeza su antimaderismo.

III. Las tandas del género chico ¿Un performance?

La propuesta modernista resultó la mejor vía por la cual pintores, fotógrafos, dibujantes y escritores de teatro articularon el erotismo con la economía de guerra. Las tandas fueron el mejor medio para el consumo visual de la corporalidad deseable de las tiples por parte del público masculino. Se presentaban dos o tres obras con un intermedio breve, cuyos argumentos, además de ofrecer información política, se entregaban a la frivolidad. Esto propiciaba que el último espectáculo fuera el más concurrido por parroquianos, en su mayoría del sexo masculino, y hombres solos, tanto jóvenes como viejos. Las tandas se estructuraban entre animados y osados diálogos para soltar las alusiones políticas que empezaban a constituir la gracia de las revistas. Esas dramatizaciones se realizaban de manera satírica, por lo general cómica y en forma de parodia. Los teatros María Guerrero y Apolo tuvieron especial atención, pues en estos espacios los cuerpos tuvieron una función importante durante el periodo álgido de la Revolución.

En el libreto de *El tapete verde*, revista de teatro con el tema de la sexualidad como centro, puede leerse:

en una de sus escenas el actor invita a la actriz (una “gata”) durante una improvisada clase de “geografía”, a recorrer con su mano el “Valle de la Inocencia”, los “Volcanes Gemelos”, etcétera, para ayudarle finalmente de la misma forma abordar el “Monte Pelado”, supuesto sinónimo de su miembro viril (María y Campos 1956, 78-79).

Se podría suponer que esas puestas en escena fueron actos performativos en los que, en complicidad con el momento de crisis política y mediante la representación de la sexualidad, se exploraba un hábil enfoque del cuerpo y su relación con la comunicación verbal, la expresión/exhibición gestual y la participación activa de los lectores. En este sentido el desnudo provocaba tensiones con el desplazamiento del deseo, ya que las actrices debían negociar entre lo gestual de su cuerpo y la mirada de los otros.

Algunas obras eran de una sola función, o duraban a lo sumo una semana, pues dependían de las noticias que llegaran sobre el movimiento armado y a veces era necesario reelaborar e improvisar algunos diálogos de la obra. Otro punto interesante de estas pequeñas puestas en escena es que la gente no iba

a ver el espectáculo, sino a divertirse con él y participar en él, entablando un diálogo con los actores, tiples y asistentes.

La trama de las obras poco importaba a un público que insultaba a gritos a los actores y se regocijaba en sus aprietos para salir del paso ante las exclamaciones sarcásticas, abucheos mordaces o rechiflas de que eran objeto. La menor provocación era motivo para arrojar desde las galerías y los palcos toda clase de objetos, que iban desde papeles, sombreros y cáscaras de fruta, hasta escupitajos y líquidos como agua, cerveza, pulque u orines.

Gestos, albures, retruécanos y movimientos, eran verdaderos códigos semióticos y los roles de las situaciones comunicativas eran todo un juego de lenguajes propiciados por el contexto social y político del momento. Era un acto comunicativo que ordenaba la relativa flexibilidad y rigidez a través de las formas expresivas de un régimen visual de sexualidad reprimida, pero también permitía válvulas de escape en tiempos extraordinarios de monopolio de la violencia.

Conclusión

Las escenas libres, casi obscenas, que iniciaron los modernistas como propuesta de crítica social fracasaron cuando fueron absorbidas por el marco de lo socialmente tolerable y permisible, a través de imágenes verbales y visuales que entretenían y distraían al público de los problemas sociales en ese momento. Esa propuesta fracasó tanto como su postura vitalista de entrega a la vida agreste y exaltada, con fiestas desenfrenadas, despreocupándose de la opinión de la sociedad. La fuerza del régimen político normalizó tanto a las imágenes como a los creadores que no murieron en la búsqueda de ese anhelo hacia la libertad que quería romper con las normas establecidas.

Archivos, memorias e imágenes descubren la transición de las experiencias pasadas y los enlaces con los circuitos estéticos de la vida social. Ese proceso histórico se comprende mejor a través de las formas expresivas que en confluencia con los discursos que nos permiten un mayor rango de posibilidades para entender las tácticas reactivas de los sujetos, sus actos y sus representaciones. Los archivos son las huellas recuperadas de algo que puede ser comprendido. El repertorio y recolección de documentos nos ofrecen una variedad de experiencias que materializan y revivifican el pasado en el presente de esas expresiones que valen en la medida y la vía por la cual sus formas prefiguran una memoria que no obstante aparece.

Bibliografía

Fuentes Primarias

Revista *La Risa* (1910), 31 de diciembre, no. 27, año I. Editora Nacional, México, D.F., (Instituto Nacional de Antropología e Historia).

Revista *La Guacamaya, El semanario del obrero* (1912), Volumen I, año VIII, época III, No.3, 30 de junio, México, (Fondo Reservado Hemeroteca Nacional, UNAM).

Fuentes secundarias

Dueñas, Pablo (1994), *Las divas en el teatro de revista mexicano*, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, A.C., México, Dirección General de Culturas Populares,.

_____ y José Flores Escalante (1995), *Teatro mexicano, historia y dramaturgia. XX Teatro de revista (1904-1936)*, México, Conaculta.

Elías, Norbert (1989), *El proceso de civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, Fondo de Cultura Económica.

Néret, Gilles (2001), *Erotica Universalis*, Vol. I, Munich, Taschen.

Orozco, José Clemente (1966), *Apuntes autobiográficos*. Cuadernos de lectura popular, México, Secretaría de Educación Pública.

¿Dícame bien este traje? Vestido, damas, galanes, criados y demonio en dos comedias de Juan Ruíz de Alarcón

♦Octavio Rivera Krakowska¹⁵

En la representación teatral el espectador asiste a una manifestación artística en la que tiene la oportunidad de recibir estímulos para sus sentidos. Para el sentido de la vista: formas, colores, texturas, luces, movimientos, gestos y ademanes; para el oído: la palabra y su musicalidad, la música, los ruidos. De manera excepcional, sobre todo en el caso del teatro contemporáneo, se ha jugado con los olores, y hasta con el tacto y el gusto. En la representación teatral, el espectador recibe, de manera paralela, unido al discurso ideológico —principalmente, el de las imágenes visuales y sonoras— la ideología del discurso lingüístico. Los discursos de estos signos se entretajan y construyen un texto en el que quizá sea imposible observar los signos de manera independiente.

En el terreno de las imágenes visuales que ofrece el teatro, el vestuario posee una importancia fundamental. Mediante él, el espectador se hace, de manera casi inmediata, una primera noción del personaje que contribuye a definirlo. Independientemente de la tendencia estética y plástica en la cual pueda ser inscrita la creación teatral, los diseños, materiales, colores, texturas, estilos, modos de vestir y usar los trajes, así como las alusiones lingüísticas o extralingüísticas que se hagan sobre el vestido, comunican y significan en el mundo de la obra. En las dos comedias de Alarcón que aquí observamos: *La verdad sospechosa* y *Quien mal anda en mal acaba*, nos detendremos en algunos aspectos del vestuario y sus implicaciones en las comedias, de las figuras de la dama y el galán, el gracioso y el demonio.¹⁶

15 Profesor de tiempo completo en la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana. Estudió la carrera de Actor Teatral en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Guadalajara (1974-1977), la licenciatura en Letras en la misma Universidad, y maestría y doctorado en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México (1987-1990).

16 “Con respecto a la fecha de composición de la obra [*La verdad sospechosa*], hay cierta unanimidad en concretarla entre los años 1619-1620, en todo caso siempre antes de 1623, fecha en que se representó en Palacio, y acaso también antes de 1621, según la interpretación que se ha venido haciendo de los vv. 1476-79, en los que probablemente se alude a Felipe III como todavía vivo. En todo caso, la obra responde a un momento muy concreto de la coyuntura histórica en torno a 1620, en un ambiente de reformatión de costumbres y austeridad, un momento histórico en el que se promulgan numerosas pragmáticas y leyes con la intención de reformar una sociedad habituada al lujo de la Corte y a la frivolidad. Todo ello se refleja nítidamente

Damas y galanes

En muchas de las comedias españolas del Siglo de Oro son esenciales damas y galanes. En torno a sus relaciones de amor o desamor puede desplegarse la intriga de la comedia. Aun cuando hay numerosas variantes en los estereotipos mediante los que se construyen, “Sus rasgos típicos más acusados son, para el galán: valor, audacia, generosidad, constancia, capacidad de sufrimiento, idealismo, apostura, linaje; para la dama: belleza, linaje, absoluta y apasionada dedicación amorosa, audacia...” (Ruiz Ramón, 2000: 138). Los galanes son bien parecidos, y ellas inevitablemente hermosas. A damas y galanes los distingue, además, su indumentaria. Ésta contribuye a identificar y a definir al personaje y subraya, dentro de las características generales que se han mencionado, su posición social, su buen gusto, gallardía y maneras. Son ellos quienes con sus atuendos —bien confeccionados con lujosas telas, adornados con ricos aditamentos, y especialmente vistosos en el caso del teatro—, y su figura, se propo-

damente en *La verdad sospechosa*” (Montero Reguera, 1999: 26). Amezcua coincide en que *La verdad sospechosa* se escribió entre 1619 y 1620 (1992: 48). En relación con *Quien mal anda en mal acaba*, Ángel Martínez Blasco señala que “Esta comedia, escrita como todas las del autor en el primer tercio del siglo XVII [...] debió escribirse antes de 1620, en fecha indeterminada hasta hoy” (Martínez Blasco, 1993: 2). Millares Carlo plantea, como Fernández-Guerra, que 1602 es el año “que más se aproxima a la verdadera [fecha]” de composición de *Quien mal anda en mal acaba* (1982: 169), aunque Martínez Blasco explica que “la de 1602 para *Quien mal anda en mal acaba*, [es] fecha inaceptable, pues en ese año no se había publicado el relato fiscal del caso de Román Ramírez en la obra de Martín del Río” (1993: 8). El dato es significativo, pues el caso de Román Ramírez es una de las fuentes de la obra. La datación de las comedias, dentro de los primeros veinte años del siglo XVII, resulta útil para las consideraciones sobre el vestido en España. Al reinado de Felipe III (1598-1621), etapa en la que se pueden ubicar las dos obras que revisamos, le sigue el de Felipe IV (1621-1665) periodo en el que “se producen cambios decisivos en la indumentaria española, con un giro hacia una mayor sencillez. Por iniciativa del conde-duque de Olivares se creará la Junta de Reformación, que llevó a cabo los *Capítulos de Reformación*, en los que se buscaba frenar el lujo y reformar las costumbres. Muy importante será la pragmática de 11 de febrero de 1623, por la cual se prohibía el uso de metales preciosos y la abundancia de guarniciones y sedas en los vestidos. Asimismo se impone el uso de la golilla en sustitución de la lechuguilla. El mismo rey dará ejemplo con su nueva indumentaria, de gran sobriedad, y durante su reinado moralistas como Alonso de Guevara [con seguridad Sousa Congosto se refiere a Alonso Carranza] escribirían contra los excesos de la moda en obras como su *Discurso contra los malos trajes y adornos lascivos*, publicado en 1636. Si bien en los primeros momentos se respetaron los dictámenes de las leyes suntuarias, produciéndose incluso detenciones, multas y destrucciones de artículos, no se corrigió el aumento del lujo en el siglo XVII, aunque hechos como la aparición de la golilla sí serán observados por toda la población” (Sousa Congosto, 2007: 142).

nen, en el mundo de la comedia, como el paradigma del buen vestir y, por lo tanto, de la educación, en este sentido, de la clase social a la que pertenecen y representan.

Cuerpo y vestido forman una unidad en la imagen que ofrece el personaje. Como cualquier prenda de vestir, el vestido teatral deja ver algunas de las partes del cuerpo, y oculta y modifica otras. Dentro de la tradición judeo-cristiana de la España barroca y su influencia en la formación del imaginario sobre los móviles del deseo sexual masculino y femenino, las partes y el todo del cuerpo, y su relación con el vestido, están reflejadas en la expresión vestimentaria y corporal de damas y galanes.

En las dos comedias de Ruiz de Alarcón que nos ocupan, damas y galanes, como se ha dicho, son bellos por naturaleza. En los varones, su hermosura y gallardía depende en buena medida del conjunto, del todo, que incluye necesariamente el traje que visten, la manera de llevarlo y su compostura —aspectos a los cuales se alude en el texto de las comedias—. Caso distinto es el de las damas, en quienes, por serlo, está implícito el lujo y la belleza de su indumentaria, de modo que no es común que se mencione. De ellas, más bien, se encarecen los atributos físicos del cuerpo que pueden ser mostrados públicamente, es decir: el rostro, las manos —en ocasiones, los cabellos— partes desnudas que, sin embargo, muchas veces se ocultan —con mantos, mantillas o guantes—, que las hacen deseables y que sirven de anzuelos para someter al amante.

Veamos dos ejemplos de la indumentaria femenina: el “manto” en *La verdad sospechosa* y las “faldas” en *Quien mal anda en mal acaba*.¹⁷ El manto era

17 En relación con la indumentaria femenina durante la época de Felipe III, Sousa Congosto explica: “El lujo excesivo, el rico colorido y las formas en ocasiones exageradas caracterizan la indumentaria [...] sobresaliendo en el traje las grandísimas lechuguillas. Pero el traje femenino se mantuvo en niveles de mayor sobriedad que el masculino, con puntos aún en común con el siglo anterior, por lo que se puede considerar un apéndice del mismo. / Este periodo de la moda femenina es un momento de gran rigidez en la figura, conseguida por las conocidas prendas interiores en uso desde la segunda mitad del siglo XVI; presenta una silueta cónica que ocultaba las formas femeninas, sólo descubriendo el rostro y las manos. Sobre la camisa y el cartón de pecho, para vestir a cuerpo, continúa en uso la solemne saya entera, acampanada en su falda por el verdugado [‘saya a modo de campana, toda de arriba abajo guarnecida con unos ribetes que por ser redondos como los verdugos del árbol y por ventura de color verde, dieron el nombre al verdugado’ (Covarrubias, 2006: 1521-1522)]. El cuerpo de la saya tenía estrechas ‘faldillas’ y ‘mangas redondas’ o ‘de punta’, que dejaban ver las mangas debajo, las que en el traje del siglo XVI se conocían como manguillas; la falda tenía cola larga, que desaparecerá con los inicios del guardainfante [...] Los verdugados continúan en uso hasta

una prenda “que cubre a la mujer cuando ha de salir de su casa, cubriendo con él su cabeza” (Covarrubias, 2006: 1238). Según el tamaño del manto, la dama podía tapar también parte del cuerpo. Madroñal recoge la siguiente explicación:

Cierta especie de velo u cobertura, que se hace regularmente de seda, con que las mujeres se cubren para salir de casa, el cual baja desde la cabeza hasta la cintura, donde se ata con una cinta y desde allí queda pendiente por la parte de atrás una tira ancha que llega a igualar con el ruedo de la basquiña y se llama colilla. Dásele diferentes nombres, según la diferencia de telas de que se fabrican, como manto de humo, de gloria, de soplillo, de resplandor, etc. Y estas mismas telas se llaman manto (2000: 277).

En las comedias, pues, la mujer con manto —dama o criada— señala que el personaje se encuentra fuera de su hogar, en cualquier sitio exterior, muchas veces en una iglesia, lugar en donde con frecuencia se encuentran los amantes. El manto, no importa la tela con que esté confeccionado, ayuda a velar el rostro y facilita a la dama esconder o jugar con su identidad.¹⁸ Este recurso es aprovechado por Jacinta y Lucrecia, las damas en *La verdad sospechosa*, y contribuye, en ocasiones, en complicidad con la oscuridad, al enredo de la comedia. En la tercera jornada, Don García pide a Jacinta, cerca de las puertas de la iglesia en el claustro del convento de la Madalena, que aparte de su rostro

la década de los treinta, siendo los últimos de perfil muy abultado, al incorporar amplios aros en la silueta de las caderas, que ya lo relacionaban con los primeros guardainfantes, los de origen francés. / Los cuellos de lechuguilla tienen una duración en el traje femenino superior a la que tienen en el de los hombres, ya que se documenta hasta los años cincuenta, si bien por la pragmática de 1623 se prohíbe el uso de puntas de encaje en ellos. Será de amplitud desmesurada. Otro rasgo tradicional es la continuidad en el uso de los chapines. / Los peinados tendían a crecer en altura, condicionados por las grandes lechuguillas predomina el cabello rizado” (140-142) (véase la Figura 1).

18 Sobre esta posibilidad, apunta Bandrés Oto: “La costumbre de cubrirse, la aprovecharon las mujeres para pasar desapercibidas y provocar más de un engaño, algo que para la mentalidad de la época no resultaba conveniente. Tras producirse algún disturbio social, las quejas llegaron a los tribunales por lo que en las Cortes de Madrid de 1586, Felipe II mandó que ‘...ninguna mujer pueda ir con el rostro tapado so pena de tres mil maravedís [...] en todos nuestros reynos [...] de manera alguna, sino llevándolo descubierto’. La prohibición, porque no logró derrocar este uso, fue reiterada en pragmáticas de 1593 y 1610, y con Felipe IV, en 1639, mandando bajo ciertas penas, que: ‘... todas las mujeres anduviesen descubiertos los rostros de manera que puedan ser vistas y conocidas, sin que ninguna suerte puedan tapar el rostro en todo ni en parte con mantos ni otra cosa’” (2002: 287).

el manto con que lo oculta. Si Jacinta accediera a la petición de Don García, ayudaría, quizá, a avanzar en la resolución de uno de los nudos de la trama: el que Don García, por error, identifique a Jacinta con el nombre de Lucrecia, equívoco que culmina en la boda forzosa de Don García con quien es efectivamente Lucrecia. Dice el galán:

Corred los delgados velos
a ese asombro de los cielos,
a ese cielo de los hombres (Ruiz de Alarcón, 1992: 147).

Jacinta decide no atender al deseo del galán, no permitir el gozo del amante en la contemplación del rostro de la amada. La calidad del velo de Jacinta según lo describe Don García sugiere sutileza y transparencia del manto, quizá, entonces, una visión parcial del rostro de Jacinta, asunto que aviva el deseo de mirarla. Este juego entre lo que puede ver el galán y lo que imagina con regocijo que es posible ver, es aprovechado también por Alarcón en *Quien mal anda en mal acaba*.

Según Madroñal, las faldas eran “La parte del vestido talar, desde la cintura abajo como la basquiña o brial de las mujeres” (2000: 265), y Bandrés Oto explica que las mujeres: “Usaban faldas largas que se conocían como *sayas*, *basquiñas* y *polleras*, y debajo de éstas, *faldetas* y *zagalejos*. Para no enseñar los pies cuando se levantaban la saya o cuando se sentaban en el *estrado*, llevaban un *guardapiés*, una especie de enagua amplia de tela fina, que los cubría hasta abajo” (2002: 39), por la función que cumplía el “guardapiés”, en opinión de Bandrés Oto, se deduce que los pies eran otra de las partes del cuerpo femenino vedada a la exposición pública. Por “faldas”, puede entenderse, también, particularmente en el periodo anterior a 1636 —si atendemos al discurso de Alonso Carranza— la ropa que la mujer se ponía bajo la “saya” (el vestido de encima):

Y es muy de notar, que no para la mayor costa deste uso fantastico, en la que tiene el vestido principal, ò que debiera serlo; porque antes deste nace el mayor gasto [de su interior] (à que han dado nombre *De faldas*, ò *baxos*) que lo pomposo de las enaguas, polleras, verdugados, y guardainfantes, es fuerça que descubra con mucha mayor licencia de la que es dada à la modestia tan propia del sexo como adelante veremos. Y estos (quese procuran muy brillantes, para que luego se vengan à la vista, a que los ofrece francamente la misma pompa, por esto con indecente industria alta y [levantada] del suelo) es necesario segun el nuevo uso, que sean de grande eliminación, y suma

costa; en faldellines de telas ricas de oro, y otras telas de seda; en chapines resplandecientes, medias, ligas, çapatos, çapatillas, y rosas muy pomposas” (Carranza, 1636: 3, recto y verso).

En *Quien mal anda en mal acaba*, la entrada en la intriga se produce a través del monólogo de Román, quien ante la figura de Doña Aldonza —a la que ha visto de lejos—, ha quedado inmediata e irremediamente enamorado. Doña Aldonza, con ropa “de camino” (Ruiz de Alarcón, 1982: 175) —posiblemente además con un manto, prenda para exteriores, como hemos visto, y un sobretodo, capa que se ponía encima de todo el atuendo y que protegía del polv—, aparece en escena al salir de una venta en donde ella y su comitiva se han detenido para descansar en su camino a Deza. Al subir a la litera, el vehículo que la transporta, Doña Aldonza levanta brevemente las “faldas”, descubre así apenas un pie.¹⁹ En el movimiento, Román alcanza a ver, no sólo una pequeña parte del pie, sino quizá la “faldeta”, “zagalejo” o “faldas” —la ropa interior—, imagen que intensifica la pasión amorosa y le hace exclamar:

¡Ay de mí! Ya para entrar
en la litera recoge
las faldas. Amor, ¿qué he visto?
¿Qué nuevo inhumano golpe,
con breves puntos de un pie,
siglos enteros dispone,
tanto a los ojos de glorias,
cuanto al corazón de ardores?
¡Perdido estoy! ¡Estoy loco!” (*Ibíd.*: 176).

El efecto de imaginar el todo del cuerpo —oculto bajo la ropa— a través de la exposición de una parte —o en la transparencia, como hemos visto en el caso de Don García—, tiene su expresión también en Román, sumado en su caso, quizá, el ver la ropa interior. Manifestación del deseo masculino que, de ser así, coincide con los motivos por los cuales Alonso Carranza en su *Discurso* arremete en contra de ciertas costumbres en la vestimenta de la mujer, “*Cuyo sexo* (como dize Tácito) *por naturaleza imbecil, y flaco,*²⁰ *no es bien dexarle libre-*

19 Posiblemente cubierto por un “chapín”: “Calzado propio de mujeres sobrepuesto al zapato para levantar el cuerpo del suelo, y por esto el asiento es de corcho, de cuatro dedos o más de alto, en que se asegura el pie con unas corregüelas o cordones” (Madroñal, 2000).

20 Entiéndase imbécil como “Flaco, lánguido, enfermo, débil”, (*Real Academia Española*,

mente expuesto à desenfrutados deseos en materia de adornos y galas" (1636: 2 recto), pues:

[...] con este infernal traje el demonio y la lascivia han conseguido quanto pudieron desear en estrago del genero humano. Porque quien no vè sino es algun topo, que con estas pompas en forma de campana andan las mugeres con nueva y nunca usada libertad, y con tal olvido, ò desprecio de la decencia y recato que pide su estado, y tan engreidas y [alentadas] que las que ayer no suponian, oy *hazen* (como suele dezirse) *placa*, y lascivo alarde de sus personas (al modo de las que desacompasadamente dançan, o bailan) dando por medio de inmodestos meneos en los ojos de la juventud, ocasionada con sus faldas y baxos" (*Ibíd.*: 13 recto).

De tal modo que:

[...] persuadase finalmente toda Christiana, que contraviene a lo dicho hasta aqui [...] que peca contra Dios gravemente, y con *ofensa mortal*, que la aparta de su gracia, si con animo lascivo y con fin de agradar y atraer à los hombres, fomenta este uso pomposo, Y mas (como dize Cayetano in Sanctu Thomá, q. 169. ar.2.) quando descubre la garganta y pechos. Con qe lo que se haze y obra como preparatorio al pecado mortal, que priva de la gracia de Dios, y de su gloria [...] (*Ibíd.*: 13 verso, 14 recto).

Si para estos galanes ver alguna parte del cuerpo bajo la ropa de encima despierta su imaginario, para las damas la cuestión radica en mirar y apreciar todo el conjunto del cuerpo del galán. Algo así como tener en cuenta todas las características del estereotipo. En las dos comedias de Alarcón que ahora observamos se alude a estos aspectos con frecuencia, y no sólo en boca de las damas sino también en la de los varones. En *La verdad sospechosa*, la obra arranca con la llegada a Madrid desde Salamanca del joven *Don García* en compañía de un viejo letrado, que le ha servido de tutor. Ambos visten "de estudiantes, de camino" (Ruiz de Alarcón, 1992: 121). Quizá el traje que ambos llevan sea una sotana, vestidura holgada con mangas que cubría el cuerpo desde el cuello hasta los tobillos y que se abrochaba al frente y por lo común era de colores oscuros. Madroñal señala que "Caracteriza a estudiantes y curas" (2000: 292). Este traje podía complementarse con un bonete, cobertura de la cabeza con cuatro picos que salen de sus cuatro esquinas, hacia fuera, en el caso de los graduados y colegiales (Madrigal, 2000: 245), y una capa para el camino. Don

Beltrán, padre de Don García, advierte, en cuanto lo ve, que su hijo es ya un hombre y, después de cruzar saludos, lo invita a descansar, y se apresta a poner en marcha su futuro: introducirlo en la corte y casarlo.

La siguiente escena se desarrolla en la calle en donde hay mercadería y gente. Don García aparece, entonces, por vez primera en la comedia, con el traje del galán. En cuanto a la ropa de encima y para salir a la calle, entre otros elementos de la indumentaria, los caballeros podían llevar: ropilla²¹ con cuello y puños de lechuguilla, bohemio (especie de capa, Madrigal, 2000: 245), pantalones cortos que “se llamaban calzas, calzones, bragas y zaragüelles, y se ponían con medias de paño o de seda” (Bandrés, 2002: 53) (véase la Figura 2), quizá además botas²² y montera: sombrero de ala ancha adornado con plumas. El ala de la montera “se llevaba muchas veces *apuntada*, esto es, subida. Se dice que se subía o bajaba según el humor en cada momento” (Bandrés, 2002: 63). Todo el atuendo de materiales de la mejor calidad.

La escena inicia con un diálogo entre Don García y Tristán (el gracioso de la comedia, su criado). El joven pide a Tristán su opinión sobre su aspecto con el traje que porta. Tristán responde halagando a su amo, y aprovecha para empezar a divertir y divertirse con sus intervenciones:

Don García:
¿Díceme bien este traje?

Tristán:
Divinamente, señor.
¡Bien hubiese el inventor
deste holandesco follaje!
Con un cuello apalanado
¿qué fealdad no se enmendó?
Yo sé una dama a quien dio
cierto amigo gran cuidado
mientras con cuello le vía:
y una vez que llegó a verle
sin él, la obligó a perderle
cuanta afición le tenía,
porque ciertos costurones

21 “Vestidura corta con mangas y brahones de quienes penden otras mangas sueltas o perdidas y se viste ajustadamente al medio cuerpo sobre el jubón [...] Es prenda propia del traje masculino” (Madroñal, 2000: 289).

22 “Calzado alto típico del atuendo de galanes y caballeros en el teatro” (Madroñal, 2000: 246).

en la garganta cetrina
publicaban la ruina
de pasados lamparones.
Las narices le crecieron,
mostró un gran palmo de oreja,
y las quijadas de vieja,
en lo enjuto, parecieron.
Al fin, el galán quedó
tan otro del que solía,
que no le conocería
la madre que le parió.

DON GARCÍA:

Por esa y otras razones
me holgara de que saliera
premática que impidiera
esos vanos canjilones.
Que, demás de esos engaños,
con su holanda el extranjero
saca de España el dinero
para nuestros propios daños.
Una valoncilla angosta,
usándose, le estuviera
bien al rostro, y se anduviera
más a gusto o menos costa.
Y no que con tal cuidado
sirve un galán a su cuello,
que por no descomponello,
se obliga a andar empalado.

TRISTÁN:

Yo sé quien tuvo ocasión
de gozar su amada bella,
no osó llegarse a ella
por no ajar un canjilón.
Y por esto me tiene confuso:
todos dicen que se holgaran
de que valonas se usaran,
y nadie comienza el uso (Ruiz de Alarcón, 1992: 123-124).

De acuerdo con esta conversación entre amo y criado, parece que Don García lleva un cuello de tela de Holanda con muchos pliegues y, seguramente,

muy almidonado²³ —tema sobre un elemento del traje de Don García que aca-para el discurso de Tristán—, y ornato del vestido parecido quizá al que usa el caballero del retrato atribuido a Rodrigo de Villandrando (véase la Figura 2).

Para Tristán, ese tipo de cuello —que promovió leyes que normaran su uso, su tamaño y sus materiales— puede ocultar cualquier imperfección del cuello y la cabeza. El traje y sus aditamentos, aunque incómodos, pueden ayudar a mentir sobre la verdad del cuerpo. Sin la “lechuguilla”, se corre el riesgo de perder a la dama, no sólo porque descubre cuello y cabeza sino también porque su tamaño, en ocasiones demasiado grande, hace difícil el acercamiento corporal de los amantes. Don García, a pesar de que parece usarla, le concede la razón a Tristán y, como vemos, agrega que, en cuidado de la economía española, al evitarlo se gastaría mucho menos en la tela con que se confecciona, que se importa de Holanda, y que se andaría más ligero.²⁴ Sugiere entonces el uso de valonas. La valona era un “Adorno que se ponía al cuello, por lo regular unido al cabezón de la camisa, el cual consistía en una tira angosta de lienzo fino que caía sobre la espalda y hombros y por la parte de adelante era larga hasta la mitad del pecho” (Madroñal, 2000: 297), quizá como la que usa Don Tiburcio de Redín y Cruzat, el caballero del retrato de Fray Juan Andrés Ricci de Guevara (véase la Figura 3).

Hablar del vestido en la primera conversación que escuchamos entre el amo y el criado es relevante como tema de la clase en el poder: las ventajas

23 Véase la Figura 2. Amezcua, en su edición de *La verdad sospechosa*, señala en nota a pie de página: “*Deste holandesco follaje*. Se alude claramente a la golilla, adorno del cuello hecho con fina tela de Holanda, almidonada o engomada, y con pliegues que forman celdillas como panal” (Ruiz de Alarcón, 1992: 123). Bandrés Oto dice que la golilla era un “Cuello rizado más pequeño que la gorguera. Se conocía también como ‘lechuguilla’, y añade “Cuello levantado y almidonado, que vino a sustituir a la gorguera en España en 1624, tras la pragmática contra el lujo de Felipe IV. Si bien la golilla desapareció en el transcurso del siglo XVII, quedó como prenda típica de los letrados” (2002: 388).

24 Carranza, al hablar del traje femenino, alude a los gastos que implica el lucimiento de la lechuguilla: “Allegase a esto el sumo e intoleable gasto de almidon que estas pompas y anchuras tienen en su manifiatura y beneficio, por medio de las enaguas que demandan ordinariamente tanto como se solía gastar en un lugar entero en los cuellos de lechuguilla, los que V. Magestad justissimamente prohibió por la premática del año 16 [¿?] entre otras causas por la del gasto superfluo del almidón” (3 verso, 4 recto). Recordemos también que la tensa situación política entre España y Holanda, desde mediados del siglo XVI, y todavía a principios del siglo XVII, de donde venía la tela para las lechuguillas, hacía reprochable, para el moralista Carranza, usar esta tela.

y desventajas del traje en asuntos de economía, atractivo personal, relaciones humanas y amorosas, el traje según el punto de vista de la clase dominante, el traje como asunto sobre el cual discurren los galanes, el vestido como uno de los más claros signos de la posición social de un individuo.

Con su traje cortesano, Don García se convierte en un hombre distinto y “tan galán”, que su rival, Don Juan, con quien se encuentra en esta escena de calle, tarda en reconocerlo,

Don García:
¡Don Juan de Sosa!

Don Juan:
¿Quién es?

Don García:
¿Ya olvidáis a Don García?

Don Juan:
Veros en Madrid lo hacía,
y el nuevo traje.

Don García:
Después
que en Salamanca me vistes,
muy otro debo estar.

Don Juan:
Más galán sois de seglar
que de estudiante lo fuistes (Ruiz de Alarcón, 1992: 127).

Don García, pues, con la apostura de la apariencia que le da su traje, parece haber cumplido con uno de los primeros requisitos del galán, condición que reconocen: Jacinta, desde el momento en que acepta —l primer cruce de miradas y al aceptar la mano de Don García que la ayuda a levantarse del suelo— sus requiebros amorosos; Don Juan que celebra su apariencia, y Tristán que, quizá por conveniencia, halaga al amo cuanto puede y lo compara con el sol cuando a su padre le dice sobre su hijo:

Tristán:
Ya te espera tan galán
que en la corte pensarán

que a estas horas sale el día (*La verdad...*, 135).

A propósito del primer encuentro entre Don García y Jacinta, conviene observar que se realiza cuando el galán le ofrece su mano a la dama para levantarse del suelo. La acotación en la obra indica “cae Jacinta” (1992: 125), pero no se explica la causa de la caída. Se puede suponer que Jacinta ha caído al suelo al salir de la platería, sitio en el que se encuentra con Don García, pues éste le dice:

Mas ya que ni al merecer
de esa divina beldad,
ni a mi inmensa voluntad
ha de igualar el poder,
por lo menos os servid
que esta tienda que os franqueo
dé señal de mi deseo (1992: 126. Las cursivas son mías).

Don García le ofrece, entonces, en el proceso de enamorarla: “Las joyas que gusto os dan / tomad *deste aparador*” (1992: 126. Las cursivas son mías). Este sitio se confirma cuando Jacinta, al regresar a casa y encontrarse con Don Beltrán, padre de Don García, dice: “Perdonadme; que ignorando / el bien que en casa tenía, / me tardé en la *platería*, / ciertas joyas concertando” (1992: 130. Las cursivas son mías).

En esta situación (una mujer de buena posición social y económica que va a una platería a arreglar un asunto relacionado con joyas y que cae al salir de la tienda), puede no estar fuera de lugar aludir a una de las tantas razones que con rigidez propone Carranza para censurar las desproporciones sobre el traje, zapatos y joyas que usan las mujeres:

Y como tambien han quedado inhabilitadas de poder acudir à las ocupaciones caseras, dadas à toda suerte de mugeres; porque el impedimento del nuevo traje, con su gran carga, y sobrecarga, de tal suerte predomina en ellas, que solo el andar, ò poder soltarse, como niños de un año, con tanta ropa, y anchuras, y mas en chapines propios para muñecas: es una gran hazienda, y de suma pena; mayor que la que padecen los aherrojados por delitos; porque como santa y discretamente dize el gran Padre, y Doctor Ambrosio: *La cadena pesada de oro al cuello, y los chapines ocasionados à caidas, y peligrosos, sirven de pena à las mugeres, como si fueran delinquentes. Porque para lo penoso de la carga pesada, no ay diferencia alguna en que sea de oro, ò de hierro. Si con uno y otro la cerviz es igualmente oprimida, y el impedimento en el andar*

es el mismo. Nada relleva el mayor valor, y precio del peso de oro: antes sirve de mayor congoja por el temor con que viven las mugeres de no perder, ò que les quiten su pena y carga (1636: 6 verso).

A Jacinta, ¿la hacen perder el equilibrio y caer al piso la indumentaria y adornos que lleva? ¿Se tratará de una idea no expresada verbalmente por Alarcón, pero sí sugerida en la acción, sobre los excesos —no mencionados textualmente— en el atuendo de Jacinta? O, ¿la caída de Jacinta y la acción de Don García para que se levante, es un dato para apoyar la presentación de la galanura de Don García.

Ser galán es, dice Covarrubias Horozco: “el que anda vestido de gala y se precia de gentil hombre, y porque los enamorados de ordinario andan muy apuestos para aficionar a sus damas, ellas los llaman sus galanes, y comúnmente decimos: ‘Fulano es galán de tal dama’” (2006: 943); y son gentiles hombres los que tienen “buen talle [y están] bien proporcionados de miembros y facciones” cualidades que, según Covarrubias Horozco, están ligadas con ser de “noble casta” (Covarrubias, 2006: 969).

Es seguro que el Don Juan de *Quien mal anda en mal acaba* tiene todas estas virtudes —como Don García y Don Juan en *La verdad sospechosa*— razones que han seducido a Doña Aldonza, pero ¿qué es lo que la espanta cuando lo mira bajo la “infición”²⁵ que el demonio ha provocado en sus ojos? Pues precisamente lo contrario a lo que debe ser un galán. Don Juan, entonces, le parece “mal tallado”, “feo”, “desairado”, “fiero” (Ruiz de Alarcón, 1982: 182), sin aliño y compostura, ya no tiene “buen gusto”, y ha perdido, además, esa calidad luminosa de los galanes, “que envidiarle el sol podía” —dice Leonor, la criada de Doña Aldonza (*Ibíd.*: 193)—, calidad de la que hemos visto goza Don García y que adquiere Román en *Quien mal anda en mal acaba*, quien si al inicio de la obra aparece “vestido humildemente” (*Ibíd.*: 172) es concebido por Alarcón ante la mirada de Doña Aldonza como “doctor galán”, doble del galán Don Diego de Guzmán, “buen talle” de doctor que alivia y cautiva el corazón de Doña Aldonza con sólo mirarlo (*Ibíd.*: 197).

El demonio y el gracioso

En el mundo cristiano de la España del siglo XVII, al demonio le es posible tomar cualquier forma para lograr que el ser humano esté bajo su servicio. En *Quien mal anda en mal acaba*, el demonio nunca aparece en su ‘verdadera’ ima-

25 “INFICIONAR. Corromper con mal olor el aire o otra cosa; del verbo latino *inficere*; cosa inficionada, *infectas, a, um*” (Covarrubias, 2006: 1098).

gen, es decir, la de la iconografía convencional que lo representa con cuernos y cola. Lo vemos en la figura y traje de sacristán (Ruíz de Alarcón, 1982: 236, 237), de ayudante del médico fingido que es *Román*,²⁶ y de galán (*Ibíd.*: 177), para convencerlo de la ayuda que le puede ofrecer y para engañar, con la apariencia de Don Félix —otro galán—, a Don Juan, haciéndose pasar por su rival.

El disfraz, ese recurso tan apreciado en la comedia del Siglo de Oro, es facultad simple para el demonio que no sólo cambia de indumentaria, sino que suponemos puede modificar las proporciones, aspecto, movimiento y ademanes de su cuerpo. Actor perfecto que puede interpretar cualquier papel de no importa qué pieza teatral.

Hemos visto las cualidades de los galanes y su opuesto en el desfiguro que ve Doña Aldonza en Don Juan. Estas características: “mal tallado”, “feo”, “desairado”, “fiero”, sin aliño y compostura, mal gusto, “desmazalado”, como dice Covarrubias Horozco del hombre “que tiene poco brío y mal aire en el andar, porque cada cuarto se le cae por su parte; y [que] en los mozos, y más los que se tienen por galanes, es gran vicio” (2006: 681), podrían ser algunas de las características del gracioso. Tristán, el criado de Don García, o el Tristán de Don Juan, quizá se comporten de este modo. A ello y, en este caso, gracias, sí, a la luz de su ligereza y buen humor, los defectos del galán son las virtudes del gracioso.

El criado está muy lejos de poder vestirse como señor, aunque lo desee. Su traje suele ser un conjunto de prendas que le quedan muy grandes o muy pequeñas, que están muy viejas, sucias, rotas y parchadas, que no combinan entre sí, que son usadas en partes del cuerpo para las que no fueron concebidas, que no corresponden al momento en que deben ser usadas: “calzones de mangas de jubón, enormes brahones, sotanilla, calzas cortísimas, sotana y capote grandes, cuello ennegrecido, capa astrosa, traje de retazos, camisa llena de manchas, zapatos puntiagudos, zapatones, caperuza, sombrero sucio” (Rodríguez, 2000: 134-135). Con todo, no es un mendigo y su traje es urbano, es un traje que aspira a ser lo que no es, de ahí el ridículo. Su indumentaria es parte de la “gracia” del gracioso. El criado no tiene los medios económicos para surtir su vestimenta, usa la ropa que le regalan, la cual, además de vieja, pocas veces será de su medida. El gracioso tampoco posee la educación de “noble linaje” que le permita parecer un galán, aunque lo intente.

El vestido es uno de los temas sobre los que juega Tristán en *Quien en*

26 “... el Demonio, de practicante” (Ruiz de Alarcón, 1982: 193). “**Practicante**, llamamos al que ha oído medicina y acompaña al doctor a las visitas, para concordar la teórica con la práctica” (Covarrubias, 2006: 1373).

mal anda en mal acaba. Don Juan le ha prometido que para su boda con Doña Aldonza le ha de regalar un atuendo completo y nuevo de la cabeza a los pies. Con ello sueña Tristán, aunque teme que la fortuna de estar bien vestido sea la ruina de su amo, y está convencido de que la promesa le trae mala suerte a Don Juan. Así, prefiere el infortunio de su propia suerte, reflejada en su desastrado traje, que la ventura de un vestido nuevo a costa de la desgraciada promesa de su amo. El recurso del vestido que el amo regala al criado como premio por los servicios recibidos es empleado también por Alarcón en *La verdad sospechosa*, aunque no es un tema capital del discurso del criado como en *Quien en mal anda en mal acaba*.

Hemos visto algunas de las características y funciones del vestido en dos comedias de Alarcón y con ello parte de su importancia y sentido en una obra dramática y, por supuesto, en la obra teatral. Pido, para terminar, aprovechando la voz de Blanca en *Siempre ayuda la verdad*, al “Senado ilustre y discreto [que hasta aquí haya leído], que si no ayudaren las obras, / ayúdennos los deseos [de contribuir al conocimiento y disfrute de la obra de Alarcón]” (Ruiz de Alarcón, 1982a: 343).





► Figura 1. Taller de Alonso Sánchez Coello (Benifairó de los Valles, Valencia, c. 1531 - Madrid, 1588), *La infanta Isabel Clara Eugenia con Magdalena Ruiz* (hacia 1586), Museo del Prado, Madrid. “Esta es la silueta que se creó en el siglo XVI y que se mantuvo durante la primera mitad del XVII. La Infanta viste una riquísima saya de mangas de punta cuya falda se cierra con agujetas. Se completa el vestido con lechuguillas en el cuello y puños” (Covarrubias, 2000: 313).



► Figura 3. Óleo atribuido a Fray Juan Andrés Ricci de Guevara (Madrid, 1600 - Montecassino, 1681), Don Tiburcio de Redín y Cruzat, Barón de Bigüezal, (detalle) (1635), Museo del Prado, Madrid.



► Figura 2. Rodrigo de Villandrando (Madrid, 1588 - íbid., 1622), Retrato de caballero, Colección Privada.

Bibliografía

Amezcuca, José (1992), “Estudio introductorio” en Juan Ruiz de Alarcón, *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. VI. Juan Ruiz de Alarcón. Antología*, ed. de José Amezcuca, México Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 11-51.
Bandrés Oto, Maribel (2002), *La moda en la pintura: Velázquez. Usos y costumbres del siglo XVII*, Pamplona, EUNSA.

Carranza, Alonso (1636), *Discurso contra malos trajes y adornos lascivos*, Imprenta de María Quiñones, Madrid. Consultado el 14 de junio de 2010 en: http://books.google.com.mx/books?id=7enTFhlh16gC&printsec=frontcover&dq=inauthor:%20por%20ciento22Alonso+Carranza%20por%20ciento22&lr=&ei=zNwWTMWkNJKoygSa6_XWBA&cd=2 \l“v=onepage&q&f=false

Covarrubias Horozco, Sebastián de (2006), *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Universidad de Navarra - Iberoamericana.

_____ (2000), *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, (Cuadernos de Teatro Clásico, 13-14).

Madroñal Durán, Abraham (2000), “Glosario de voces comentadas relacionadas con el vestido, el tocado y el calzado en el teatro español del Siglo de Oro” en *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid (Cuadernos de Teatro Clásico, 13-14) pp. 229-301.

Martínez Blasco, Ángel (ed.) (1993), Juan Ruiz de Alarcón, *Quien mal anda en mal acaba*, Kassel, Edition Reichenberger.

Millares Carlo, Agustín (ed.) (1982), Juan Ruiz de Alarcón, *Obras completas. III*, México, Fondo de Cultura Económica, (1ª. reimpr. de la 1ª. ed. de 1968), pp. 169-253.

Montero Reguera, José (ed.) (1999), *Juan Ruiz de Alarcón, La verdad sospechosa*, Madrid, Editorial Castalia.

Rodríguez Cuadros, Evangelina (2000), “El hato de la risa: identidad y ridículo en el vestuario del teatro breve del Siglo de Oro” en *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid (Cuadernos de Teatro Clásico, 13-14) pp. 109-137.

Real Academia Española (1734), *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...]. Compuesto por la Real Academia Española. Tomo quarto. Que contiene las letras G.H.I.J.K.L.M.N.*, Madrid, Imprenta de la Real Academia Española por los herederos de Francisco del Hierro.

Ruíz Ramón, Francisco (2000), *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, 10^a. ed., Madrid, Cátedra.

Ruíz de Alarcón, Juan (1982), “Quien mal anda en mal acaba” en *Obras completas. III*, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 169-253, (1^a. reimpr. de la 1^a. ed. de 1968).

_____ (1982a), “Siempre ayuda la verdad” en *Obras completas. III*, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 254-343, (1^a. reimpr. de la 1^a. ed. de 1968).

_____ (1992), “La verdad sospechosa” en *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. VI. Juan Ruiz de Alarcón. Antología*, ed. de José Amezcuca, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 121-154.

Sousa Congosto, Francisco de (2007), *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, Madrid, Istmo.

Pintoras alrededor del expresionismo alemán

♦Gladys Villegas Morales²⁷

A finales del siglo XIX se produce una importante transformación en la percepción del arte hecho por mujeres. Anteriormente la pintura la practicaban por necesidad viudas o hijas de pintores, por devoción las religiosas y por ocio culto mujeres de la aristocracia. Con la llegada del arte moderno y la paulatina desaparición del sistema de academias y talleres, las creadoras encuentran un ambiente más propicio para su trabajo, y al mismo tiempo el público empieza a mirarlas de manera diferente.

Mencionaremos dos características que hicieron atractiva la incursión de las mujeres a las nuevas corrientes con el inicio de la vanguardia impresionista: la primera de ellas está relacionada con los temas elegidos como pretexto pictórico. Se comenzaron a pintar escenas relacionadas con la vida doméstica, que hasta entonces había sido relegada, y que a partir de ésta época fue legitimada como elemento central de la práctica artística. El espacio doméstico, la vida cotidiana, las labores femeninas y el cuidado de los niños eran para las artistas escenarios cercanos conocidos. Por otro lado, al panorama artístico comienzan a integrarse mujeres emancipadas que se atreven a romper con el arte tradicional y pretenden vivir el arte con la libertad de cualquier artista masculino, apropiándose del espacio público. Ellas irrumpen de manera audaz y se van incorporando al mundo artístico con el mismo ritmo que se van produciendo las transformaciones socioeconómicas, políticas y culturales. Ya sea por fascinación o rechazo, perplejidad o curiosidad o desconfianza, las nuevas mujeres no sembraron indiferencia en la sociedad: mujer y modernidad caminaron de la mano con los nuevos hallazgos y las nuevas costumbres en el inicio del siglo XX.

Como resultado tenemos que en el primer tercio del nuevo siglo la presencia de mujeres en los distintos movimientos de la vanguardia artística es una constante, por lo que en la actualidad se considera que una de las variables que rompe de manera significativa una nueva lectura de la vanguardia en su conjunto es el papel de las artistas; un papel activo y propositivo en el panora-

27 Profesora de la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana. Licenciada en Artes Plásticas por la Universidad Veracruzana. Doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid.

ma de los diversos “ismos”, aunque por lo general fueron silenciadas, colocadas en segundo plano, oscurecidas por la relación sentimental que mantuvieron con sus compañeros artistas del sexo masculino, u ocultas bajo la sombra de los “grandes maestros” del siglo XX. A partir de los años setenta, con el movimiento feminista que ha cuestionado de manera insistente la visión androcéntrica de la historia del arte, se llevó a cabo un rescate y una revaloración de las artistas del pasado, por lo que en el presente muchas de ellas están ocupando el lugar que les corresponde en la historia del arte.

El expresionismo

Más que una corriente artística fue un movimiento heterogéneo que aglutinó a diversos artistas de diferente formación. Es considerado como uno de los primeros exponentes de las vanguardias históricas. Como todas las vanguardias, sus antecedentes los podemos ubicar a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XIX, donde se da una serie de tendencias simbolistas muy importantes que se extienden por varios países de Europa. Se enlaza, además, con el romanticismo de manera natural y con los aspectos esenciales del siglo XX, como son: el arte como creación interior, el color arbitrario, la expresión emocional, el cultivo de lo misterioso y la revaloración de lo primitivo.

El expresionismo es un movimiento social y político que muestra el malestar profundo que se vive en el seno de la sociedad capitalista. Los artistas buscaban reflejar el mundo interior del ser humano, sus pasiones y angustia existencial. En sus obras, el mundo real es sólo un pretexto para plasmar de forma subjetiva la naturaleza y el ser humano. Utilizan colores violentos; el dibujo es usado de un modo temperamental y emotivo. Desde sus orígenes fue un movimiento político que a través del arte buscó incidir en la sociedad, realizando una profunda crítica a las costumbres y a la sociedad industrializada, alienada, de su tiempo.

El movimiento se desarrolló principalmente en torno a dos grupos: Die Brücke (El puente, 1905-1913) y Der Blaue Reiter (El jinete azul, 1911-1914). El grupo Die Brücke se funda en Dresde con cuatro estudiantes de arquitectura: Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Keckel, y Fritz Bleyl; posteriormente se suman al grupo Max Pechstein, Otto Müller y Emil Nolde. Tuvieron una posición muy radical, crítica y comprometida ante la vida. Muchos de ellos hicieron xilografías siguiendo la tradición alemana. En el ámbito de lo estético tienen un vocabulario muy simplificado, con pocas formas, espacios disueltos sin perspectiva y colores brillantes y saturados que correspon-

dían al deseo de conceder al color una nueva relevancia emocional.

Der Blaue Reiter surge en Múnich, conformado por los artistas Vasily Kandinsky, Franz Marc, Gabriela Münter, Alfred Kubin, Marianne von Werefkin y, por poco tiempo, Paul Klee. Este grupo mostró una tendencia a la exploración formal, dirigida a la experimentación estética; su pintura era de un contenido espiritual que tendía a la abstracción. A diferencia del Die Brücke, que era fundamentalmente alemán y masculino, el grupo Der Blaue Reiter era cosmopolita y abierto a las mujeres.

Se podría decir de manera general que las mujeres artistas en Europa no tenían acceso a la Academia, por lo que en un inicio ingresaron en diversos talleres de artistas o a escuelas privadas de pintura. Las artistas que estuvieron más relacionadas con el movimiento expresionista alemán fueron Mariane von Werefkin y Gabriela Münter, quienes siguieron los mismos fundamentos de sus compañeros varones, como el rechazo a la formación tradicional y la adopción de géneros menores como el paisaje, los bodegones, el retrato y la transformación pictórica de los sentimientos; todo ello como vehículo para explorar valores estéticos innovadores. Se podría decir que Kathe Köllwitz y Paula Modersohn-Becker trabajaron alrededor del expresionismo particularmente en lo que se refiere a los tratamientos formales pictóricos. Poco conocidas son otras artistas relacionadas con el expresionismo, como las alemanas Clara Anna-Marie Nauen y Olga Oppenheimer, la polaca Marie-Mela Mutter, las suecas Sigrid Hjertén y Vera Nilson, la italiana Erma Barrera-Bossi y la holandesa Jacoba van Heemskerck. No hemos querido dejar de mencionar a estas últimas pintoras, de cuya vida y producción artística se sabe muy poco. Sin embargo, en el presente escrito haremos una semblanza de las cuatro artistas más vinculadas con el expresionismo alemán.

Gabriela Münter (1877-1962)

Contribuyó de manera importante al énfasis en el color y la abstracción, en particular en las técnicas populares de pintura sobre vidrio, e inició una colección de pinturas suyas en las que recrea los rincones de interiores bávaros. Inició sus estudios en Dusseldorf y Bonn, y a la edad de 21 años pasó dos en Estados Unidos. Llega a Múnich en 1901, en búsqueda de más formación, e inicia sus estudios de pintura clásica en la Asociación de Mujeres Artistas, donde pronto se aburre de la enseñanza académica. Se inscribe en 1902 en la escuela vanguardista Phalanx, donde inicia una relación sentimental con su profesor Kandinsky, la cual dura once años.

La pareja, en 1908, visita el pueblo de Murnau, un lugar pintoresco al pie de los Alpes, instalándose en él al año siguiente hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial. Es en esta ciudad donde ambos deciden avanzar hacia una mayor abstracción. Ella en particular sintetizó la expresividad de los colores *fauvistas*. Su estilo pictórico es más cercano a otro pintor surrealista, Jaulensky, más que a Kandinsky. Jawlensky era uno de los muchos visitantes al pueblo de Murnau, con él compartía el uso del pesado contorno negro separando planos de luminoso color, así como una aplicación cerrada de la pintura. Utilizó diversas técnicas pictóricas, y realizó grabados en madera, litografías y aguafuertes.

Formó parte del grupo Neue Kunstlervereinigung München (Alianza de Nuevos Artistas de Múnich), posteriormente en 1911 es fundadora del grupo Der Blaue Reiter (El jinete azul). Más tarde, Su pintura evoluciona hacia la abstracción, reduciendo la forma, simplificando el color, utilizando colores muy vivos —especialmente rojo, amarillo, azul y verde— y realizando composiciones atrevidas basadas en una organización concreta de formas piramidales. Es en este punto donde la yuxtaposición de manchas brillantes de color con nítidos contornos se convierte en su sello artístico.

Con el Dr. Johannes Eichner mantiene una relación sentimental desde 1928 hasta la muerte de él en 1958. Disfrutó en vida el reconocimiento del público; durante los años cincuenta su obra fue incluida en algunas de las exposiciones del expresionismo alemán: en 1957 la Städtische Galerie de Múnich celebró su cumpleaños número 80 con una exposición retrospectiva; tuvo dos grandes exposiciones celebradas en 1961 en Los Ángeles y en Nueva York.

Marianne von Werefkin (1860-1938)

Mujer culta que perteneció a una familia aristócrata rusa. En 1880 se traslada a San Petersburgo, donde recibe clases de Ilya Repin, importante pintor realista de la época. En ese tiempo es considerada “el Rembrandt de Rusia”.

En 1888 un accidente de caza le paralizó el pulgar y el dedo índice de su mano derecha. Se traslada a Múnich en 1896 en compañía del artista Jawlensky, con quien había iniciado una relación sentimental. Durante una década se dedicó a promocionar la carrera de éste y prácticamente abandona la pintura.

Después de algunos desacuerdos con su pareja, retoma su pintura en 1905, viaja a Francia donde recibe influencia de los artistas nabis y futuristas, y reafirma su intención de abandonar las formas y colores naturalistas. Compone su primera obra expresionista en 1907, bajo la influencia de Edward Munch. Decide utilizar exclusivamente la témpera y el gouache para conseguir mayor

luminosidad y transparencia. En su casa de Múnich se fundó la Cofradía de San Lucas y después en 1909 se integra a la Nuova Associazione degli Artisti di Monaco, y en 1911 se adhiere al grupo El jinete azul.

En sus pinturas demuestra el interés por el carácter social del trabajo, realiza frecuentes representaciones de la vida de los campesinos y mujeres trabajadoras que dan una visión de la situación económica de su región. Emplea sobre todo colores primarios, y remarca el uso de la línea en la composición. Utilizando técnicas mixtas, su temática es muy simbólica y destaca sus misteriosos paisajes con procesiones fúnebres.

Su impulso hacia las nuevas tendencias artísticas, así como sus reflexiones teóricas sobre el arte y la pintura las deja anotadas en su diario *Lettres á un inconnu*, escrito entre 1901 y 1905 durante sus viajes a la Bretaña, París y la Provenza. En 1913 participa en el primer Salón de Otoño Alemán en Berlín. En 1917 comienza a tener contacto con el Cabaret Voltaire y el grupo Dada.

En 1914, con el estallido de la Primera Guerra Mundial, se traslada a Suiza y funda el grupo Grosse Bärin (Osa Mayor). En esa época realiza obras abstractas inspiradas en sus “meditaciones solitarias”.

Kathe Köllwitz (1867-1945)

Artista relacionada con el expresionismo alemán. Su obra se caracteriza por tener una fuerte carga social, pues se centra principalmente en la representación sensible de las clases trabajadoras, los olvidados y marginados. Procedente de una familia modesta, recibió una educación liberal y desde joven su padre la estimuló a ella y a su hermana a ser artistas; ella recibió clases particulares de dibujo de un profesor local.

Estudió en la Escuela de Mujeres de la Academia de Berlín y en la Escuela de Arte de Múnich. Estando ya casada fue reconocida como una importante grabadora. En 1904 viaja a París para aprender escultura, donde visita el estudio de Auguste Rodin. Se había casado con el Dr. Karl Kollwitz en 1891 y se trasladaron a vivir a Berlín, donde su marido ejerció como médico en uno de los barrios más pobres de la capital, además de ejercer una militancia socialista que influyó de manera decisiva en la obra de Kathe. Tuvieron dos hijos, Hans y Peter; al estallar la Primera Guerra Mundial, su hijo menor Hans, es llamado a filas falleciendo en combate. Este trágico suceso despertó en ambos un pacifismo que los hace pronunciarse en contra del conflicto armado y es nombrada miembro de la Academia Prusiana de las Artes, siendo la primera mujer en ocupar una plaza en esa institución.

Sus temas giran alrededor de la tragedia humana, la muerte, la maternidad, las causas sociales, el pacifismo, la solidaridad con Rusia, el horror de las madres como botín de guerra, así como la vulnerabilidad de la población femenina en la guerra y en el régimen nazi. Al ser una de las artistas de denuncia pública su trabajo fue perseguido por el régimen nazi, renunció a la Academia y fue privada de su cargo como directora de la clase de grabado. En 1936 se le prohibió participar en exposiciones y vivió recluida en el campo desde 1933 hasta su muerte, en 1945.

Dentro de sus grandes series se encuentran los aguafuertes titulados *La crianza de los tejedores* (1893-1897), inspirados en la obra de teatro *Los tejedores* de Gerhart Hauptmann, donde se representa el trágico fin de la insurrección de los trabajadores de una fábrica y se denuncia la opresión del proletariado. La artista no realizó retratos de otras personas, pero sí muchos autorretratos en todos los estadios de su vida, como un proceso de autocuestionamiento. Todos sus autorretratos se concentran en el rostro y en las manos. Desde una mirada femenina realizó numerosas escenas cargadas de dramatismo, de madres que lloran ante un marido agonizante o un hijo muerto. Igualmente realizó numerosos carteles de temática social, algunos de los cuales han sido muchas veces reproducidos para causas antibélicas.

Paula Modersohn-Becker (1876-1907)

Es considerada como una extraordinaria y significativa precursora del expresionismo alemán. Perteneciente a una acomodada familia burguesa de la clase media, sus padres alentaron su formación artística. En el verano de 1882 realizó una estancia en Inglaterra para aprender el idioma e iniciar distintos cursos artísticos en una escuela privada de Bellas Artes; en los años siguientes tomó clases con los maestros Bernhard Wiegandt y Fritz Makensen.

En 1897 se instala en la colonia de artistas de Worpswede al norte de Alemania, casándose después con el pintor paisajista Otto Modersohn, quien admiraba su personalidad y su obra. El estilo de Paula deriva de la influencia de los pintores franceses Cézanne y Gauguin, cuya obra conoció en sus repetidas estancias en París.

Participó en la segunda exposición del grupo de Worpswede en 1899 donde la crítica negativa se centró principalmente en la obra de las artistas. Paula se marchó a París, y allí su obra comenzó a reflejar sus múltiples influencias que van desde Rodin hasta los pintores franceses contemporáneos, pasando por el arte japonés, Rembrandt y los pintores medievales. Su propuesta plástica

muestra un claro interés por la experiencia formal y contiene una fuerza expresiva que resume los principales aspectos del arte de principios del siglo XX.

Su obra evoca una nueva relación del cuerpo con la naturaleza ya que utiliza tonos terrosos y los contornos marcados. Sus composiciones tienden a la simplificación y al reduccionismo. Del mismo modo, combina formas tridimensionales con diseños lineales, principalmente en retratos y escenas maternas. Sus autorretratos desnudos al óleo están entre los primeros de ese tipo, y su obra *Autorretrato desnuda*, en la que la mujer y la artista se funden en una monumental imagen sin que impere la sensualidad habitual en ese tipo de obras, se considera antológica.

A la edad de 31 años, un mes después de dar a luz a su hija, sobreviene la muerte de la artista. A pesar de su corta vida, su producción es numerosa: realizó al menos setecientas cincuenta pinturas, trece estampas y cerca de un millar de dibujos.

Reflexiones finales

La semblanza de las cuatro pintoras que aquí presentamos nos arroja algunas reflexiones y coincidencias que brevemente mencionaremos. Paula Modersohn-Becker, Gabriela Münter y Marianne von Werefkin pertenecían a familias burguesas en las que la educación de las mujeres incluía tener nociones de alguna disciplina artística, lo que les permitió asistir a las escuelas de pintura para mujeres o tomar clases particulares con pintores de reconocido prestigio. Otra cuestión a considerar entre ellas nos remite al plano afectivo: las tres estuvieron vinculadas con compañeros pintores —algo muy común entre las mujeres artistas— y todas ellas mantuvieron relaciones complicadas para compatibilizar su inquietud artística con la vida doméstica, además de la relación compleja en el ámbito profesional con su compañero pintor y su círculo de amigos.

Coincido con Alessandra Comini (2007: 307) quien señala:

... en el futuro, al pensar en el expresionismo alemán, quizá no pensemos, enseñemos y exhibamos exclusivamente en términos de Munch o Kirchner o Kandinsky, sino más bien expandamos nuestra perspectiva para abarcar las cualidades individuales y fascinantes de Münter y sus compañeras de viaje, Kollwitz y Modersohn-Becker, en sus diferentes rutas hacia el expresionismo.

En el terreno de la creación artística, todas las artistas mencionadas fueron fundamentalmente pintoras, solamente Kathe Kollwitz incursionó en la téc-

nica de la escultura y la xilografía. Igualmente todas dejaron diversos escritos (diarios, cartas, ensayos) que nos permiten comprender su vida y su obra. En la historia del expresionismo siguen considerándose “artistas menores”, a pesar de que todas ellas desarrollaron su obra con las características que las vinculan con la concepción estética de este estilo.

Bibliografía

Alario Trigueros, Ma. Teresa y Carmen García Colmenares, (coords.) (1993), *Tras la imagen de mujer, guía para enseñar a coeducar*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

Behr, Shulamith (1999), *Expresionismo: Movimientos en el arte moderno*, Madrid, Encuentro.

Calaf, Roser, Alfredo Navarro y José A. Samaniego (2000), *Ver y comprender el arte del siglo XX*, Madrid, Síntesis Educación.

Combalía, Victoria (2006), *Amazonas con pincel*, Barcelona, Destino.

Comini, Alessandra (2007), “¿Género o genio? Las mujeres artistas del expresionismo alemán”, en Karen Corden e Inda Sáenz (comps.) (2007), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México Universidad Iberoamericana, pp. 283-308.

Chadwick, Whitney (1990), *Mujer, Arte y Sociedad*, Barcelona, Destino.
Duby, Georges, Perrot, Michelle (1993), *Historia de las mujeres. El siglo XX*, Madrid, Taurus.

Ibero, Alba (1992), “Pintoras expresionistas: cuatro perfiles de mujer”, en *Duoda* (Revista de la Universidad de Barcelona), Número 3, pp. 15-44.

Procesos y poéticas

Escritura e investigación: de la imaginación a la historia²⁸

♦Hortensia Moreno²⁸

Introducción

La escritura de una novela suele ser un proceso largo y accidentado cuya meta no puede ser vislumbrada más que de manera parcial en el inicio del proyecto. No obstante, el mero gesto de crear una narrativa ha sido visto por algunas teóricas del feminismo como un acto especialmente significativo, en tanto el lenguaje se considera “el lugar de una exclusión y de una negación” para las mujeres. Sí, en efecto, en el lenguaje se sanciona la estructura patriarcal y el espacio semántico que se le atribuye a las mujeres en este sistema es negativo, es decir, se trata de un lugar “donde las mujeres no pueden tener, una vez más, un papel que no sea el de objeto, al estar ancladas en el dato biológico que las define, la sexualidad y la función reproductora” (Violi, 1991: 73), la apropiación del lenguaje —narrativo, poético, pero también histórico— se convierte en un reclamo de subjetivación.

En opinión de Patrizia Violi, “para las mujeres el problema del lenguaje estará siempre conectado con la posibilidad de definirse como sujetos, y por tanto de concebir lo femenino al margen del sistema de las oposiciones dualistas que siempre lo han constreñido y limitado” (Violi, 1991: 154). Es en este contexto donde se puede afirmar que el feminismo *es* una teoría del discurso. Una toma de consciencia del carácter discursivo, es decir, histórico-político, de lo que llamamos realidad, de su carácter de construcción y producto y, al mismo tiempo, un intento consciente de participar en el juego político y en el debate epistemológico para determinar una transformación en las estructuras sociales y culturales de la sociedad (Colaizzi, 1990: 20).

El acto de escribir trasciende entonces la mera actividad de crónica, de recuperación o reflejo inerte, e inclusive de invención, para convertirse en un instrumento de simbolización cultural, autocomprensión y autointerpretación de los sujetos sociales, al proveer una instancia de mediación entre la esfera pública y la privada. La literatura y la palabra escrita se convierten así en catalizadores para la congregación de públicos específicos, porque crean los víncu-

28 * Una versión previa de este trabajo fue presentada en el III Coloquio de Investigación en Artes *Confluencias del arte, la creatividad y la investigación*, Mesa “Sexualidades, cultura visual y performatividad”, 11 de noviembre de 2010, organizado por el Programa de Investigación en Artes de la Universidad Veracruzana, Xalapa, Ver. Agradezco al doctor Antonio Prieto Stanbaugh sus comentarios siempre enriquecedores.

los que reunirán a lectores y autores, al público con sus artistas: “los escritores [crean] nuevas corrientes de pensamiento cuando logran mediar entre los reclamos públicos y los privados” (Lara, 1997: 318).

En cierto tipo de circunstancias, la escritura de las mujeres contiene este esfuerzo —sobre todo, cuando expresa una voluntad inherente de ser reconocida y transmitida más allá del lugar íntimo o reservado donde es producida— y adquiere lo que María Pía Lara (a partir de la teoría de la acción, y particularmente de Austin) caracterizó como “fuerza ilocucionaria”. Ésta se relaciona con discursos que, al establecer y cuestionar las tradiciones históricas, recuperan y reconstruyen narrativas del pasado y las proyectan al futuro (Lara, 1997: 316, 317).²⁹

La fuerza ilocucionaria del discurso narrativo de las mujeres, según Lara, reside en un cambio de perspectiva entre la narratividad ontológica y la representacional. Si la vida social queda plasmada en esos pequeños relatos que tejen los sujetos desde su experiencia individual, la posibilidad de producir nuevas identidades depende de la creación de narraciones diferentes en “un repertorio nuevo de tramas historizadas”. Si es verdad que las ‘experiencias’ subjetivas se constituyen por sí mismas como narrativas y llevaron a las mujeres “a actuar de una cierta forma y no de otra, pues lo hicieron sobre la base de proyecciones, expectativas y memorias derivadas de un repertorio múltiple de narrativas sociales, culturales y públicas” (Lara, 1997: 316-317), la re-creación narrativa que reconstruyese sus orígenes históricos, políticos y culturales conduciría a la producción de un nuevo conocimiento. He aquí el modelo de fuerza ilocucionaria que estaría en la base de esas narrativas (Lara, 1997: 317-318).

Para esta autora, la forma novela constituye uno de los géneros [*genres*] más apropiados para llevar a cabo esta tarea, porque ahí se producen “construcciones performativas sobre la identidad” que permiten “transformar las estructuras simbólicas y lingüísticas de la fragmentada esfera pública”. Las novelas han estimulado la aparición de nuevos públicos, “formas performativas de generar espacios para las demandas de reconocimiento”, y en esa medi-

29 Para Searle, los sonidos o trazos que una persona lleva a cabo al realizar un acto ilocucionario tienen significado. Al realizar un acto ilocucionario, la hablante/escribiente intenta producir un cierto efecto que permite a quien lee/escucha reconocer su intención. Es ahí donde se localiza la “fuerza ilocucionaria”: en la aplicación de reglas que indican cómo ha de tomarse una proposición, o reconocer qué acto ilocucionario está realizando una hablante al emitir una oración (véase Searle, 1980: 39, 47-48, 51, 54).

da han permitido la transformación del orden simbólico en el lenguaje escrito, lo cual conduce a “redefinir ‘nuestros’ hábitos y transformar simultáneamente nuestras instituciones y nuestra cultura” (Lara, 1997: 320):

Las vidas de las mujeres se convierten en autobiografías morales en demanda de reconocimiento con el objetivo de renegociar las fronteras entre lo público y lo privado [...]. La combinación de los textos narrativos reconfigurados, los espacios institucionales públicos y los estándares dialógicos normativos han remodelado no sólo los hábitos de las mujeres, sino también los de los hombres y, con ello, han promovido la creación de un lenguaje diferente (Lara, 1997: 323, 328).

La concepción del lenguaje como un esfuerzo creativo, como un acto de creación que trasciende la mera habla/escritura para convertirse en vehículo de cambio y estrategia de resistencia, tiene un enorme poder para la crítica literaria feminista (Guerra, 2007). La escritura de las mujeres adquiere, en este contexto, una función política sustantiva: se torna en “una cuestión de toma de conciencia, de transformación simbólica, de modificación de las interpretaciones del mundo, de los modos de mirar hacia sí mismas y a la realidad y, por tanto, de transformación de sí en relación con el mundo como verdadera transformación de éste” (Piussi, 1999: 47).

Es entonces cuando la tarea escritural se relaciona, de manera imperativa, con una reflexión acerca de la historia. El cuestionamiento de los principios de donde proviene el orden simbólico —ahora puesto en duda— requiere esa interrogación del pasado que se proyecta hacia el futuro. Y en ese ejercicio de la imaginación, las narrativas performativas pueden empezar a excavar en otro tipo de evidencias, aquellas que habían sido ignoradas o pasadas por alto, pero que podrían alterar “la idea de los historiadores según la cual lo que las mujeres hacen existe en una relación secundaria y reactiva a las vicisitudes de la historia *per se*” (Armstrong, 1990: 35):

¿Era yo una mujer? Al revivir esta pregunta interpele a toda la Historia de las mujeres. Una Historia hecha de millones de historias singulares, pero atravesada por las mismas preguntas, los mismos terrores, las mismas incertidumbres. Las mismas esperanzas por las que hasta hace poco sólo se abrían paso consentimiento, resignación y desesperanza [...]; no hay lugar desde donde escribir. Ni patria ni historia legítima. Ni certidumbre, ni propiedad (Cixous, 2006: 46-47, 58).

Personajes y acciones

La creación de una nueva narrativa requiere de una reflexión acerca del protagonismo. En la estructura de la ficción convencional, desde sus más lejanas raíces, la construcción de personajes masculinos y femeninos obedece a una “división sexual del trabajo” en virtud de la cual —por ejemplo— el héroe homérico “despliega cualidades de fuerza y habilidad narrativa peculiares a los varones que, por inspiración especial, tienen la capacidad de trascender las limitaciones de los sentidos [...] y salvar al pasado del olvido” (Daly, 1993: 26). Por esta razón —una atribución de cualidades derivadas de la adscripción de un grupo en función de su identidad de género—, los varones son a la vez los protagonistas y los narradores de las fábulas en Occidente.

La mera idea de “heroísmo” está permeada por esta imputación de sentido e informa el *ethos* guerrero como territorio exclusivo de los varones. La guerra, y por derivación, la conquista, el viaje, el descubrimiento y la aventura, aparecen en este esquema como el destino de los hombres, mientras que las mujeres permanecen recluidas en el ámbito cerrado del hogar, repetitivo por antonomasia —en tanto espacio de la pura reproducción—, donde no ocurrirá nunca nada nuevo. De la pertenencia al colectivo de los varones como grupo sexualmente identificado se deriva la posibilidad de abrirse al mundo, mientras que las mujeres, por consecuencia, estarán, al mismo tiempo, excluidas de la escena del heroísmo y de las narrativas (Daly, 1993).

El siglo XIX y el Romanticismo, al consolidar la idea del “ángel del hogar” (Woolf, 1977) y del encierro de las mujeres en el espacio doméstico, sedimentarán todavía más esa división sexual del trabajo en la actividad literaria —y en su recepción— al establecer una brecha insalvable entre dos tipos de búsqueda narrativa: “la primera específica de las escritoras, el *heroínismo* (la búsqueda del amor) y la segunda universal, el *heroísmo* (la búsqueda del conocimiento)” como proyectos independientes uno del otro (Daly, 1993: 14). Héroes y heroínas se ubicarán en universos divergentes donde la trascendencia pertenecerá por derecho propio al grupo de los varones —lectores y escritores—, mientras que las mujeres —lectoras y escritoras— tendrán que conformarse con las dulces migajas del enamoramiento que conduce al matrimonio legítimo y a la formación de la familia como único ideal apropiado para el “bello sexo”, para el “sexo débil”, al cual se le encomienda constituir el ámbito que servirá para el reposo del guerrero, para recompensar al héroe fatigado en la empresa paralela de vencer al enemigo y crear la cultura.

Vida en peligro

En la escritura de la novela *Vida en peligro* (México, Castillo-McMillan, 2008), me enfrenté a los dilemas expuestos más arriba y traté de resolverlos a partir de la elección de un motivo que me permitiera superar la dicotomía héroe/heroína, narrador/narrada, a partir de la idea de “fuerza ilocucionaria”. El principal reto del ejercicio narrativo era imaginar una trama que siguiera las reglas estilísticas/estructurales de la novela de aventuras —acción, suspenso, riesgo, viaje— en oposición a la trama convencional de la novela romántica dirigida al público femenino, donde el resorte del relato es la búsqueda y realización del amor.

Para conseguirlo, elegí varias personajes de la historia del feminismo —donde el acontecimiento histórico se convierte en *la aventura* por excelencia de las mujeres—, entre las cuales destacan dos a las que me quiero referir en este espacio: Mary Wollstonecraft y Olympe de Gouges. La elección obedece a varias características que las sitúan como figuras paradigmáticas de la propuesta feminista que he descrito en la primera sección de este escrito:

- ambas son invasoras del ámbito público —todavía en el siglo XVIII— que se ganan la vida con la pluma: son autónomas —no dependen de ningún hombre para subsistir— y firman sus textos con su nombre, en lugar de recurrir al pseudónimo masculino;
- ambas intervienen con sus textos en el acontecimiento histórico que marca el inicio de la vida moderna, la Revolución Francesa;
- ambas escribieron, además de textos que se pueden clasificar como literarios (Wollstonecraft, novelas y libros de viajes; de Gouges, obras de teatro), ensayos políticos que aún hoy constituyen hitos para la reflexión feminista (Wollstonecraft, *Una reivindicación de los derechos de la mujer*; de Gouges la “Declaración de los Derechos de la Mujer y la Ciudadana”), ambas inspiradas en la Declaración que redactó la Asamblea Nacional en 1791;
- las vidas de ambas terminan de maneras trágicas, aunque antagónicas: de Gouges perdió cabeza bajo la sanguinaria cuchilla de la guillotina, acusada de monárquica; Wollstonecraft murió de fiebre puerperal después del nacimiento de su segunda hija, Mary Goldwin (quien se casará con Percy Shelley y escribirá *Frankenstein*).

Mi principal interés en estas autoras tiene que ver precisamente con su inserción en un mundo masculino —el mundo público de la política y la literatura— desde una toma de consciencia del carácter discursivo o histórico-político de lo que llamamos ‘realidad’. La forma en que ambas escritoras inciden

en la discusión pública que funda la democracia moderna logra trascender su escritura como actividad individual para volverse un instrumento de simbolización cultural, autocomprensión y autointerpretación de los sujetos sociales, para aportar una instancia de mediación entre la esfera pública y la privada. Tan es así que sus escritos sobre los derechos de las mujeres las proyectan del pasado hacia el presente en un debate todavía vigente.

Encuentro en París

Wollstonecraft pertenecía a un grupo de intelectuales ingleses devotos de la Revolución Francesa y empezó a publicar en la *Analytical Review* —cuyo principal contenido era de reseñas de libros— desde el primer número. Edmund Burke, un escritor muy renombrado —ajeno a ese grupo— había publicado *Reflexiones sobre la Revolución en Francia*, donde defendía el *statu quo* aristocrático, las viejas jerarquías y valores, y advertía a las clases propietarias que los cambios abruptos debilitaban el tejido social. Vendió 30 mil ejemplares. Wollstonecraft trató de reseñar el libro ampliamente, pero cuando se dio cuenta de lo mucho que tenía que decir, dejó que su escritura fluyera hasta que se convirtió en un panfleto: *Reivindicación de los derechos de los hombres* (1790), donde defiende las ideas de la Revolución Francesa.

La publicación fue moderadamente exitosa; primero apareció anónimamente y los reseñistas asumieron que la había escrito un varón. Tres semanas después de la primera edición, apareció una segunda con el nombre de Wollstonecraft. Mientras tanto, comenzó a trabajar en *Una reivindicación de los derechos de la mujer*, donde sostenía que las mujeres no podrían ser morales si no eran independientes. El espacio polémico de este texto se abre alrededor del *Emilio*, de Jean-Jacques Rousseau. Wollstonecraft había quedado apabullada ante la propuesta de Rousseau de una educación que volvía serviles a las mujeres y libres a los varones. Ella, por su parte, reivindica la igualdad entre los sexos dentro de una relación de compañerismo y asegura que el amor de los hombres debe ser una parte en la vida de las mujeres, y no su único propósito y fundamento.

La aparición de *Una reivindicación de los derechos de la mujer* sacudió a muchos lectores y alcanzó un amplio público. Tuvo su momento de gloria y fue muy comentado. Se reimprimió en menos de un año y apareció en Estados Unidos y en traducciones al francés y al alemán. Entonces Johnson, el editor, le propuso a Wollstonecraft que hiciera un viaje a Francia. Ella llegó a París, donde se había juntado una considerable comunidad angloamericana de

simpatizantes de la Revolución que aplaudían el éxito francés y promovían la revolución en Inglaterra.

Mientras tanto, Olympe de Gouges ya era conocida en los círculos literarios de París antes de los días tumultuosos de la Revolución. Para ella, la participación de las mujeres en la política debía ser tan intensa y tan visible como la de los hombres. Por eso escribió la frase: “Si la mujer tiene derecho de subir al cadalso, debe tener también derecho de subir a la tribuna”. Creó su “Declaración de los Derechos de la Mujer y la Ciudadana” a imagen y semejanza de aquella donde la Asamblea Nacional generaliza la libertad y la igualdad para todos los hombres, instituye una misma ley para todos, garantiza la igualdad fiscal y afirma que el gobierno no puede ser propiedad de nadie, sino asunto de todos. Sin embargo, en 1789 la ciudadanía quedó restringida a los varones propietarios mayores de 25 años, y dejó fuera de la posibilidad de participar en la política a los esclavos, a los pobres y a las mujeres.

Todavía después de la proclamación de la República, cuando se aprobó el sufragio universal y la ciudadanía se amplió a todos los varones mayores de 21 años (ricos y pobres, blancos y negros), a las mujeres se les negó explícitamente. Cuando la Convención discutió el lugar de las mujeres en el mundo público, los diputados concluyeron que ellas no podían ejercer ningún derecho político. No obstante, muchas mujeres ya estaban metidas en la política. Desde antes de que se formaran los Estados Generales, por toda Francia había mujeres interesadas en las ideas de la Ilustración. Algunas escribían; otras, recibían en sus salones a los escritores, poetas, pensadores, artistas y políticos más destacados de la época. Y no fueron pocas las que participaron en las manifestaciones callejeras, en la Toma de la Bastilla, en la marcha hacia Versalles, en el alboroto general. No obstante, conforme la Revolución se iba radicalizando, las objeciones en contra del ingreso de las mujeres al mundo político se volvieron más vehementes, hasta que, en 1793, después de un disturbio callejero, la Convención prohibió los clubes femeninos y las sociedades populares de mujeres.

El crimen del que fue acusada y detenida Olympe de Gouges era el de haber fijado en las paredes de París un cartel donde anunciaba su panfleto *Les trois urnes, ou La salut de la patrie*, en el cual abogaba por el federalismo, cuando la Convención acababa de postular el lema de que la nación era una e indivisible. Además, se ofreció públicamente para defender al rey —por lo visto, el abogado del monarca estaba demasiado viejo y cansado para hacerlo. Según el argumento de Olympe, la lógica demandaba que el rey siguiera vivo una vez que la monarquía había sido abolida, pues un Capeto guillotinado daría como

resultado un suceso dinástico y una regencia en el exilio. No obstante, su apoyo al rey fue tomado como un signo de deslealtad a la Revolución, aunque ella declaró que había nacido con carácter republicano y moriría con él.

En la escritura de *Vida en peligro*, el recurso narrativo al que me atengo para resolver la presencia de estas dos mujeres en la Revolución Francesa tiene que ver con la posibilidad de un hecho que no es imposible, pero es remotamente improbable: la reunión de Olympe de Gouges y Mary Wollstonecraft en el salón de Madame Roland. Ciertamente, en 1773, ambas estaban en París, ambas eran relativamente famosas. El debate acerca de la exclusión de las mujeres de la vida pública era particularmente intenso. Por ejemplo, André Amar, representante del Comité de Seguridad General, negó rotundamente que las mujeres pudieran ejercer derechos políticos:

Porque se verían obligadas a sacrificar los más importantes cuidados a que las llama la naturaleza. Las funciones privadas para las que las mujeres están destinadas por su propia naturaleza están relacionadas con el orden general de la sociedad; este orden social resulta de las diferencias entre hombres y mujeres. Cada sexo está llamado a un tipo de ocupación que se ajusta a este orden; su acción se circunscribe dentro de este círculo y no puede romperlo porque la naturaleza, que ha impuesto estos límites al hombre, lo manda imperiosamente y no se somete a la ley.

Chaumette, por la Comuna de París, rechazó indignado una petición de las mujeres que protestaban contra el decreto de la Convención:

¿Desde cuándo se permite renunciar al propio sexo? ¿Desde cuándo es decente ver a las mujeres abandonar los piadosos cuidados de sus hogares, las cunas de sus criaturas, para venir a los lugares públicos, a arengar en las galerías, en la barra del Senado? ¿Es al hombre a quien la naturaleza le ha confiado los cuidados domésticos? ¿Nos ha dado pechos para amamantar a nuestras criaturas?

Es dentro de este ambiente polémico donde tramo el encuentro de dos mujeres que produjeron “construcciones performativas sobre la identidad” y permitieron “transformar las estructuras simbólicas y lingüísticas de la fragmentada esfera pública”.

Bibliografía

Armstrong, Nancy (1990), "Occidentalismo: una cuestión para el feminismo internacional", en Giulia Colaizzi (comp.), *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid, Cátedra.

Colaizzi, Giulia (comp.) (1990), *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid, Cátedra.

Cixoux, Hélène (2006), *La llegada a la escritura*, Buenos Aires, Amorrortu.

Daly, Pierrette (1993), *Heroic Tropes. Gender and Intertext*, Detroit, Wayne State University Press.

Fraisse, Geneviève y Michelle Perrot (comps.) (1993), "El siglo XIX / La ruptura política y los nuevos modelos sociales", en Georges Duby y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres*, tomo 7, Madrid, Taurus.

Guerra, Lucía (2007), *Mujer y escritura / Fundamentos teóricos de la crítica feminista*, México, Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM.

Hall, Catherine, Lynn Hunt, Anne Martin-Fugier y Michelle Perrot (1991), *La Revolución francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa*, tomo 7 de la *Historia de la vida privada*, dirigida por Philippe Ariès y Georges Duby, Madrid, Taurus.

Lara, María Pía, (1997), "El feminismo como modelo ilocucionario", en *Debate feminista*, abril, año 8, vol. 15, pp. 315-332.

Piussi, Anna María (1999), "Más allá de la igualdad: apoyarse en el deseo, en el partir de sí y en la práctica de las relaciones en la educación", en Carlos Lomas (comp.), *¿Iguales o diferentes? / Género, diferencia sexual, lenguaje y educación*, Barcelona, Paidós Educador, pp. 43-67.

Scott, Joan Wallach (1996), *Only Paradoxes to Offer: French Feminists and the Rights of Man*, Cambridge y Londres, Harvard University Press.

Searle, John (1980), *Actos de habla*, Madrid, Cátedra.

Showalter, Elaine (2002), *Mujeres rebeldes / Una reivindicación de la herencia*

intelectual feminista, Madrid, Espasa-Calpe.

Todd, Janet (2000), *Mary Wollstonecraft: a revolutionary life*, Nueva York, Columbia University Press.

Violi, Patrizia (1991), *El infinito singular*, Madrid, Cátedra.

Wollstonecraft, Mary (1998), *Vindicación de los derechos de la mujer*, Barcelona, Debate.

Woolf, Virginia (1977), *A Room of One's Own*, Suffolk, Triad Panther.

La ficción televisiva: disecciones

♦Pablo Alonso Herraiz³⁰

Nada hay más necio que tratar con seriedad las cosas frívolas; pero nada es más elegante que ofrecer frivolidades con las cosas serias.

Erasmus de Rotterdam

En las primeras líneas del primer capítulo del libro *Cultura primitiva*, de Edward B. Tylor, publicado en 1871, aparece una definición precisa de cultura, quizá la única que la mayoría de los antropólogos pueden citar cabalmente, y a la que recurren cuando otras resultan demasiado borrosas, ambiguas o incorrectas:

... aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre. La situación de la cultura en las diversas sociedades de la especie humana, en la medida en que puede ser investigada según principios generales, es un objeto apto para el estudio de las leyes del pensamiento y la acción del hombre” (Tylor, 1977 [1872])³¹.

Durante las últimas décadas del siglo pasado y comienzos del siglo XXI,

30 Licenciado en Bellas Artes, especialidades de Pintura y Escultura. Doctor en Historia del Arte. Artista plástico multimedia y diseñador con amplios intereses en el mundo de la ciencia, la filosofía, la medicina, la antropología, la literatura, la historia, la lingüística y la arquitectura. Profesor-Investigador de la Universidad de Málaga y Profesor visitante en la Universidad Veracruzana. PTC. De La Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte.

31 De esta definición consideramos que Tylor subraya la importancia de manifestar las acciones históricas, pero no solamente como una sucesión de hechos, sino del ensamblaje de los hechos. Entendemos el planteamiento desde la perspectiva de cómo los fenómenos naturales son hechos concretos que parten de una lógica del orden causa y efecto. El análisis de lo individual y lo colectivo se convierte, según Tylor, en un factor de gran importancia para que no sean conceptos excluyentes durante una investigación. Una perspectiva mucho más respetuosa entre las personas, sin discriminación entre ‘hombres cultos’ y ‘hombres incultos’ y pueblos. El término cultura, para Tylor, designa el conjunto total de las prácticas humanas. Sirva esta cita para incluir a las telenovelas dentro de la ‘cultura popular’. Con la intención de dejarlo apuntado, y sin profundizar en el debate, quizá convenga advertir el cuestionamiento actual del concepto de ‘lo popular’, y particularmente la oposición entre cultura hegemónica o dominante y cultura popular.

las estructuras discursivas, la narratología y las líneas diegéticas de las telenovelas³² han sido diseccionadas por amplios sectores de la intelectualidad, por el *establishment* elitista operativo de turno perteneciente a la ‘cultura hegemónica’, por los grupos selectos y los virtuosos de una ‘culta’ condición determinada, como una manifestación artístico-mediática simplona, sórdida caricatura conceptual, putrefacción de nuestras pasiones y de nuestros desvaríos, y nuestra intrínseca locura mediocre y ordinaria. El espíritu indecente que ronda la cultura, misterio tremendo y primordial de la vida terrena (razonamiento o plática que hacen los obispos y arzobispos culturales en sus homilías desde sus artísticos púlpitos para explicar al pueblo el significado de la doctrina cultural dominante), es un insulto a la erudición y a los sentidos, diseñada escrupulosamente para el vulgo, reflejo de un sector de la población de ‘gente’ insensible y populachera. El proyecto consumado de la prostitución universal de los televisores travestidos. Antípoda de su forma de ser y pensar, esta ‘intelectualidad’ consideró, y sigue considerando, a las telenovelas como ‘divertimiento’ mefistofélico, alimento primario para la masa anónima de personas incapaces de degustar las exquisiteces del Arte —con mayúsculas— guisada para parte de un estrato social bajo, inculto y sin capacidad de análisis, que se consume en sus emociones y en sus dolores, y que en el fondo siempre se busca a sí misma en todo lo que hace. En palabras de Hauser:

El arte del pueblo se ha convertido en un “bien cultural disminuido” pero es probable que haya sido antes un arte “sublime”, pues era el único arte practicado antes del surgimiento de la élite cultural que se impuso como dueña y señora de “el arte”, pues el arte popular, que actualmente es consumido por las capas semi-instruidas y mal educadas, estimuló también a los creadores del arte sublime durante la antigüedad y la Edad Media con el mimo, y entre el barroco y el clasicismo con las canciones populares (Hauser, 1977: 198).

Y, como apunta Eco:

A partir de la segregación maniquea entre cultura elitista y cultura de ma-

32 El diagnóstico de la telenovela. La telenovela es custodia contemporánea del cuento tradicional, conjuga en su veraz testimonio el estilo, la técnica de la expectativa grupal aprendida del folletín decimonónico con una narratología vinculada a la literatura oral. El núcleo del éxito de los telerromances lo encontramos en la recursividad de una técnica narrativa muy similar a la del cuento folclórico, que nace de la tensión-oposición entre la repetición cíclica de asuntos funcionales y un formalismo innovador.

sas, o “cultura superior” y “cultura inferior”, entendemos que la reproducción a la que hace referencia Benjamin, toma elementos del nivel superior de cultura y lo introduce masiva e indiscriminadamente en el nivel inferior. El problema es que esta transferencia tiene necesariamente que estar mediada por un proceso de simplificación de la obra de arte que han desarrollado y convertido en su principal herramienta los medios de comunicación masiva: “la adecuación del gusto y del lenguaje a la capacidad receptiva media” (Eco, 1999: 31).

Hipermercado de la estulticia, extravagante circo de la necesidad³³, laborioso bordado de mezquindades urdido por la hipertrofia de las mentes cursis y relamidas. Según esta tesis, la telenovela es una narración, ‘afección’, de gran pobreza reflexiva, residuo del melodrama y folletín decimonónico³⁴, destinada a satisfacer las estúpidas emociones primarias de las clases inferiores, ciencia ficción de los sentimientos, opio pecaminoso del pueblo aburrido, espacio diario del mal televisado, ruido espantoso para las masas iletradas, fetiche de culto ancestral y primitivo.

Despreciada por la agotadora vida del intelectual —término éste que a pesar de ser usado frecuentemente es de dudosa fiabilidad y exactitud— que nunca ha considerado el valor de la “insensatez y la estupidez como principio vital para valerse en el mundo”³⁵ (Erasmus de Rotterdam, 1999, p 94), tras dé-

En la telenovela encontramos una ‘apropiación’ (extratextualidad) de ciertos modos discursivos paradigmáticos (hipotextos) de Occidente; al igual que en la literatura de la Edad Media; en la telenovela encontramos la hipérbole, la transmisión oral de gran parte de las obras, el carácter anónimo de muchos textos, el entretenimiento y didactismo, (modelos de comportamiento), la alteración exagerada e intencional de la realidad que se quiere representar con el fin de obtener una mayor expresividad. Estas tendencias configuran los rasgos básicos que definen la literatura en la Edad Media.

33 También, desde una perspectiva esencialmente lúdica, las telenovelas son simplemente una caricatura de nosotros mismos.

34 Salvando las distancias, el género de los culebrones folletines, las telenovelas son herederas de los cuentos populares, las Jarchas medievales, los Cantares de Gesta de los Siglos XI y XII divulgados oralmente y anónimos, la obra de Rabelais, la Novela Sentimental del Pre-
renacimiento (S. XV) y el Renacimiento de la primera mitad del siglo XVI. Continuada de las preocupaciones y el estilo de Samuel Richardson (S. XVIII), la novela sentimental del siglo XIX, la novela romántica del XIX y la novela rosa.

35 Tal vez merezca la pena recordar la obra El elogio de la locura de Erasmo de Rotterdam, dedicada a Tomás Moro, donde el autor edifica una arquitectura satírica con abundantes referencias a la literatura clásica y la mitología.

cadadas de preocupaciones, homilías y desvelos, asistiendo a las apocalípticas plagas televisivas, en las que la intelectualidad ha proferido gritos y sermones dogmáticos implorando el auxilio divino para exterminar la mezquindad televisiva; ofendida por la burguesía, insultada, menospreciada, segregada, desconsiderada, humillada, motivo de burla, broma, mofa, cuchufleta en las reuniones *snoobs*, espacios televisivos, conferencias, inauguraciones; considerada como un insulto a la inteligencia humana, disolvente del proletariado des-cerebrado, asesina de neuronas, semiótica de la basura, espacio infecto de mediocres, vicio, en definitiva, que nos ata y encadena.

Aparición retrógrada, escarnio colectivo de los ojos sometidos al incruento rigor de las heréticas eyaculaciones televisadas, como dice Rebeca Padilla:

la telenovela conlleva no sólo el estigma de ser un género popular de baja calidad, sino que además, al ser considerado culturalmente como un género para “mujeres” se incrementan sus connotaciones negativas [...] las telenovelas como las “óperas de jabón” pueden definirse como paradójicas. A pesar de su gran aceptación por parte de su público, han sido calificadas como un género “bajo” entre lo “bajo”... (Padilla, 2004: 26).

Dramática parada del corazón, desfile circulatorio del deseo, comedia musical del sistema cardiovascular de televisión contemplada por el nuevo telespectador ‘quirúrgico’ de dudosas intenciones (extravíos del libertinaje). Vasos sanguíneos por los que viaja la grasienta monstruosidad de la incultura enlodada; antinomias conjugadas entre la florista callejera y la alta dama de sociedad.

Ahora, hoy, vive un lindo y público romance con la cultura lleno de lúbricos ceremoniales —‘love’ propio de una teleserie— con la magnánima, leal, cortesana y bien perfumada intelectualidad, un amor lleno de caricias delicadas, besos pudorosos y recatados y miradas limpias de pecado. Clase culta, por otra parte, que, desde siempre, y a escondidas, curioseó, de alguna manera, telenovelas. Los intelectuales, artistas, escritores, pensadores en general, hemos rehabilitado por fin la impostura, la sensibilidad, la pasión y el amor y hemos hecho público nuestro compromiso hasta que la muerte nos separe.

Sirva este ejemplo para ilustrar la condición del intelectual, que tiene como deber moral enseñar al ignorante. Esta especie, y su ecosistema, ha descubierto demasiado tarde las virtudes de las telenovelas, tras mucho tiempo de debilidades, tentaciones y pecados, considerándola como criada y agarrarle las nalgas y cogerla a escondidas en la cocina, hoy viven una palpitante verdad sexual de un amor para siempre y el galán ya no se avergüenza de su dama.

El intelectual ermitaño se ve tentado por los medios, la lujuria, el poder y la riqueza, soportadas por unas imposibles programaciones diarias de larguísimas y perversas horas. El cenobita, en estado meditativo, escribe sus negras profecías llenas de nubarrones que se ciernen sobre la indefensa humanidad, mientras el amenazante guionista, como un azote, parece venir del lugar destinado al eterno castigo de los condenados. Al igual que a san Antonio Abad³⁶ en el desierto, con el antiguo gesto del exorcismo, imaginamos al académico intelectual desnudo y despeinado arrodillado y sosteniendo una cruz hecha con dos varitas para protegerse de las tentaciones que lo atacan. Para escapar de las ataduras del sufrimiento mundano los intelectuales necesitamos establecernos en nuestra plataforma espiritual: mientras se considera que el intelectual trasciende, el mediocre no lo hace.

El mediocre tiende a rutinizar su borrosa existencia en términos de tradiciones caducas y aleatorias. El intelectual, al abrirse a las interpretaciones alternativas de la realidad, ensancha la perspectiva de los ciudadanos y trata de transformar el mundo mediante la palabra. Parafraseando a Barthes (citado por Puppo, 1977, p.72) “no nos hemos dado cuenta de que la telenovela se burla de la buena y de la mala literatura”, y, como la vida misma, representa una bufonada trascendental, carnavalada del destino, está al margen de esa problemática intrascendente, fluye sin importarle absolutamente nada, las verdades y críticas de los académicos, espera, tejiendo y destejiendo una cartografía rizomática enmarcada por el infinito de las posibilidades y la poética de la combinatoria cotidiana. Las telenovelas se han mofado siempre de los intelectuales y se siguen burlando en una sutil e inteligente caricatura mezcla de inconclusividad y virtuosismo exhibicionista.

Las teleseries del mundo restablecen un antiquísimo modelo discursivo: la de los géneros cómico-serios y el melodrama. Lo cómico-serio contiene una percepción carnavalesca del mundo y una nueva actitud hacia la realidad, que consiste fundamentalmente en la inclusión de lo cómico en los asuntos serios y los serio en los asuntos cómicos. En referencia a los géneros cómico-serios, lo que los caracteriza es la polifonía, la pluralidad de tono en la narración, la mezcla de lo alto y lo bajo, de lo serio y lo ridículo-grotesco, utilizando

36 Monje cristiano, iniciador del movimiento eremítico. El relato de su vida presenta la figura de un hombre que crece en santidad y lo convierte en modelo de cristianos. Se sabe que abandonó sus bienes para llevar una existencia de ermitaño y que atendía varias comunidades monacales en Egipto, permaneciendo eremita. Se dice que alcanzó los 105 años de edad.

ampliamente los géneros intercalados³⁷, un universo dualístico en permanente diálogo, sincretismo; en otras palabras, por la concentración de referentes procedentes de diversas tradiciones, ya sean, como hemos dicho, cultas o populares, sus formas específicas de ambiguar el propio discurso, la escisión entre la narración y lo narrado, el entrecruzamiento y la ramificación de lo narrado, el cuestionamiento constante al propio acto de narrar.

La carnavalización del arte es parte del fenómeno de enriquecimiento de la vida y es parte, también, de la contienda de las constelaciones poéticas realistas con las constelaciones poéticas idealizantes. La carnavalización, la risa, la mezcla de los telegéneros altos y bajos altera el conjunto de los géneros y de los valores estéticos. Lo experiencial y sensorial adquiere una nueva figuración. En el laboratorio experimental, ahora, la idea se complementará con la aventura, y la imagen artística será más abarcadora, más realista.

Desde esta dinámica reticular (hermafrodita)³⁸ se genera un artefacto intertextual, conjunción de géneros discursivos y literarios pretéritos como la biografía (del héroe bueno, malo, problemático). El espacio-tiempo en la tele-serie es lo que prima, y la narración-aventura, que siempre es una ‘formulación ingeniosa’ de desenvolvimientos-desdoblamientos (im)provisados-(in)esperados, con contenidos altamente cómicos, dramáticos o absurdos, estimula la creatividad de los actores-participantes-espectadores en una narración-holística predominantemente contradictoria y paradójica donde todo lo inverosímil se legitima. Los espectadores interactúan formando redes transversales, poéticas combinatorias del encuentro y el intercambio verbal.

Esta telecarnavalización³⁹ implica un contacto familiar y libre entre las

37 La decadencia de la alta cultura en la actualidad.

38 Entiéndase como una estructura mixta intertextual-intersexual.

39 Adviértanse, salvando las distancias, los elementos comunes entre la obra de Dostoievski y particularmente el concepto de novela psicológico-social planteado por Bajtín, y las estrategias narrativas, estructuras, la elaboración-descripción de situaciones y acciones (y creaciones) de personajes del melodrama moderno o telenovela. Como dice Bajtín al referirse a la obra de Dostoievski (y valga para perfilar la posición del espectador en lo que, diríamos supone la “aventura” de ver una telenovela): “un argumento de aventuras se apoya precisamente no en aquello que representa el personaje y el lugar que ocupa en la vida, sino más bien en lo que él no representa y que desde el punto de vista de toda realidad existente no está predeterminado y resulta inesperado” (Bajtín, 2005: 153). Desde este ángulo bajtiniano el acto artístico ‘revolucionario’ de las teleseries consiste en integrar un conjunto de géneros bajos, populares, orales y marginales, con los géneros, canónicos, sublimes, altos, cultos.

personas, una sucesión de forma recíproca muerte-risa (Bajtín, 2005), la amplia apertura hacia lo profano, la presencia de blasfemias; la abolición de las barreras entre los géneros y la confluencia de estilos y la unión de payasada más tragedia:

El carnaval es un espectáculo sin escenario ni división en actores y espectadores. En el carnaval todos participan, todo el mundo comulga en la acción. El carnaval no se contempla ni tampoco se representa sino que se vive en él según sus leyes mientras éstas permanecen actuales, es decir, se vive la vida carnavalesca (Bajtín, 2005: 179).

La narración en la teleserie se convierte así en una culta degradación paródica —diríamos hemorragia irreverente— dando curso ‘burlescamente’ a la fórmula retórica coagulada-cristalizada del clasicismo canónico, en la que el espectador se identifica fácilmente con el/los personaje(s) a nivel emotivo, como dice Román Gubern:

El espectador vive en realidad un desdoblamiento proyectivo, de modo que se siente solidario y se identifica con el personaje positivo, en quien ve a su semejante, digno de su simpatía, mientras que libera sus frustraciones y sus ansias destructivas a través del personaje malvado, del transgresor moral (Gubern, 1997: 34)⁴⁰.

Partiendo de estas tesis podemos formular la siguiente pregunta: ¿no será la telenovela heredera directa de esa tradición burlesca iniciada con el poeta Ovidio y continuada por Góngora, en la que lo ortodoxo es sometido a degradación y parodia de los géneros literarios?

Pero la televisión no sólo “construye” versiones de la lacerante realidad “real”, esa que es tan seria, tan pesada, tan apabullante, sino que también construye toda una gama de distintas versiones de nuestros sueños y temores, de nuestros amores y recuerdos, de nuestras fantasías y frustraciones, en fin, de nuestros juegos y afanes. A ello lo llamamos de manera provisional teleficción (González, 1998: 86-87).

El autor más adelante explica: “El texto de la telenovela es poderoso, atrayente. En él se concentran durante las rutinas de su elaboración todas las

40 Sin embargo, este carácter participativo sólo parece estar solventado por la mera ‘identificación’, como si ésta fuese fin en sí misma y no un medio para una comunicación de mayor jerarquía entre el espectador y el hecho televisivo.

miradas, las energías, las esperanzas y las críticas” (González, 1998: p.121).

Según esto, es posible entender que lo nuevo de la obra de arte es la convergencia creativa y la crítica de géneros, discursos y formas hacia un nuevo artefacto híbrido de sistemas diferentes: el hipertexto. El *telehipertexto*⁴¹ conlleva la transformación no sólo de los modos tradicionales de producción y de organización textuales —puesto que la linealidad, o, mejor, la secuencialidad, deja paso a la multisequencialidad televisiva o narrativa—, sino también de los modos tradicionales de recepción y de valoración discursivas —puesto que los itinerarios de lectura resultan ser múltiples y, en teoría al menos, no coincidentes de acto de recepción a acto de recepción—. El hipertexto televisivo nos permite acelerar nuestro acceso a la “lectura” televisada, automatizando y simplificando la tarea de movernos por ‘textos complejos’ y no secuenciales. En segundo lugar —y quizá esto es lo más importante desde el punto de vista del intérprete—, el hipertexto tiene como característica distintiva el ofrecimiento al espectador de múltiples itinerarios de lectura y, por ello, de “capítulos-obras dilatados cuyas fronteras y límites son difusos. Desde este punto de vista, el hipertexto televisado, al presentar una red de textos o nodos que el televidente puede recorrer libremente en todos sus sentidos, libera a éste de la secuencialidad cerrada y limitadora de la narración tradicional, ‘libertad’ del televidente que muy a menudo se correlaciona con la suplantación —y, en los casos más extremos, negación— del autor como categoría constructora o creadora de la obra de arte.

Televisa, TV Azteca y las televisiones del mundo nos tientan todos los días con imágenes seductoras de hermosas damas rubias de ojos azules que intentan apartarnos del camino de la virtud, y con gritos confundidos de voces escalofrantes: sexo, oro, riquezas, mentiras, infidelidades y amor. Mientras lo televisivo se esfuerza en someternos..., lo vencemos con la oración: oración de las inauguraciones, *coctails*, bibliotecas, conciertos, presentaciones de libros, coloquios, lecturas poéticas. La oración del intelectual es el principal medio en la lucha contra las tentaciones mundanas y la mejor forma de vigilar, como afirmó el evangelista Mateo: “Vigilen y oren para no caer en tentación” (Mateo, 26,41). Pero; ¿cuánto hemos tardado en darnos cuenta del interés y la importancia de las teleseries, culebrones, telenovelas o folletines? ¿Cómo restaurar tanta ofensa, ultraje, agravio e insulto?

41 Término que podríamos vincular con el concepto de la hiperrealidad de Baudrillard.

Lupita's boyfriends (Los novios de Lupita).

Telenovela, acción artística, instalación y video-performance

El proyecto *Lupita's boyfriends*⁴² es un artefacto híbrido, mezcla de muestra escénica, discurso fotográfico, espacio fílmico, expresión efímera, arte de acción, instalación, reapropiación de la creatividad estética frente al mundo exterior alrededor, sobre y a través de capas de múltiples facetas. La policromía de las telenovelas inspira aquí una nueva dimensión fenomenal, inscribiendo la espacialidad de los conceptos. El relato televisivo es reapropiado transgresoramente como extensión de la vitalidad humana. Realidad y ficción chocan violentamente, probando sus límites y fuerzas, y causando un extraño placer. Éste no se origina del triunfo de la libertad o del equilibrio, sino del placer por el encuentro violento en sí mismo. Como materia de exploración plástica los personajes de esta acción amorosa tragicómica reflexionan sobre la existencia humana, sobre sus conflictos profundos y el modo de superarlos, expresión e instrumento de hombres y mujeres que luchan por emanciparse. Proyecto que desde la frontera exotizada no deja de cuestionarse sus propios límites en un proceso de mixturación que finalmente tienden a amalgamarse en una aleación de ser humano de naturalezas distintas configurando un nuevo espacio 'cuarta dimensión' caracterizado por la ausencia de límites, de unidad.

Sinopsis. La madre de Lupita Madrigal, Esther Gómez, muere a los pocos días de nacer su hija, su padre, alcohólico, enfermo mental y sin dinero la abandona en un basurero y es encontrada por Carlos Pinto que la entrega a las madres Adoratrices en Tijuana. Lupita Madrigal es adoptada a los seis años por Rodrigo Acosta y Tamara Cuevas. Al tiempo, con 17 años, e iniciada por su hermanastra, decide dedicarse a la prostitución de lujo en un local de música nortea. Sin saberlo se enamora de Fernando, su hermanastro, hijo de su padrastro con otra mujer, quien la engaña y maltrata. Desde entonces, un profundo deseo de vengarse amorosamente de los hombres la domina y obsesiona.

42 El proyecto *Lupita's boyfriends* se presentó el día 13 mayo de 2010 en la Galería Marie Louise Ferrari de Xalapa, Veracruz, en el marco del festival Mayo Fotográfico.

Bibliografía

Batjín, Mijail M. (2005), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica.

Barthes, Roland (1990), "Introducción al análisis estructural de los relatos", en *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós Comunicación.

Camarero, Jesús (2008), *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona, Anthropos.

Châtelet, Gilles (2002), *Vivir y pensar como puercos. De la incitación a la envidia y el aburrimiento en las democracias de mercado*, Madrid, Ediciones Lengua de Trapo.

Chicharro, María del Mar (2008), *Información, ficción, telerealidad y telenovela: algunas lecturas televisivas sobre la sociedad española y su historia*, en *Comunicación y Sociedad*, No. 11 Nueva Época, Departamento de Estudios de Comunicación Social, Ediciones de Periodismo y Comunicación, México, Universidad de Guadalajara.

Eco, Umberto (1999), *Apocalípticos e Integrados* (3ª. ed.), Barcelona, Tusquets.

Florescano, Enrique (Coord.) (1995), *Mitos mexicanos*, Madrid, Ed. Aguilar Nuevo Siglo.

Frost, Elsa Cecilia (2009), *Las categorías de la cultura mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica.

González, J. A., (Comp.) (1998), *La cofradía de las emociones (in)terminables, Miradas sobre la telenovela en México*, México, Universidad de Guadalajara.

Gubern, Román (1997), "Fabulación audiovisual y mitogenia", en Eliseo Verón y Lucrecia Escudero Chauvel (comps), *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*, Barcelona, Gedisa, pp. 29-36.

Guadarrama, Luis Alfonso (2000), *Dinámica familiar y televisión. Un estudio sistémico*, Cuadernos de Investigación, No. 1 Cuarta Época, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México.

Hauser, Arnold (1977), *Sociología del arte*, Barcelona, Ediciones Guadarrama.

Imbert, Gerard (2003), *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televi-*

sión especular, Barcelona, Gedisa.

Lull, James (1998), *Telenovela: La seguimos amando* en González, Jorge (Comp.), en *La cofradía de las emociones (in) terminables. Miradas sobre las telenovelas en México*, Guadalajara, México, Universidad de Guadalajara.
Martín-Barbero, Jesús (1987), *De los medios a las mediaciones. Comunicación cultura y hegemonía*, Barcelona, Gustavo Gili.

Martín-Barbero, Jesús y Sonia Muñoz (Coords.) (1992), *Televisión y melodrama. Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*, Bogotá, Tercer Mundo Ediciones.

Martín Barbero, Jesús y Germán Rey (Coords.) (1999), *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y televisiva*, Estudios de televisión No. 2, Barcelona, Gedisa.

Martínez Hernández, José E. (2001), *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.
Orozco, Guillermo y María Vasallo de Lopes (Coords.) (2009), Anuario 2009, *La ficción televisiva en Iberoamérica, narrativas, formatos y publicidad*, Guadalajara, México, Ediciones de la noche.

Orozco, Guillermo (2006), *La telenovela en México: ¿de una expresión cultural a un simple producto para la mercadotecnia?*, en Comunicación y Sociedad, No. 6 Nueva Época, Departamento de Estudios de Comunicación Social, Ediciones de Periodismo y Comunicación, Universidad de Guadalajara.
Padilla de la Torre, Rebeca (2004), *Relatos de Telenovelas. Vida, conflictos e identidades*. Guadalajara, México, Universidad de Guadalajara.

Puppo, Flavia (1997), "La pantalla: espejo del alma" en Eliseo Verón y Lucrecia Escudero Chauvel (comps), *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*, Barcelona, Gedisa, pp.113-120.

Tylor, Edward B. (1977), *La cultura primitiva*, Madrid, Ed. Ayuso.

Uribe B., Ana (1993), *La telenovela en la vida familiar cotidiana*, en Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, vol. V, No. 15. Colima, México, Universidad de Colima.

Vilches, Lorenzo (Comp.) (2007), *Culturas y mercados de la ficción televisiva en Iberoamérica. Anuario OBITEL 2007*, Barcelona, Gedisa.

_____ (1999), *La televisión. Los efectos del bien y del mal*. Barcelona, Paidós.

Verón, Eliseo y Lucrecia Escudero (1997), *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*, Barcelona, Gedisa.

Veyrat-Masson, Isabel y Daniel Dayan (Comps) (1997), *Espacios públicos en imágenes*, Barcelona, Gedisa.

Franco, Humberto (2010), *¿Ciudadanos de ficción? Representaciones, prácticas y discursos ciudadanos en las telenovelas mexicanas. El caso Alma de Hierro*, Tesis inédita, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Estudios de la Comunicación Social. Guadalajara, México, Universidad de Guadalajara.

La poética teatral en marcos axiológicos: criterios de valoración

♦Jorge Dubatti⁴³

Las preguntas: ¿qué es la poesía?, ¿es éste un buen poema?, constituyen las dos metas teóricas de toda labor crítica.

T. S. Eliot (1999: 44)

En la vida real, un acontecimiento —¡esto es, relativamente un descubrimiento!— es, generalmente, el resultado de una serie de motivos más o menos profundos; pero el espectador elige, en la mayoría de los casos, aquél que su mente entiende con mayor facilidad o el que enaltece su propia capacidad de discernimiento. Alguien se suicida. ¡Problemas de negocios!, dice el burgués. ¡Amor desgraciado!, dicen las mujeres. ¡Enfermedad!, dice el enfermo. ¡Esperanzas frustradas!, dice el fracasado. ¡Pero muy bien puede ocurrir que el motivo esté en todas partes, o en ninguna, y que el muerto haya ocultado el motivo fundamental de su acción destacando otro cualquiera que embellezca considerablemente su memoria!

August Strindberg (1982: 91-92)

43 Doctor por la Universidad de Buenos Aires (Área de Historia y Teoría del Arte). Premio Academia Argentina de Letras 1989 al mejor egresado de la Universidad de Buenos Aires. Docente e investigador en esa misma Universidad. Coordinó, entre 2001 y 2011, el Área de Artes Escénicas del Departamento Artístico del Centro Cultural de la Cooperación, la cual se transformó, a partir de 2012, en el Área de Investigaciones en Ciencias del Arte (AICA). Fundó y dirige, desde 2001, la Escuela de Espectadores de Buenos Aires.

Poíesis, función ontológica y valores

Señalamos en *Filosofía del teatro I* (2007: 114-115) que en ocasiones, más allá de la voluntad y el deseo del artista, la *poíesis* no se produce. También dijimos que, en otros casos, la *poíesis* acontece pero lamentablemente no es atendida por la comunidad de espectadores, ni por los críticos, o es apreciada con indiferencia o negativamente. Se enfrenta así un campo problemático que debe discriminarse en dos preguntas diversas que reenvían a áreas diversas de la filosofía del teatro: ¿Hay *poíesis*? ¿Qué valor se le atribuye a la *poíesis*?

La primera: ¿Hay *poíesis*?, se responde atendiendo al problema de la función ontológica y el estatus objetivo de la *poíesis*, sobre el que hablamos en *Filosofía del teatro II* (2010: 57-90). La segunda: ¿Qué valor se le atribuye a la *poíesis*? ¿Es buena o mala, bella o fea, perjudicial o beneficiosa?, implica el problema de la ontología de los valores, la axiología, y está estrechamente ligado a los juicios críticos de valoración del arte. García Morente ubica la respuesta a si hay *poíesis* entre los *juicios de existencia*, y la respuesta a si es buena o mala, entre los *juicios de valor* (2004: 392 y sigs.).

Es fundamental no confundir ambos problemas, porque son distintos: no es que hay *poíesis* cuando es buena o bella, y no hay *poíesis* cuando (o porque) es mala. Hay cuando sencillamente acontece. Si es buena o es mala, es otra cuestión.

Lo cierto es que ambos problemas —como señala Eliot en *Función de la poesía y función de la crítica*— constituyen el núcleo fundante de la labor crítica. Una de las funciones del crítico teatral consiste en reflexionar sobre la problematicidad del buen teatro y el mal teatro. Y, más allá de lo antipático que esto suena, no sólo los críticos sino los mismos artistas y los espectadores están todo el tiempo produciendo juicios de valor sobre buen teatro y mal teatro. Especialmente los espectadores cumplen hoy una función esencial en el desarrollo y la difusión del teatro y en la producción de pensamiento crítico. Lo que sostiene el teatro de Buenos Aires no es el periodismo ni la publicidad sino el ‘boca en boca’, institución de la oralidad que consiste en la recomendación que realiza directamente un espectador a otro, modalidad afianzada frente a la pauperización de la crítica profesional en los medios masivos. Por más avasalladora que sea la publicidad, por más elogiosas que sean las críticas profesionales, si a los espectadores no les gusta el espectáculo la sala se vaciará muy pronto. O al revés: muchos espectáculos independientes que no han recibido comentarios en los medios, trabajan a sala llena. Otros, de cualquier circuito (oficial, comercial, independiente), castigados con críticas negativas, sostienen sin embargo la convocatoria. Es el efecto del “boca en boca” o “boca-oreja”.

Imperceptiblemente trabaja la tupida red del “no te lo pierdas”, el “andá porque está muy bueno”, el “a mí me encantó”, o el “no vayas”, el “me aburrí como loco”, son expresiones sinceras, desinteresadas y efectivas por confiables, dichas a los amigos, familiares, conocidos y extraños al pasar de la conversación. El boca en boca de los espectadores se ha convertido en la institución crítica más potente de Buenos Aires. De la misma manera, la caracterización del buen teatro y el mal teatro forma parte del ejercicio académico de evaluación de las prácticas teatrales, ya sea en la calificación de una tesina de práctica artística o en la supervisión de una puesta en escena o incluso en la discusión con docentes y alumnos sobre las producciones del campo teatral.

Ahora bien: García Morente afirma que hay una ‘objetividad’ de los valores, que éstos no responden a mero ejercicio caprichoso de la subjetividad: “Por el hecho de que los valores no sean cosas, no estamos autorizados a decir que sean impresiones puramente subjetivas del dolor o del placer. Esto empero nos plantea una dificultad profunda” (2004: 394 y sigs.). ¿Con qué parámetros garantizar que nuestros juicios de valor crítico no son meras impresiones subjetivas? Es cierto que Baudelaire escribió que el crítico de arte vale más por su subjetividad que por su objetividad:

Creo sinceramente que la mejor crítica es la divertida y poética; no esa otra, fría y algébrica que, bajo pretexto de explicarlo todo, carece de odio y de amor, se despoja voluntariamente de todo temperamento; siendo un hermoso cuadro la naturaleza reflejada por un artista, debe ser ese cuadro reflejado por un espíritu inteligente y sensible. Así, el mejor modo de dar cuenta de un cuadro podría ser un soneto o una elegía (1948: 147).

Sin embargo, la subjetividad de la que habla Baudelaire está forjada sobre la experiencia de reconocimiento de la objetividad de los valores. El crítico debe profundizar en su subjetividad, que acaso sea uno de sus instrumentos más preciados. Pero también conocer las reglas básicas del arte (un tema que, en tiempos de problematización y desdelimitación de lo artístico, multiplica su complejidad. Véase *Filosofía del teatro I*, Cap. I).

Coordenadas para la valoración crítica. Argumentación y serendipia

El trabajo con la objetividad de los valores exige una crítica con fundamentos, una crítica argumentativa, y especialmente una crítica con autocrítica (acaso el más grave problema del ejercicio de la crítica teatral argentina esté allí: es su carencia de autocrítica). Una crítica con capacidad de *serendipia*, de encontrar

valores donde nadie los ve. A través de veinte años de tarea como crítico teatral (en diarios y revistas, en radio, en televisión, en la *web*, desde la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, en las clases discutiendo con alumnos universitarios, en la tarea de evaluador académico y de jurado) me ha sido muy útil elaborar un conjunto de coordenadas, ejes o criterios (una “escala de valores”, según palabras del maestro Luis Ordaz) con los que producir mi discurso a la hora de analizar e incluso evaluar (en un concurso, por ejemplo) las obras ante las que me enfrento. Sintetizo en diez coordenadas orientativas, que considero base para la discusión.

La primera es la adecuación: no puedo trabajar si no ajusto mi mirada de espectador-crítico-analista al estatus objetivo de la *poíesis* (lo que está ya en el acontecimiento), lo que plantea la poética que se despliega ante mis ojos. Me pregunto qué quiere proponer, dentro de qué procedimientos y estructuras espectaculares, qué competencias me está reclamando, qué me pide que haga. ¿Qué pretende ofrecer? Este punto de partida es fundamental porque de la determinación del estatus objetivo dependerá todo mi trabajo, todo lo que sigue a continuación. En la adecuación suelen irse al menos los primeros cuarenta minutos de expectación. Esa adecuación se vincula estrechamente al principio de amigabilidad o disponibilidad de la mirada crítica. El espectador se torna así en un “compañero”, un *cum panis*, alguien que ‘comparte el pan’ con el artista y los técnicos.

El segundo eje es la técnica: de acuerdo a su estatus objetivo, cada espectáculo está exigiendo una técnica correspondiente. Poética y técnica van de la mano, se definen mutuamente. Puede tratarse de una técnica muy cerrada (como en algunos géneros hipercodificados: la ópera tradicional, la danza clásica, el teatro negro, el teatro realista, el sainete, el títere de retablo, etcétera) o más abierta (la danza contemporánea, el teatro experimental, el teatro no ilusionista, el teatro ‘tosco’ popular, etcétera), e incluso heteróclita, híbrida, múltiple, de mezclas contrastantes, de disolución, inclasificable. Debo reclamarle a cada espectáculo la técnica que le corresponde de acuerdo a la propuesta de su estatus objetivo. Si en una obra de teatro negro se ve a los manipuladores... Si en un espectáculo realista el actor se desconcentra y se tiente... Puedo aprobar u objetar por la técnica.

Llamo al tercer ángulo relevancia simbólica: me refiero a la importancia temática y simbólica del espectáculo, a partir de la evaluación de los campos temáticos que representa, sus tesis, ideas, problemas, conflictos, preocupaciones y aspectos *contenidistas* que enfoca. Es decir, la materia de la que habla el

QUÉ. Por ejemplo: temas históricos, sociales, filosóficos, de relaciones humanas, generacionales, artísticos, políticos, etcétera, ya sea con un tratamiento universal y/o localizado. Es el parámetro de la significación/interpretación del espectáculo, y acaso el más engañoso, porque finalmente —como veremos— no alcanza con los temas para hacer buen teatro.

El cuarto es la relevancia poética: se refiere a la pregunta por los aspectos formales, composicionales, estructurales. El CÓMO está compuesto y construido el espectáculo, la indagación de la estructura del arte-facto. El plano de los artificios, de los procedimientos, de la invención formal. Por ejemplo, cómo está construida la historia que cuenta, si utiliza tales o cuales procedimientos para el despliegue escénico, qué aspectos destacables pueden apuntarse en la estructura dramática, literaria, el vestuario, la iluminación, la escenografía, etcétera. Esta es acaso la coordenada más fascinante y compleja, donde hay que leer el detalle en su relevancia. Una poética está hecha de miles de detalles composicionales, y en el juego infinito de esos detalles se juegan sus valores.

Por supuesto, relevancia simbólica y relevancia poética se cruzan, del qué al cómo y del cómo al qué, casi siempre son inseparables, de la misma manera que lo son todos los ejes que desplegamos. No son niveles de lectura, más bien ángulos desde los que se enfoca un mismo objeto único e indivisible.

El quinto es la relevancia histórica: tiene que ver con lo que ese espectáculo, en tanto acontecimiento, significa para la historia de un país, de una ciudad, de un pueblo, de una comunidad, de una gestión, de un campo teatral, del arte, etcétera. Un espectáculo puede ser escasamente relevante en muchos aspectos (simbólico, poético, técnico) y sin embargo poseer una gran importancia histórica (porque, por ejemplo, es la primera vez que se estrena ese autor en la Argentina, o que se hace una apuesta comercial de tales características, o es oportuno que se estrene esa obra en el marco de determinada situación social o política, etcétera). El estreno de determinados creadores, más allá de sus logros específicos, siempre constituye un acontecimiento histórico.

La sexta coordenada es ideológica: el evaluador y analista tiene el derecho de aprobar u objetar ideológicamente un espectáculo desde la parcialidad de su propia ideología y su sistema de creencias, concepciones y visión de mundo. Generalmente la ideológica constituye una posición subjetiva que enfrenta otras. Por ejemplo, una lectura política podría oponerse a otra. Una visión religiosa podría oponerse a otra. Una visión feminista, sin duda, plantea una fricción con las posiciones machistas establecidas en muchas sociedades. Un espectáculo como *El fantasma de la Ópera* podría ser cuestionado en Bue-

nos Aires desde una mirada local, contra la homogeneización cultural de la globalización, en tanto se trata de un teatro de sucursalización, franquicia o ‘macdonalización’ transnacional. Y así es visto por muchos artistas del teatro porteño. El eje ideológico no pretende objetividad, y es uno de los más importantes en el ejercicio del pensamiento político de la crítica.

El ángulo siguiente se vincula a la génesis del espectáculo: este eje pone más el acento en los procesos para llegar al espectáculo, en el trabajo y el camino recorrido, que en los resultados escénicos. Por ejemplo, muchas expresiones del teatro comunitario que realizan los vecinos en los barrios, valen más por la experiencia de trabajo social y asociación, por su capacidad de reconstitución de los vínculos sociales, que por los resultados artísticos. Para poner en ejercicio este parámetro, el evaluador debe tener información sobre las características de los procesos y el trabajo realizado para llegar al estreno.

El octavo considera la efectividad y estimulación del espectador: se trata de valorar el espectáculo por el efecto concreto que produce en el público durante el convivio. No se puede ignorar la presencia de los espectadores y su intervención en el acontecimiento teatral con los artistas y los técnicos. Hay espectáculos que valen más por su estimulación del espectador (por ejemplo, los espectáculos para niños y adolescentes, los que provienen de la televisión) que por sus méritos en otras áreas. ¿Acaso el público no merece ser estudiado en su comportamiento, al menos en su manifestación fenomenológica durante el acontecimiento convivial?

El noveno es la transformación o recursividad: llamamos así a la capacidad de algunos espectáculos de generar cambios en el orden social, *a posteriori* del espectáculo, por su efecto de modificación social. Por ejemplo, Teatro Abierto en 1981, en la dictadura, o Teatroxlaidentidad en democracia, o el teatro-foro que hace el grupo Los Calandracas con adolescentes para la prevención del SIDA, la educación sexual, etcétera.

Y finalmente, el más importante: la coordenada de la teatralidad singular del teatro. Llamamos así a la excepcionalidad de acontecimiento teatral. Ese saber único y específico del teatro, comparable con la capacidad de levar del *soufflé* (según la metáfora que empleaba el sabio crítico uruguayo Gerardo Fernández). El teatro ‘leva’ en la teatralidad o ‘no leva’, es decir, más allá de sus componentes o ingredientes, de sus temas, técnicas y artificios, ofrece un acontecimiento inédito en sí mismo. Es lo que hemos sentido al ver *Claveles* de Pina Bausch, o *Wielopole-Wielopole* de Tadeusz Kantor o *Postales argentinas* de Ricardo Bartís... Vamos al teatro, en fin, por ese acontecimiento que sólo el tea-

tro puede brindar, en tanto teatro, en la experiencia del convivio. El espectador percibe de maneras diversas la teatralidad, por ejemplo, cuando siente en medio de la función que ‘no podría estar haciendo nada mejor’ y que todo lo que está sucediendo en la escena y en el público adquiere dimensión de inexorabilidad, es decir, no podría ser de otra manera, nada parece contingente. Peter Brook habla de ‘teatro vivo’, eso que sucede en el acontecimiento teatral parece tener vida propia. Inexorabilidad de acontecimiento. ¿Cómo identifica un espectador la manifestación de la teatralidad? Por la intensidad de percepción (toma la atención, genera asombro, sorpresa, agita la memoria y los sentimientos, estimula el pensamiento y la afectación física, etcétera, funda una zona de experiencia y subjetividad en una nueva territorialidad).

Sin duda las coordenadas que abren y cierran son las más relevantes. Adecuación y teatralidad singular del teatro. ¿Acaso el teatro no es básicamente experiencia de diálogo y un saber específico, que nadie más que el teatro puede dar?

Las coordenadas me permiten desplegar en mí mismo a mi propio maestro, que me vigila y cuestiona: ¿estás leyendo bien?, ¿son pertinentes tus observaciones?, ¿trabajaste el eje de adecuación?, ¿o acaso tu visión —positiva, negativa— proviene de estímulos externos al espectáculo evaluado? Atiendo con cuidado las observaciones de mi desdoblamiento en mi voz autocrítica. Y dialogo argumentativamente con ella.

Bibliografía

Baudelaire, Charles (1948), “¿Para qué sirve la crítica? Fragmentos del Salón de 1846”, en *Pequeños poemas en prosa, Crítica de arte*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina.

Brook, Peter (1994), *El espacio vacío*, Barcelona, Península.

Dubatti, Jorge (2007), *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel.

_____ (2010), *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*, Buenos Aires, Atuel.

Eliot, Thomas Stearns (1999), *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Tusquets Editores.

García Morente, Manuel (2004), *Lecciones preliminares de filosofía*, Buenos Aires, Losada.

Strindberg, August (1982), “Prólogo a *La señorita Julia*” y “*La señorita Julia*”, en su *Teatro escogido*, Madrid, Alianza.

El análisis del movimiento en la creación del personaje

♦Paloma López Medina Ávalos⁴⁴

[...] la energía neuromuscular no puede emplearse en acciones del cuerpo sin que exista alguna participación del esfuerzo mental-emocional. Por todo esto, hacer un esfuerzo implica a la totalidad de la persona.

Rudolf Laban (1879-1958)

Introducción

Es un hecho que la territorialidad, condición inherente al acontecimiento escénico, implica la presencia del cuerpo del actor. Más aún, la ejecución de la corporeidad es un acontecer poético sobre la escena que por sí mismo significa, incluso antes de hacerlo en el discurso propuesto por la obra artística. El cuerpo, así como es condición intrínseca en el hacer humano del mundo cotidiano, lo es también sobre el espectro poético de la escena. El cuerpo actoral rinde su evocación de la humanidad ejerciéndose, haciéndose, recreándose en la acción. La ineludible presencia del cuerpo del actor como residencia primera de la intención poético-teatral da razón de la multiplicidad de acercamientos y del importante papel que se le concede en la ideología de la creación escénica de Meyerhold, Grotowski, Barba o Artaud, por mencionar algunos.

La pregunta sobre la complejidad del uso del cuerpo en la ejecución del suceso teatral es, pues, siempre vigente y es el punto de partida de la investigación metodológica de creación escénica que he iniciado para desarrollar un proyecto cuyo cometido es explorar el espectro de lo femenino.

Contextualización

Esta investigación se inscribe dentro del contexto del “Plan bianual de trabajo en las líneas generación y aplicación del conocimiento”, que propuse como Profesor de Tiempo Completo de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana. De manera general, las acciones de este plan están dirigidas a em-

⁴⁴ Licenciada en Literatura Dramática y Teatro por la Universidad Nacional Autónoma de México. Maestra en Literatura Mexicana por la Universidad Veracruzana. Docente de la Facultad de Teatro de esta misma casa de estudios. Ha publicado varios artículos sobre teatro en revistas especializadas.

prenderse como medio para la asimilación y la promoción del teatro como espacio complejo e inclusivo de los procesos creadores, reflexión intelectual e instancias comunales que impelen a establecer lazos entre la práctica y la teoría y entre los ámbitos de producción académica e interacción con la comunidad. Su objetivo general es incidir, desde las líneas de la docencia, la generación y aplicación del conocimiento, la gestión académica y la tutoría, en la comprensión del fenómeno teatral como un bien simbólico de la tradición cultural humana que cubre las necesidades, imprescindibles a toda civilización, de la resignificación de la realidad mediante la instancia poética.

Al realizarlo pretendo, entre otras cosas, fortalecer las áreas de la investigación teatral a partir de la experimentación escénica y promover las áreas de creación inter, multi y transdisciplinaria. Por ello, el presente proyecto de aplicación del análisis del movimiento corresponde a la realización, a nivel teórico-práctico, del proyecto de investigación: *Fronteras movibles: identidad cultural del fenómeno teatral a principios del siglo XXI*, el cual posee como meta la elaboración de por lo menos un producto estético y un ensayo monográfico acerca de alguno de los múltiples temas que resguarda. Asimismo, con el objetivo de vincularlo con las líneas de investigación surgidas del naciente proyecto *Voces marginales en la apropiación del fenómeno teatral (El teatro de la feminidad: escena y dramaturgia de mujeres mexicanas)*, decidí tomar como punto de partida para la creación del ejercicio escénico, el personaje de Leonor, protagonista de *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz.

Conceptualización

La premisa sobre la cual se articuló el proceso de experimentación escénica consistió en actualizar el primer monólogo, dicho por el personaje de Leonor, de la Jornada I de *Los empeños de una casa*, pues la enunciación escénica pretendía recrear desde distintos contextos culturales al ser femenino. A su vez, era de suma importancia permitir en el trabajo actoral la investigación personal de cada una de las participantes y estimular su apropiación, desde su singular perspectiva femenina, de las características y situación de dicho personaje. De ahí que cada una haya iniciado una búsqueda personal que las llevó a proponer una caracterización de personaje que puso en juego el rol de lo femenino. De este modo, el texto del Siglo de Oro se actualiza en una muerta de Juárez, una indígena, una sexoservidora capitalina, una que realiza su amor en dos hombres y una mujer primitiva. Todas conviven en un suceso escénico cuyo discurso pondera la multiplicidad de lo femenino y pone en tela de jui-

cio las categorías y roles que la sociedad le ha asignado. Asimismo, el vínculo entre la situación femenina de hace siglos y la actual evidenció la vigencia de un texto canónico de la dramaturgia femenina mexicana, pero ponderando la movilidad de los procesos de creación, pues más que revisar el texto dramático desde una perspectiva antropológica, se quiso dar cuenta de la vigencia de su discurso y de las múltiples posibilidades de enunciación para referir a la realidad actual.

Metodología

Aunque nacida de la danza, la propuesta de Rudolph Laban con su ponderación de las características esenciales del movimiento ha sido aplicada a un sinfín de campos que van desde lo terapéutico hasta los procesos de la industria. Su propuesta resuelve la búsqueda de un método que permita acceder de manera objetiva a la producción de movimiento en cualquiera de los ámbitos de la vida humana. Me parece que su observación acerca del movimiento proporciona una terminología concreta y un medio sistemático para experimentar el proceso actoral. Hace posible analizar las partituras de acciones en sus cualidades, su funcionalidad y significado de acuerdo a los distintos contextos, porque considera los principios respecto del espacio (coréutica) y la energía (eukinéctica), así como los factores de tiempo, duración y peso en el accionar del cuerpo.

Sin duda, el exhaustivo análisis de las cualidades del movimiento es, por su funcionalidad técnica, un gran aporte. Sin embargo, el legado de Laban es aún más fructífero porque nunca privilegió el binarismo radical de mente-cuerpo. Por el contrario, consideró que la proyección tangible del movimiento en el cuerpo era parte de un proceso mucho más abarcador en el que la mente y el sentimiento siempre tenían una participación recursiva con su enunciación exterior; es decir, producción emocional y corporal fueron para Laban las caras de una misma moneda. El movimiento no se da por sí sin intención alguna: el modo de su expresión corresponde a una necesidad interior. Es una unidad integral que no puede separarse en cuerpo y mente, sensación y movimiento, es decir, no puede realizarse una creación verosímil del personaje si no se concibe que el movimiento engendra sensación, y viceversa. Laban consideró que la intención y la corporalidad no están dissociados, sino que la manera en que el ser humano se percibe a sí mismo y al mundo determina su actuar tanto físico como psíquico. Tales consideraciones, me parece, abren la posibilidad de aplicar su método a los procesos de creación actoral. No puede olvidarse que, siendo el teatro la metáfora de la experiencia humana, refleja la complejidad de los individuos.

El espectro de aplicación de los conceptos del análisis del movimiento es muy amplio, por lo que definí una sola categoría para llevar a cabo la experimentación escénica. Consideré que los factores del esfuerzo pueden describir sistemáticamente las relaciones entre actividad sensorial y psíquica y guiar al actor en la concreción de un movimiento que haga tangible la intención y trayectoria de su personaje, de acuerdo a cada circunstancia en que se encuentre. Al experimentar con el factor esfuerzo (*effort*) como herramienta en la construcción del personaje, he querido encontrar en el movimiento el medio de expresión de las pulsiones internas que animan a cada Leonor en las circunstancias que plantea el relato de la ficción. Por ello, el trabajo escénico se centró en la experimentación de los factores del tiempo, espacio y peso al momento de realizar un esfuerzo, asociado siempre a la vida interna que necesitaba la caracterización de cada propuesta de personaje. Para la determinación de las acciones físicas de la puesta en escena ocupé como punto de partida la exploración de las ocho acciones básicas establecidas por Laban: apretar, rozar, golpear, flotar, torcer-doblar, hendir, azotar y deslizar. La calidad del movimiento dependió de la circunstancia en que acciona el personaje y el objetivo que pretende. Las combinaciones podrían ser infinitas, pero fueron ejecutadas bajo los parámetros del carácter del personaje y de la consigna de construir con precisión una partitura de acciones que revelarán de manera clara la intención de cada Leonor.

En el trabajo creativo, esta búsqueda permitió a mi grupo de actrices encontrar cómo el impulso interno se transformaba en las calidades del movimiento, y cómo éstas podían conformar la caracterización tanto psicológica como corporal de su personaje.

Proceso

El equipo de trabajo se conformó por cinco actrices, estudiantes de la Facultad de Teatro: Randia Escalante, Mariana Viveros, Silvia Merlo, Jezabel Zambrano y Marisol Naranjo. En la asistencia de dirección apoyó Laura Jayme, estudiante de la Facultad de Teatro; en el área de producción asistieron Karla Paola Rebolledo, estudiante de la Facultad de Teatro, y Fausto Vega, estudiante de la Facultad de Artes Plásticas; tuvieron a cargo la musicalización Jesús Velásquez y Minerva Iparrea, mientras que, como apoyo actoral, recibimos la ayuda de Francisco Carrera.

El proceso de experimentación con el equipo creativo se realizó a partir del 21 de septiembre de 2009 y concluyó el 12 de noviembre de ese mismo

año, con una primera presentación el 14 del mismo mes. Todo el proceso se documentó en video y fotografía para realizar la notación de acuerdo a los códigos del *effort* y notación de motivos. El proceso creativo comprendió una primera fase en la que introduje al equipo de trabajo a los conceptos de análisis del movimiento de Laban, mediante su exploración general, aunque atendiendo a las necesidades específicas de mi propuesta escénica y a los objetivos que deseaba lograr con las actrices. Una segunda fase fue dedicada a la exploración actoral, mediante el factor esfuerzo, considerando las directrices del texto dramático y las propuestas personales de cada actriz sobre la caracterización de sus personajes. La tercera fase constituyó en el diseño y fijación de acciones de la puesta en escena, de acuerdo a los hallazgos de las fases previas y la presentación de resultados.

Cada sesión ha constado de las siguientes etapas:

1ª fase

Exploración del movimiento.

Experimentación escénica de los factores del esfuerzo asociados al impulso interno.

Explicación de los conceptos.

Trabajo de mesa (análisis del texto dramático y su discurso).

2ª fase

Relajación.

Calentamiento.

Exploración del factor esfuerzo en relación a las características de Leonor y sus pulsiones internas.

Introducción y /o creación del texto en el proceso de experimentación.

3ª fase

Experimentación del esfuerzo en el dibujo de acciones físicas.

Exploración de estados anímicos a partir de la experimentación anterior.

Partitura de acciones (voz-cuerpo).

Creación del trazo escénico.

Ensayos del producto.

Conclusión

A lo largo de la experimentación he encontrado que la sistematización que Laban elaboró de sus hallazgos y su énfasis en no desvincular la vida emocional del ser humano y su expresión en movimiento activo, me abre la posibilidad de guiar de manera precisa al actor en la exploración de las acciones y de las sensaciones que las circunstancias engendran al momento de crear un personaje. Considero que de este modo el actor puede hallar un punto de partida con el cual construir un lenguaje gestual acorde a las necesidades del personaje que interpreta, así como definir una expresión externa que guarde coherencia con la vida interna del carácter que ha creado. El proceso fue fructífero, pues los hallazgos pudieron sistematizarse y confrontarse con una notación, lo que permitió dar certeza a las acciones de las actrices cada vez que repetían la enunciación escénica. A su vez, esta posibilidad les permitió valorar cambios, adiciones o sustracciones en el diseño de su personaje, a partir de las necesidades de la enunciación escénica. Ésta ha sido una primera prueba de experimentación que ha revelado la utilidad del análisis del movimiento en el quehacer actoral, pero también apunta a la necesidad de un entrenamiento sistemático en sus fundamentos para poder lograr la comprensión cabal de la ineludible relación cuerpo-mente, y el uso poético que le confiere el trabajo del actor sobre la escena.

Anexos

Fragmento	Tiempo, espacio, peso	Emoción
Entre estos aplausos yo, con la atención zozobrando entre tanta muchedumbre, sin hallar seguro blanco,	sostenido, flexible, fuerte	frustración
No acertaba a amar a alguno, viéndome amada de tantos.	sostenido, directo, ligero	Nostalgia
Sin temor en los concursos defendía mi recato	sostenido, flexible, fuerte	Orgullo
Con peligros del peligro y con el daño del daño.	repentino, flexible, fuerte	Disfrute
Con una afable modestia igualando el agasajo, quitaba lo general lo sospe- choso el agrado.	sostenido, flexible, fuerte	Inercia
Mis padres, en mi medida vanamente asegurados, Se descuidaron conmigo;	sostenido, directo, ligero	Burla

1. Ejemplo experimentación texto-movimiento

2. Fotos¹



► Encontrar en el movimiento el medio de expresión de las pulsiones internas.



► Experimentación escénica de los factores del esfuerzo asociado al impulso interno.

1 Todas las fotografías son de la autora.



► Experimentación del esfuerzo en el dibujo de acciones físicas.



► Presentación ejercicio escénico.

Bibliografía

Cook, Honi (trad. Anadrel Lynton) (s/f), *Cualidades de comportamiento y psicológicos de los elementos de la eúkinética (esfuerzo o dinámica)*, México INBA-Conaculta.

Grotowski, Jerzy (1989), *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI.

Lynton, Anadell (s/f), *Análisis de movimiento Laban*, CENIDI-Danza “José Limón”, INBA, México. (Inédito, notas en proceso de edición de CD rom)

Sor Juana Inés de la Cruz (1992), “Los empeños de una casa” en *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia*, t. VII, México, Conaculta.



Consumo cultural: deseos y realidades.

El caso de los estudiantes de la Universidad Veracruzana

♦Ahtziri Molina Roldán⁴⁵

La producción y circulación de las artes son elementos reveladores del estado de conciencia de una sociedad, pues a través de estas expresiones el ser humano puede desarrollar habilidades creativas, de pensamiento, socialización y sensibilidad. Con el desarrollo de las tecnologías de la información y la comunicación, las manifestaciones artísticas y culturales han crecido en posibilidades de exposición y de difusión. Sin embargo, aunque tales medios facilitan el acceso a estas expresiones, la población no parece estar más interesada en las artes o al menos más enterada de estos acontecimientos. En este trabajo exploraremos la relación entre las frecuencias de consumo de actividades artísticas y de las tecnologías realizadas por los estudiantes de la Universidad Veracruzana.

Desde el siglo XVIII en el mundo occidental, las artes son vistas como un asunto de refinamiento restringido a grupos hegemónicos. Si bien esta noción de quién accede a las artes ha intentado modificarse entre los siglos XIX y la actualidad —mediante la creación de políticas culturales y educativas estatales que promueven la democratización de la cultura— esta idea aún prevalece en algunos imaginarios colectivos, especialmente entre los sectores marginados con poco acceso a la educación y a una oferta cultural distinta a la propuesta cotidianamente por los medios masivos de comunicación.

Por su parte, las universidades, desde su creación, han tenido entre sus cometidos formar profesionales de las diversas áreas del conocimiento. Sin embargo, desde la perspectiva humanista o humboldtiana, han considerado también que, como parte de la formación de sus estudiantes, deben incentivar actividades sociales, culturales y deportivas, las cuales les brindan una formación integral más allá de los conocimientos específicos del área de estudio elegida por los educandos.

Este trabajo presenta algunas reflexiones sobre el estado actual del consumo de las artes, centrado particularmente en el caso del estudiantado de la

45 Doctora en sociología por la Universidad de York, GB y actualmente se desempeña como investigadora y coordinadora académica del Programa de Investigación en Artes de la Universidad Veracruzana. Sus intereses de investigación versan sobre la composición de la comunidad artística, el consumo cultural y los estudios de juventud.

Universidad Veracruzana. Se identifica al sector universitario como uno de los productos culturales que realizan objetos más allá del consumo masivo, mientras que el tránsito formativo que los jóvenes realizan en las instituciones de educación superior se identifica también como un momento importante para la adquisición de capital cultural distinto al que los universitarios traen de casa (ANUIES). Por lo tanto, las universidades cuentan con un amplio aparato de difusión cultural, a partir del cual se busca ofrecer alternativas de consumo cultural.

Esta investigación identifica las prácticas culturales de los jóvenes universitarios y propone el uso de las nuevas tecnologías para acercar a los estudiantes con la oferta cultural universitaria. Lo anterior se realizará mediante la exposición y comparación de datos estadísticos sobre las prácticas de consumo cultural de los estudiantes.

Antecedentes

La sociedad contemporánea se apoya ampliamente en el desarrollo tecnológico para la realización más eficiente de sus tareas laborales, lo cual suele resultar en la liberación de tiempo para otras tareas, como podrían ser las domésticas o las identificadas con el tiempo libre. Rojek brinda una definición amplia y descriptiva de lo que considera ocio o tiempo libre:

Ocio o tiempo libre puede ser conceptualizado en tres niveles contrastantes: como *término residual*: como el tiempo y espacio que quedan después de que las necesidades vitales han sido satisfechas. La segunda acepción es como el tiempo dedicado al *enriquecimiento personal* y el placer. La tercera puede ser examinada como una *actividad funcional* que tiene fines sociales determinados, tales como la integración, cooperación y el entendimiento mutuo de la salud física o psicológica y el bienestar individual y social (2005: 30).⁴⁶

En la actualidad, las posibilidades del tiempo libre se han multiplicado de forma exponencial, pues las actividades a realizar son infinitas y muchas de ellas se apoyan en las nuevas tecnologías. Una de las posibles repercusiones del cambio en estas prácticas es la reducción en la interacción directa entre seres humanos y también la disminución de públicos de actividades artístico-culturales.

Los primeros estudios sobre consumo cultural se desarrollaron a mitad de los años setenta del siglo pasado. En su trabajo *Un arte medio: Ensayos sobre*

los usos sociales de la fotografía, Bourdieu dio cuenta del uso de la fotografía ocasional que desarrollan distintos sectores de la sociedad francesa (2003). Por otra parte, está el estudio de Bourdieu y Passeron *La Reproducción. Elementos para una teoría de la enseñanza* (1997), donde los autores establecen criterios del capital cultural formados en casa y en la escuela, y la importancia que éstos tienen para el desarrollo de los individuos en la sociedad. Estos dos estudios son nodales para el análisis del consumo cultural en el universo específico que nos atañe: el de los estudiantes universitarios.

Sin embargo, los estudios sistemáticos de las prácticas culturales ejercidas por las poblaciones cobraron importancia en la década de los años ochenta, y desde entonces han cobrado mayor fuerza. Las investigaciones se han especializado en la actualidad y también se han vuelto más precisas. A nivel latinoamericano, Cormick (1996) dio cuenta del consumo cultural de jóvenes universitarios argentinos, pertenecientes a dos instituciones de educación superior distintas, con especial atención al consumo de los medios masivos. A nivel nacional, entre los principales investigadores del tema se encuentran García Canclini y Piccini, quienes han abordado los fenómenos de consumo cultural desde las aristas, desde el punto de vista antropológico y semiótico respectivamente. Mientras García Canclini (2003) ha trabajado en los distintos momentos de la producción cultural, Piccini ha trabajado en los procesos de recepción de los productos culturales (2000). Cabe además hacer especial mención de la investigación realizada por la Universidad de Puerto Rico, para conocer las prácticas culturales de los diferentes miembros de la comunidad universitaria del recinto de Río Piedras (Comité del Senado Académico, 2008).

El tema de los jóvenes ha sido desarrollado en México tanto en la Encuesta Nacional de Juventud (2005) como en la Encuesta Nacional de Consumo Cultural (2004). Sin embargo, el antecedente directo del presente trabajo es el realizado por Adrián de Garay, quien en 2001, 2004 y 2006 estudió las prácticas escolares y juveniles de los estudiantes de distintas partes del país. Una de las aristas que revisa es la de consumo cultural y la oferta generada desde las instituciones de educación superior. Es en esta línea que se construye el presente artículo, el cual busca conocer mejor a los estudiantes universitarios mediante la observación y seguimiento de sus prácticas cotidianas.

Contexto

En otoño de 2009, un 10 por ciento de la población de la generación 2006 de la universidad contestó un cuestionario sobre los usos que hacen de su tiempo.

Se prestó especial atención a las actividades de consumo cultural que forman parte de las prácticas cotidianas de su vida como universitarios. En este cuestionario se incluyeron siete temas de consumo cultural y uso del tiempo libre: práctica y asistencia a actividades artísticas, usos de las tecnologías, actividades deportivas, de participación social, actividades formativas, recreativas y festivas. Sin embargo, en esta ocasión sólo se revisará la relación entre consumo de artes y las nuevas tecnologías.

La Universidad Veracruzana se encuentra presente en cinco regiones del estado de Veracruz. Dada su posición estratégica, y en particular de sus puertos como punto de entrada del mundo occidental a nuestro país, en este territorio se han desarrollado un amplio número de culturas y formas de vida que abrevan tanto de las influencias externas, como los espacios donde se han establecido.

Sin embargo, la peculiar geografía del estado de Veracruz, que cubre una amplia parte del litoral del Golfo de México —con sus 745.1 km de litoral y su extensión tierra adentro de 212 km, con alturas que van del nivel del mar a los 5,700 m (Pico de Orizaba, punto más alto del país— presenta diversas orografías, afluentes y culturas en los 71,820 km² que tiene la totalidad de su territorio (aregional.com, 2009), dividido en varias zonas geográfico-culturales, entre las que destacan: la Huasteca, la zona totonaca, el Sotavento, la capital, la olmeca y la de altas montañas. Éste es el crisol geográfico cultural en el que se desarrolla la vida de Veracruz.

En cuanto a educación superior se refiere, desde 1944, la Universidad Veracruzana es la máxima casa de estudios del estado. A partir de ese momento se convirtió en la principal promotora estatal y formadora en artes tanto de Xalapa como del resto de la entidad. La UV fue creada simultáneamente en distintas localidades del largo estado de Veracruz. Sin embargo, la Rectoría general está ubicada en Xalapa, y esto implica que una parte importante del aparato universitario se encuentre en esta ciudad capital.

Desde su creación y hasta el establecimiento del Instituto Veracruzano de Cultura en 1987, esta institución ha realizado las tareas de promoción y gestión cultural más importantes en Veracruz y ha generado grupos artísticos de distintos estilos (clásicos, experimentales, folclóricos, populares) para la promoción y difusión de las actividades artísticas.

Otra de las tareas fundamentales a las que se ha abocado la Universidad Veracruzana es la formación artística, pues cuenta con algunas de las que fueron las primeras facultades de Artes Plásticas (1974), Danza (1975) Teatro

(1976) y Música (1976) en el país. Cabe mencionar que todas se encuentran ubicadas en Xalapa. A lo largo de su trayectoria, los distintos grupos artísticos han creado y fidelizado a sus públicos; sin embargo, en tiempos recientes la oferta no resulta atractiva para los más jóvenes, por lo tanto el interés por las ofertas culturales actuales ha descendido entre los universitarios.

Resultados

Se levantó un cuestionario a 1,065 estudiantes con matrícula 2006, lo que al momento de la investigación los colocaba a la mitad de sus estudios universitarios. Lo anterior se consideró, pues ya les habría dado oportunidad de conocer las actividades universitarias y ser partícipes de ellas. Se incluyó una amplia batería de actividades con variedad de frecuencias y lugares donde podrían realizarlas. Estas actividades consideran tanto actividades propias del comportamiento juvenil, como específicas a los jóvenes que cursan estudios universitarios.

Los temas revisados en esta investigación incluyeron la distribución de tiempo de los universitarios entre las tareas que se consideran propias en su condición de estudiante: horas de clase, de estudio independiente, realización de tareas domésticas, transporte, descanso y trabajo (en ciertos casos). Además de estas actividades se consideran aquellas que se identifican con el consumo cultural, las cuales fueron subdivididas del siguiente modo: en actividades formativas y actividades de esparcimiento.

Dentro de las actividades formativas se incluyen las actividades artísticas donde son convocados como espectadores, pero también aquellas donde participan activamente. Además de las actividades deportivas, de participación social como voluntariados, participación en partidos políticos, actividades comunitarias, etcétera. Y finalmente se consideran las actividades de capacitación, entre ellas los cursos de inglés, informática, de capacitación para el trabajo, entre los principales.

En cuanto a las actividades de esparcimiento se contemplan las actividades recreativas, como viajar, ir al parque, ir a tocadas, bailes, cantinas, hacer reuniones con amigos, e ir a antros y ferias, entre las principales. Las actividades festivas que se contemplan incluyen hacer reuniones con familiares, amigos, compañeros de la universidad y organizar fiestas. Existe un tercer elemento examinado en este sector: las actividades de consumo. Éstas generalmente están ligadas a una forma de esparcimiento en los centros comerciales y todas las actividades realizables en los mismos: comprar, comer, asistir al cine, tomar café, etcétera.

También se dedica una sección especial al uso de la tecnología, y se incluyó un apartado específico para saber dónde y de qué modo hacen uso de la computadora, internet, videojuegos, televisión y la radio. Un último apartado incluyó preguntas sobre el conocimiento que tiene la población sobre la oferta universitaria y qué tanto la usa.

Los resultados de esta investigación demuestran que únicamente 20 por ciento de la población consultada realiza actividades artísticas con suficiente frecuencia para considerarlas como actividades cotidianas y no excepcionales. Lo que quiere decir, que aún a la mitad del tránsito por la vida universitaria, la oferta artística no se ha convertido en un hábito y el consumo de esta población es escaso. A partir del dato anterior, podemos inducir que si esto es así ahora que tienen la oferta artística más disponible, es muy posible que en un futuro no se conviertan en consumidores asiduos a las artes.

Cuadro 1. Encuesta sobre tiempo libre y consumo cultural en la UV

Consumo cultural y uso del tiempo libre de los jóvenes universitarios					
Actividades Formativas		Tecnologías		Actividades de esparcimiento	
	Porcentaje		Porcentaje		Porcentaje
Artísticas	20.5	Computadora	95.6	Recreativas	70.1
Deportivas	47.1	Internet	92.9	Festivas	79.1
De capacitación	22.9	Escuchar música	64.5	Consumo	92.0
Participación social	68.1	Videojuegos	22.1		
Asistencia a eventos artísticos	68.1	Televisión	49.2		
		Radio	27.6		

► Fuente: Molina et. al. (2012).

Este índice se eleva cuando se trata de asistencia a eventos artísticos como espectador, pues 68.1 por ciento manifiesta asistir a estas actividades

con regularidad. Cabe mencionar que entre las actividades que identificamos como formativas, la asistencia a eventos artísticos y la participación social (ambas con 68.1 por ciento) presentan los índices más altos, y es la realización de actividades artísticas la menos atractiva para la población (20.5 por ciento).

Las preferencias de 68.1 por ciento de los encuestados que dijeron realizar actividades artísticas como espectador se concentran en el cine y los conciertos. Es posible inferir a partir de los resultados anteriores que estos dos índices son los más mencionados, seguidos de las exposiciones gráficas. Estas actividades pueden realizarse en múltiples horarios y además están disponibles a los públicos en el horario que ellos puedan asistir, debido a que no requieren de convocatorias u horarios específicos para su realización. Los comportamientos anteriores nos permiten suponer que en las actividades más accesibles por horarios y costos hay más estudiantes presentes. También nos obliga a reflexionar lo que sucede con las actividades que no están generando mayores audiencias, cuáles son las causas por las que no están llegando los jóvenes, y de qué modo se podría trabajar para que mejorara la oferta.

Sin embargo, analizando la sumatoria de los datos, podemos decir que 45.3 por ciento de la población está participando de actividades formativas. Esto nos habla de poco menos de la mitad de la población. Los demás no demuestran interés o disponibilidad de tiempo para realizar estas actividades. Estas omisiones son comprensibles a partir del desarrollo de otras tareas básicas para la vida (estudiar, trabajar, realizar tareas domésticas, descansar, dormir), que representan un consumo alto de tiempo y las cuales son prioritarias.

Si bien los datos parecen alarmantes, es muy importante hacer mención de que esta información es similar a la registrada por otros estudios que miran a poblaciones equivalentes. Lo cual, nos permite suponer que son tendencias observadas por las poblaciones universitarias de México y, por lo tanto, el fenómeno que aquí se presenta se reproduce en otras áreas del país. Es decir, que a nivel nacional el consumo cultural de este sector de la población es bajo.

Cuadro 2 Actividades artísticas y prácticas culturales

Frecuencia con que utilizas la computadora para las siguientes actividades							
	Estudiar	Trabajar	Video juegos	Internet	Bajar o escuchar música	Ver películas	Otros
Nunca/Casi nunca	4.8 %	38.4 %	83.3 %	3.4 %	38.9 %	73.3 %	80 %
Frecuentemente/ Muy frecuentemente	95.2 %	61.6 %	16.7 %	96.7 %	61.1 %	26.7 %	20.1 %

► Fuente: Molina et.al (2012) .

Usos de las nuevas tecnologías

Los resultados anteriores nos hacen preguntarnos qué están haciendo los universitarios, cómo están empleando su tiempo, y encontramos que una gran cantidad de horas, el día de hoy, están destinadas al uso de las tecnologías, las cuales acompañan o representan herramientas básicas para el desarrollo de las tareas cotidianas de todo tipo. De este modo las nuevas tecnologías representan una de las actividades que más índices de uso presenta. Hacemos énfasis en las tecnologías más recientes, pues los índices también demuestran que mientras 95.6 por ciento de los entrevistados utilizan la computadora y 92.9 por ciento el Internet. La televisión es un medio que sólo presenta 49.2 por ciento de uso frecuente. Por otra parte, únicamente 27.6 por ciento de la población son asiduos radioescuchas. Lo cual habla de una baja importante en el uso de estos medios tradicionales y la amplia presencia de las nuevas tecnologías, con todas las posibilidades que ésta representa.

Cuadro 3. Frecuencia con la que usan tecnologías

Universidad Veracruzana	Estudiantes universitarios a nivel nacional De Garay (2001)	Encuesta Nacional de Juventud
No: 79.5 %	No: 78.9 %	Regio n centro Si: 4.4 %
Si: 20.5 %	Si: 21 %	Regio n Sur-Sureste Si: 11.8 %

► Fuente: Molina et. al. (2012).

Cabe señalar, además, que el uso de los tiempos se ha modificado ampliamente en la vida cotidiana, y como consecuencia se están generando nuevas formas de interacción e incluso prácticas sociales, las cuales impactan directamente en el consumo cultural. Los resultados indican que las divisiones tradicionales y rígidas de tiempo para el estudio, para el trabajo y para la diversión se encuentran en desaparición, pues actualmente las actividades se presentan entreveradas, y es difícil distinguir horarios o formas específicas para la recreación o el trabajo.

Reinventando el hilo negro

Con un 92.9 por ciento de estudiantes que señalan que utilizan el Internet con mucha frecuencia, se pone de manifiesto la modificación inminente en las prácticas de los jóvenes, hoy día muy cercanas al uso de las tecnologías y la interacción que se da por estas vías. Esto implica retos creativos distintos, y la necesidad de plantear formas de convocatoria interesantes para los productores artísticos y culturales, especialmente aquellos quienes plantean productos ajenos al entorno común de las comunidades a las cuales se busca llegar. Dado el amplio uso que se hace de las tecnologías el día de hoy, considero que es mandatorio echar mano de estas herramientas para compaginar el desarrollo de las actividades artísticas con las nuevas formas de vida.

Desde distintos ámbitos se ha cuestionado a las tecnologías: a partir

del establecimiento de la radio como medio de comunicación masivo, pasando por la televisión, las computadoras, hasta llegar al Internet. Esta última herramienta tecnológica desde los noventa representa la posibilidad de la difusión de sucesos sociales, ideas y visiones de la vida con mayor facilidad y con menor regulación. El hecho de que Internet tenga un lugar más preponderante en el cotidiano implica la modificación en las formas de socialización, especialmente desde la llegada de WEB 2.0, que significó la posibilidad de que más población tenga presencia visible en el ciberespacio. Esto es, a partir de los espacios de redes sociales, los blogs, flogs, vlogs, intercambio de música y videos, etcétera; es decir, una mayor participación activa por parte de los usuarios, además de la creación de redes más precisas, pues generalmente en las redes se identifican los gustos personales que atraen a los miembros. Esto de algún modo sería el equivalente de los anteriores clubes de fans, de lectura, fútbol, tejido, etcétera

Cabe señalar que, si bien estos espacios cibernéticos representan el espacio principal de interacción, también es el espacio inicial de las interacciones físicas y del seguimiento de intereses comunes, pues la interacción directa no se relega, sino sigue siendo necesaria y, sobre todo, deseada.

Los recursos tecnológicos de todos los tiempos han sido empleados por las artes como recursos creativos o para alcanzar mayores audiencias y generar nuevas poéticas en las formas de la recepción artística. En gran medida, las industrias culturales son el resultado tácito de estas incorporaciones y felices alianzas. Sin embargo, la difusión del producto estético muchas veces se realiza por medios básicos y cercanos a los productores artísticos —especialmente en las producciones pequeñas o de bajo presupuesto—, lo cual en muchas ocasiones implica que, dada la multiplicidad de tareas a resolver, los productos no tengan una amplia difusión.

Por lo tanto, considero que los acercamientos de los creadores a la tecnología son primordiales para fortalecer el trabajo de los productores artísticos, desde la concepción hasta el público, pasando por la difusión. Es decir, que a partir de la generación de narrativas, escenarios, formas discursivas alternativas —lo cual se considera nodal para la producción artística contemporánea— se generen múltiples propósitos, entre ellos, de manera destacada: conocer y utilizar las nuevas herramientas para la interacción humana y, a partir de esto, conocer mejor a la población y sus formas de interacción. Lo anterior aplica especialmente a las generaciones más jóvenes, que hoy en día *surfean* en línea, toman café vía Twitter y se enamoran de otros cibernautas.

Bibliografía

Bourdieu, Pierre (2003), *Un arte medio: Ensayos sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili.

Bourdieu, Pierre y J. C. Passeron (1977), *La reproducción. Elementos para una teoría de la enseñanza*, Barcelona, Laia.

Comité Especial del Senado Académico para el establecimiento de una política cultural para el recinto de Río Piedras (2008), *Hábitos de Consumo cultural en el recinto de Río Piedras*, Comité Especial del Senado Académico San Juan, Puerto Rico.

Cormick, H. (1996), *Juventud, consumos culturales y universidad*, en *Culturas nómadas y juventud, culturas masivas y educación*, Buenos Aires, Ed. Biblos.

De Garay, Adrián (2006), *Las trayectorias educativas en las Universidades Tecnológicas. Un acercamiento al modelo educativo desde las prácticas escolares de los jóvenes universitarios*, México, Universidad Tecnológica de la Sierra Madre.

De Garay Sanchez, Adrián (2004), *Integración de los jóvenes en el sistema universitario. Prácticas sociales, académicas y de consumo cultural*, Colección Educación Superior en América Latina, México, Ediciones Pomares Barcelona,.

De Garay Sánchez, Adrián (2001), *Los actores desconocidos. Una aproximación al conocimiento de los estudiantes*, Colección Biblioteca de la Educación Superior, México, ANUIES.

García Canclini, Néstor (1993), *El consumo cultural en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección "Pensar la Cultura".
Molina Roldán, Ahtziri, Miguel Ángel Casillas, Aldo Colorado y Juan Carlos Ortega (2012), *Usos del tiempo y consumo cultural de los estudiantes universitarios*, México, ANUIES.

Piccini, Mabel, Ana Rosas Mantecón y Graciela Schmilkchuk (2000), *Recepción artística y consumo cultural*, México, INBA, University of Texas.

Rojek, Chris (2005), *Leisure Theory. Principles and Practice*, Londres, Palgrave, Macmillan.

Sitios de Internet

ANUIES, Programa Nacional de Extensión de la Cultura y los Servicios (Marzo 2010). Disponible en: http://www.anui.es.mx/f_extension/html/pnecs/index.html

Aregional.com. Monografía del Estado de Veracruz, Mayo de 2009 (Marzo, 2010). Disponible en: <http://www.aregional.com/doc/pdf/veracruz.pdf>

Encuesta Nacional de Prácticas y Consumo Cultural, 2004 (Marzo, 2010). Disponible en: http://sic.conaculta.gob.mx/publicaciones_sic.php

Encuesta Nacional de Juventud 2005 (Marzo, 2010). Disponible en: <http://cendoc.imjuventud.gob.mx/investigacion/encuesta.html>

Ortega, J. Colorado, A. Molina, A y Casillas, M. Usos del Tiempo. Base de datos del proyecto Usos del tiempo y consumo cultural de los estudiantes. IIE-UV (Abril 2011) <http://www.uv.mx/cpue/usodeltiempo/index.html>

Una propuesta para la formación en gestión cultural: el campo cultural y la investigación

♦Laura Elena Román García⁴⁷ y Yolanda Pineda López⁴⁸

El mundo actual está en constantes cambios. En estos desórdenes gestionar significa reaccionar a este cambio continuo, percibirlo y evaluarlo, decidir acciones para ponerse en marcha y actuar.

Checkland, P.B.

Históricamente, la necesidad de profesionalizar a los agentes culturales se ubica a partir de la institucionalización de la cultura⁴⁹ con la fundación en Francia del Ministerio de Cultura en 1959, a cargo de André Malraux, primer “promotor cultural” que, a través de las casas de cultura diseminadas por cada una de las regiones francesas, acercó “las obras capitales de la humanidad, y en primer

47 Productora ejecutiva en artes escénicas, gestora cultural, docente e investigadora. Licenciada en Literatura Dramática y Teatro (UNAM), diplomada en Políticas Culturales y Gestión Cultural (UAM-CONACULTA-OEI) y maestra en Promoción y Desarrollo Cultural. Docente en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México y estudiante del Doctorado en Ciencias y Humanidades para el Desarrollo Interdisciplinario (CEIICH-UNAM, Universidad Autónoma de Coahuila).

48 Maestra en Estudios de la Mujer por la Universidad Autónoma Metropolitana, Licenciada en Sociología en la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesora-investigadora en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, licenciatura de Arte y Patrimonio Cultural. Promotora del Círculo de Estudios de Género.

49 Hugues de Varine visualiza tres fases de la cultura: la primera, la codificación, donde se fijan y jerarquizan los valores y significados de la cultura; la segunda, la institucionalización, donde el estado se asume como centralizador y unificador de las acciones que competen a la cultura (entendida como bellas artes y el patrimonio cultural) a través de la creación de instituciones y agentes; y la tercera de mercantilización, donde la cultura responde exclusivamente a la oferta y la demanda desde una perspectiva de consumo.

lugar de Francia, al mayor número posible de franceses” (Dijan 2005, 40).⁵⁰ Sin embargo, ya desde la tercera década del siglo XX, en México Vasconcelos había puesto en marcha misiones educativas y culturales a lo largo y ancho del país —con el maestro, el libro y el artista como figuras clave— y había sentado las bases de lo que posteriormente, para Malraux, sería la razón de ser de la promoción cultural. A partir de la experiencia vasconceliana, en nuestro país comenzaron a abrirse una serie de instituciones que darían cobijo a muchos promotores culturales que, desde la intuición y con las herramientas que su propia formación les permitía, llevaban, acercaban y fomentaban la identidad de un país a través de las bellas artes y de la educación.

Muchos cambios se han dado desde entonces, no sólo en nuestro país sino en el mundo entero: desde la propia concepción de cultura, hasta un cambio radical del escenario donde comenzó la promoción cultural y que fue transformándose en el terreno actual donde lo simbólico viaja en segundos por los avances tecnológicos; un mundo donde la aparición de nuevos actores culturales, como las “ONGs”, las comunidades lésbico-gays, los narcos o las tribus urbanas desdibujan las ‘buenas intenciones’ de las acciones gubernamentales en materia de cultura; donde el turismo cultural se vuelve moda, donde la equidad de género se convierte en discurso pero, sobre todo, un país donde las políticas culturales comienzan a ser el centro de debate, ya no sólo de los especialistas de antaño, sino de artistas, de comunidades indígenas y de jóvenes. Desde este escenario no hay duda en la necesidad de formación de profesionistas que asuman los retos que un espacio polisémico y cambiante demanda en las sociedades, y que plantea con urgencia la necesidad de acciones enfocadas al tan anunciado “desarrollo cultural” de todas las comunidades.

Abrimos un paréntesis para decir que no es aquí el espacio para discutir acerca de la palabra más idónea para la práctica que ahora nos compete (promoción cultural, gestión cultural, animación sociocultural, administración cultural, *arts management* o gerencia cultural), y no por esto eliminamos la importancia de continuar la reflexión de esta disciplina en ciernes, pues, tal como apunta Rubens Bayardo, “lo que está en el centro del debate no es la gestión, sino los modos y las conceptualizaciones que la orientan en tanto que cultural. Lo imprescindible y central es lo que se entienda por gestión y cómo se le conciba” (2007: 1).

Comencemos por dimensionar el complejo campo de acción, polisémico y cambiante, de este profesionista en ciernes: el cultural. Néstor García Can-

clini (2004) afirma que si bien hay una dimensión de cultura en los procesos sociales, no todos éstos son cultura. Entonces, el autor se cuestiona ¿dónde o qué es cultura? Es en los resquicios, es en el valor simbólico donde está lo cultural, ya no como un sustantivo que pueda ser usado, prestado y tirado, sino como condición cambiante: como instancia en la que cada grupo analiza su identidad, como una instancia simbólica de la producción y reproducción de la sociedad, como una instancia de conformación del consenso y la hegemonía y como una dramatización eufemizada de los conflictos sociales. García Canclini nos muestra que a partir de estas narrativas, siempre conectadas, podemos acceder a lo que es ‘lo cultural’, pues éstas abarcan “la producción, circulación y consumos de significaciones en la vida social” (2004: 34). Asimismo, Jorge González plantea que la cultura tiene un doble valor: por un lado, el simbólico arriba referido; por el otro, como mercancía sujeta a leyes y precios del mercado. Esta dimensión material de la cultura está conformada por una

vasta red de especialistas, canales, rituales prácticas y discursos [que] ponen en circulación social productos y codificaciones culturales de su propia «especialidad» que conforman lo que podemos llamar oferta cultural de una sociedad en un momento histórico determinado (González, 1994:12).

Afirmamos entonces que en este terreno de las configuraciones simbólicas no hace falta un gestor cultural, pues son los grupos sociales, el Estado o las empresas quienes las construyen. Sin embargo, en un momento en el que lo cultural ha alcanzado dimensiones insospechadas, no sólo como mecanismo para resolver conflictos, sino también como espacio de poder, de consensos y disensos, como espacio con una dimensión materia —y, sobre todo, como elemento imprescindible de desarrollo cultural— “es necesario capacitar en el ámbito cultural, pues sólo así se podrá entrar al juego cotidiano de la política y aumentar el espacio de influencia” (Olmos, 2009). En este sentido, requerimos de una profesional que tenga herramientas para hacer visibles las realidades, necesidades y problemáticas de las artistas, las comunidades indígenas y de las jóvenes, que ponga en el centro de las políticas públicas la importancia de la información en las sociedades y de la participación democrática en la toma de decisiones, y que sea un nodo articulador entre las comunidades y los espacios de decisión con el fin de incidir en ese conjunto de intervenciones conscientes e intencionadas —realizadas desde el Estado o la iniciativa privada— y que impactan en este entramado simbólico llamado cultura. Pero ¿cuáles deben ser las herramientas y conocimientos indispensables de una futura gestoría cultu-

ral que pueda actuar en el escenario anteriormente descrito? Creemos firmemente que muchas, pero abordaremos aquí dos que nos parecen cruciales: los campos culturales y la investigación, como elementos inherentes a la práctica de la gestión cultural.

Líneas arriba planteamos el doble valor de la cultura, la del sentido y la material, donde las instituciones, como espacios especializados, toman vital importancia. Entonces, si son las instituciones espacios autónomos, con agentes y prácticas especializados, y la cultura es una actividad social, estamos hablando de campos culturales (González, 1994). De acuerdo con Montaldo, (2009) la idea de campo se utiliza en Latinoamérica a partir de los años 60 del siglo pasado, pero es hasta 1979, con las aportaciones de Bourdieu al campo intelectual, que este concepto da la posibilidad del estudio de las diferentes culturas que disputan una hegemonía. Para el caso específico de México, la noción de campo es de gran ayuda para lo que Arizpe afirma: que somos un país megacultural “con una historia en constante fricción, fusión y descarte de elementos culturales, entreverada con la mudanza de grupos de poder que intentan fiscalizar pautas y cánones” (2008: 295). Esta megaculturalidad no puede ser un espacio de fácil comprensión, y menos aún podemos pensar que una gestoría cultural, por el simple hecho de tener una formación teórica, pueda integrarse *in situ* a cualquiera de estos espacios de consensos y disensos tejidos por un capital cultural.

Delimitar un espacio de juego, identificar a sus ocupantes y las relaciones que se establecen en él, como propone Bourdieu (1990: 217, 1995: 64-67) es necesario para ayudar a su discernimiento, análisis y explicación. De acuerdo con este autor, cada campo tiene una dinámica propia, una autonomía relativa, un movimiento propio que cambia incluso entre los subcampos de un campo. Por ejemplo, el cine ‘comercial’ y el de “arte” tienen una dinámica propia y se requiere de cierto capital cultural que les permita estar adentro del juego, en tanto que “el capital es poder, y por tanto, el poder determina la esfera de lo posible” (Giménez, 1997: 10). El campo entonces es una construcción teórica y práctica indispensable para la formación de una gestoría cultural, en tanto que para poder entrar y ser parte de ésta se hace necesario conocer las reglas del juego para poder resistir e implementar estrategias de subversión (Bourdieu, 1990). Este reconocimiento del juego, el conocimiento de las técnicas, las referencias y las creencias, conforman el *habitus* que define Bourdieu como “un sistema de disposiciones adquiridas por medio del aprendizaje implícito o explícito” (1990: 142). En la formación de esta profesionista, este

planteamiento debe ir más allá de lo teórico, puesto que la práctica se torna indispensable, incluso, para poder ingresar en el campo de la gestoría. De manera que no podemos pretender que una gestoría cultural lo sea en cualquier campo, puesto que es indispensable poseer un capital cultural, simbólico y social determinado, y es necesario que las futuras gestorías se ubiquen en uno que les permita accionar en él.

Por otro lado, la investigación requiere de diversas habilidades para observar, describir, escuchar e interpretar. Estas habilidades se han visto disminuidas frente a los cambios tecnológicos en los que cortar y pegar información de distintas fuentes de Internet se vuelve tan común. Entonces, la investigación entendida como acción es importante en cualquier práctica de diseño, aplicación y evaluación de políticas públicas. Esto implica tener herramientas de diagnóstico, de proyección, planeación, ejecución y evaluación, pues no olvidemos que esta profesionista “se incorpora a nuevos sectores de la vida social, como expresión de una necesidad de dar respuesta calificada a nuevos retos de la sociedad” (Martinell, 2001: 11). En este sentido, se requiere de una gestoría cultural capaz de vincular la investigación con la práctica para responder a las necesidades actuales.

Fomentar investigaciones con la aplicación de teorías, como la de los campos, pretende dar paso también a la creatividad, a la búsqueda de lo inexplorado, lo invisibilizado y lo contradictorio. Es por ello que en este proceso de incorporación, la gestoría cultural requiere fundamentalmente de la revisión y análisis de las relaciones entre los agentes e instituciones que están presentes en un campo cultural, pero también para detectar problemáticas que afectan al mundo, a una realidad concreta que necesita hacer visible lo que hay que resolver.

El uso que se le ha dado al paradigma sociológico de Bourdieu ha sido múltiple, pero queremos resaltar aquí el que permite aprehender las realidades sociales como construcciones históricas y cotidianas de actores individuales y colectivos (Giménez, 1997). Este planteamiento posibilita que una gestoría delimite problemas de investigación, identifique los agentes culturales que intervienen en un determinado campo, problematice y analice la información y se sitúe como individuo y profesionista en un mundo social lleno de representaciones transformadas en prácticas. Pensamos, además, que el ejercicio de la investigación aunado a la implementación de esta teoría impacta en la inserción misma de la gestoría cultural a su campo de trabajo. Asimismo, a través de la investigación, la gestoría debe dirigir sus esfuerzos a identificar una dinámica específica de un campo determinado y sus ocupantes, así como

la posición que cada uno tiene en éste. Esto obliga, según plantea Bourdieu, a hablar de los campos en un determinado contexto y a delimitar los campos de investigación y de acción, para con ello problematizar ese entreverado del que habla Arizpe. Es decir, permitir un análisis de la complejidad del campo, lo cual supone reconocer sus leyes propias y descubrir su dinámica, como afirma García Canclini:

Hay que situar al artista y su obra en el sistema de relaciones constituido por los agentes sociales directamente vinculados con la producción y comunicación de la obra. Este sistema de relaciones, que incluye a artistas, editores, marchantes, críticos, público que determina las condiciones específicas de producción y circulación de sus productos, es el campo cultural. (1990:18).

La reflexión anterior nos llevó a proponer un intercambio teórico-práctico en la formación de gestores en la licenciatura en Arte y Patrimonio Cultural de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM). Creada en el año 2001, la apertura de esta institución respondió a la necesidad imperiosa de aumentar la oferta de estudios superiores a una parte de la población que no tenía o tiene la posibilidad de acceder a otras universidades públicas. La misión de la UACM es “contribuir a la satisfacción de necesidades apremiantes de nuestra ciudad en materia de educación superior; la extensión de los servicios educativos a la sociedad y la cooperación con las comunidades de la Ciudad de México para la solución de sus problemas sociales y su desarrollo cultural” (Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2010). En consecuencia, se crean distintas licenciaturas con estos fines, una de ellas es: Arte y Patrimonio Cultural, que entre sus objetivos están el de formar profesionales en el campo del arte y la cultura, alertas y capaces de promover y gestionar la protección, conservación y difusión del patrimonio artístico y cultural. Como en toda institución pública, los retos se multiplican para llevar a cabo la labor formativa.

Un primer reto al que se enfrenta la carrera se refiere a la constitución de la planta docente de esta licenciatura, cuya formación es multidisciplinaria, lo que entrevera diversos campos culturales. A esta carrera se han incorporado profesionistas de distintas áreas, como artes escénicas, artes visuales, sociología, filosofía, psicología, comunicación, antropología, etcétera. Asimismo, la trayectoria curricular de los docentes puede incluir o no experiencia en la gestión y promoción cultural. El reto aquí consiste en que estas miradas múltiples propicien la interrelación de saberes para el análisis y explicación de la complejidad de los campos culturales, pero sobre todo para contar con marcos

conceptuales y metodológicos que apelen a la formación propuesta anteriormente de las gestorías culturales.

En la búsqueda de esta interrelación de saberes, y de posibles caminos para que la multidisciplina pueda brindar una formación que permita a las gestorías culturales tener mejores herramientas para su inserción en el campo laboral, un mejor análisis de los campos culturales y la investigación como acción constante, decidimos establecer vínculos entre las asignaturas de Sociología de la Cultura y el Arte y Proyectos Culturales.

La materia de Sociología busca que las estudiantes apliquen el concepto de campo cultural en una problemática de su elección, puesto que algunos de los propósitos que nos guían para implementar estas investigaciones es que logren vincular la teoría y la práctica. Para lograr lo anterior, es indispensable que escojan un campo cultural: circo, teatro de calle, música clásica, danza folclórica, etcétera; se identifiquen con él y analicen cómo está conformado: los agentes y las instituciones que participan en éste, el estado de las fuerzas entre estos elementos, así como la descripción de las estrategias de conservación y dominación implementadas por los principales agentes. Posteriormente, una vez identificado algún campo desde un nivel teórico y práctico, se propone que esta investigación les permita implementar un proyecto de intervención real. Esto tiene como objetivo que las estudiantes vayan a un segundo nivel de observación y participación al identificar a través de un diagnóstico (investigación) un problema sociocultural factible de transformación. Si no reconocen el campo en su complejidad es difícil ubicar el problema, los síntomas y las causas que lo ocasionan, así como las posibles estrategias y acciones que apelen a su transformación.

Nuestra propuesta se centra en formar estudiantes cuyas investigaciones se articulen en y desde la práctica misma, en un modelo sociocrítico que, como menciona Gloria Pérez, “exige que el investigador sea militante y [esté] en permanente autorreflexión” (2004: 34). Suena fácil; sin embargo, en la práctica esto no sucede así. Resulta complicada para algunos estudiantes la concreción de las cuestiones teóricas en la cotidianidad y aún más difícil que piensen en los campos culturales como su espacio de inserción y posible trabajo.

Un segundo reto se refiere a la existencia de espacios acotados que no permiten a los estudiantes reconocer los campos culturales más allá que en sus prácticas inmediatas. Estos espacios se traducen en talleres de teatro, creación literaria, artes visuales (centrado más en cuestiones de instalación y perfor-

mance) y cultura popular, vinculados estrechamente a la creación de productos, más que al reconocimiento y problematización de los campos. Sumado a esto, la nula conexión entre las materias teóricas y prácticas configuran una idea errónea de la gestión. Como hemos mencionado, el campo cultural va más allá de ser una herramienta analítica, es decir, es un espacio de acción que debe ser ubicable y experimentado a partir del reconocimiento de sus agentes, del capital cultural necesario para ser parte de éste, de los consensos y disensos, etcétera:

... mal podemos intervenir sobre un campo determinado de la realidad sino disponemos de un conocimiento, más o menos preciso o complejo, de sus características, sus carencias o sus fortalezas, para de ese modo decidir con propiedad en dónde se colocan acciones correctivas y en dónde se refuerzan tendencias, servicios o prácticas previamente existentes (Hernández, 2003: 1).

Sí, los retos son muchos, pero sobre todo el subirnos a un barco que reme en la misma dirección para dar respuesta a las necesidades de un país como el nuestro.

Bibliografía

Arizpe, Lourdes (2008), “Libertad cultural y redes simbólicas. Los retos culturales de México frente a la globalización” en Francisco Toledo, Enrique Florescano y José Woldenberg (coords.), *Cultura mexicana: revisión y prospectiva*, México, Editorial Taurus.

Bayardo, Rubens (2007), “Cultura, artes y gestión. La profesionalización de la gestión cultural”, en línea en: www.cepi.us/posgrado/recursos/archivos/ebooks/RBayardo.pdf. Consultado en junio de 2009.

Bourdieu, Pierre (1990), *Sociología y cultura*, México, Grijalbo y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Bourdieu, Pierre y Loïc Wacquant (1995), *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, México, Editorial Grijalbo.

Dijan, Jean Michel (2005), *Politique culturelle: la fin d'un mythe*, París, Gallimard.
García Canclini, Néstor (2004), “La cultura extraviada en sus definiciones”, en *Diferentes, desiguales y desconectados: Mapas de la interculturalidad*, Barcelona, Gedisa.

González, Jorge (1994), “La transformación de las ofertas culturales y sus públicos en México. Una apuesta y una propuesta a la par in-decorosas”, en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, año/vol. VI, número 018, Colima, Universidad de Colima.

Martinell Sempere, Alfonso (2001), “La gestión cultural: singularidad y perspectivas de futuro”, en Cátedra UNESCO de Políticas Culturales y Cooperación, Madrid, UNESCO.

Molina, Ahtziri, Miguel Ángel Casillas, Colorado, Aldo Colorado y Juan Carlos Ortega (2012), *Usos del tiempo y consumo cultural de los estudiantes universitarios*, México, ANUIES.

Montaldo, Graciela (2009), “Campos Culturales”, en Mónica Szurmuk y Robert Mc. Kee (coords.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México, Siglo XXI Editores.

Pérez Serrano, Gloria (2004), *Investigación cualitativa. Retos e interrogantes*,

Madrid, Editorial La Muralla.

Documentos en Internet

Giménez, Gilberto. (1997). “La sociología de Pierre Bourdieu” en <http://www.paginasprodigy.com/peimber/BOURDIEU.pdf>. Extraído el 24 de enero de 2011.

Hernández Montesinos, D. “Los otros. Dedicados a quienes nos evidencian la realidad”, en Pensar Iberoamérica. Revista de cultura, <http://www.oei.es/pensariberoamerica/colaboraciones01.htm>. Visitado el 7 de mayo de 2009

Hernández, Tulio. “La investigación y la gestión cultural de las ciudades”. En Pensar Iberoamérica. Revista de cultura. <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric04a03.htm>. Visitado el 5 de noviembre de 2010.

www.uacm.edu.mx. Visitada el 10 de diciembre de 2010.

Olmos, Ariel H. Capacitar en cultura: una necesidad estratégica” en Pensar Iberoamérica. Revista de cultura. <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric07a10.htm>. Visitado el 28 de abril de 2009.

Universidad Autónoma de la Ciudad de México, www.uacm.edu.mx. Consultada el 10 de diciembre de 2010.

Aproximaciones a los procesos de negociación en la gestión cultural del Sotavento

♦Ixel Hernández León⁵¹

I. Introducción

La gestión cultural es un proceso que no se puede, ni debe, desvincular de la promoción y difusión de las prácticas creativas. Desde diferentes ámbitos, los actores culturales están ligados a los procesos de gestión, ya sea comunitaria, local, regional o nacional; tomando perspectivas institucionales, de la iniciativa privada o de manera independiente.

En los últimos años, la profesionalización de la gestión cultural ha tomado tal impulso, que en la actualidad existen diversas opciones académicas que proponen no sólo la profesionalización de la gestión cultural como práctica con la finalidad de generar más y mejores impactos entre la población, sino también se desarrollan investigaciones para ampliar las perspectivas en las áreas de acción de ésta, procurando establecer vínculos más estrechos entre la teoría y la práctica; lo que sin duda ha generado nuevos planteamientos respecto al desarrollo cultural, económico, social y artístico.

En este sentido, las instituciones también juegan un papel importante, pues son ellas las encargadas de impulsar programas y proyectos que respondan a las diversas necesidades de la sociedad. En el plano cultural, la instancia encargada de dar viabilidad a estas iniciativas es el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), trabajando a la par de las instancias estatales de cultura. Es así que en 2001 surge el Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, integrado por el Conaculta a través de la desaparecida Dirección de Vinculación Regional, la Dirección General de Vinculación Cultural (hoy Subdirección de Programas Regionales de la Dirección General de Culturas Populares), el Instituto Estatal de Cultura de Tabasco, la Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca y el Instituto Veracruzano de la Cultura.

II. La región

51 Coordinadora operativa de los Programas de Desarrollo Cultural del Sotavento y del Istmo de la Dirección General de Culturas Populares del Conaculta. Ha participado en congresos nacionales e internacionales sobre PCI, además de talleres literarios en México y Uruguay. Cuenta con colaboraciones en revistas y una antología de poesía.

El Sotavento es una región cultural que abarca desde la porción media del estado de Veracruz (incluyendo la Sierra Madre Oriental y la Sierra de Juárez) hasta el noreste de Oaxaca y el oeste de Tabasco. Es oportuno considerar que las regiones culturales son el resultado de procesos históricos que han ocurrido desde la época prehispánica, aunque no siempre éstas coinciden con las delimitaciones geográficas; sin embargo, existen una serie de factores que contribuyen a la consolidación de las regiones culturales, por ejemplo: el hábitat geográfico, la lengua, las formas de organización social, religiosa y política, los sistemas de comercio, la cosmovisión y las manifestaciones artísticas. Estos factores favorecen la generación de identidades culturales y promueven el sentido de pertenencia.

En el caso del Sotavento, la diversidad de paisajes y ecosistemas que alberga la región, además de estar ubicada en la que fuera la puerta de entrada para los conquistadores —quienes aportaron elementos como la religión, la imprenta, el orden colonial, el castellano como nueva lengua, y la mezcla con la negritud— han contribuido a la construcción de una de las culturas más representativas de México: la jarocha.



► Fig. 1. El Sotavento

III. El Programa

Los objetivos del Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento son: llevar a cabo planes, programas y proyectos para la conservación, preservación, revaloración, difusión y desarrollo del patrimonio cultural de los 104 municipios que integran la región; además de promover una participación social que favo-

rezca el fortalecimiento de la identidad cultural a través de diversas actividades entre los habitantes de la región.

Entre las principales líneas de acción del Programa están:

- **Capacitación:** talleres de música tradicional, principalmente en torno al son jarocho, baile y versada, aunque también hay talleres de banda de viento, así como capacitación a promotores culturales para la elaboración de proyectos.
- **Investigación:** se realizan foros y encuentros que ponen sobre la mesa diversos tópicos respecto a las problemáticas que hay en torno al son jarocho, e investigaciones sobre temas específicos, como la arquitectura vernácula en la región.
- **Animación:** se promueve la realización de festivales regionales y nacionales, además de impulsar proyectos mediante convocatorias.
- **Edición:** hasta el momento el Programa ha editado libros, manuales, folletos, fonogramas y un DVD.

El Programa también se encarga de difundir los resultados de los talleres en diversos espacios dentro y fuera de la región, así como de promover becas, festivales, encuentros, publicaciones y cursos, que se realizan en beneficio de los habitantes de la región del Sotavento.



► Figs. 3 y 4. Ejemplo de las publicaciones del programa y Cartel convocatoria.

Como ejemplo del trabajo realizado se encuentran: los IV Festivales Culturales del Sotavento, el Programa permanente de capacitación en música tradicional y el de promoción cultural, la edición de discos, libros y videos entre los que resaltan: el *Manual de Zapateado Jarocho* (Libro y video), el *Manual de Ejecución de la Guitarra de Son* (libro y disco), los discos *Sones compartidos*, en coproducción con los Programas Huasteca y de Tierra Caliente, *Pilares del viejo son, legado de Cirilo Promotor y Evaristo Silva*; *Sones Indígenas del Sotavento*; *Los Ramírez, son de Soteapan*; *Jaraneros de Guichicovi*; *Jaraneros de Sabana Larga, el son jarocho tabasqueño*; *Jaraneros y decimistas de Oaxaca*; *Cal y Canto*; *Pascuas y justicias*; así como los libros *Fandango, el ritual del mundo jarocho a través de los siglos*; *El Canto de la Memoria, Alegorías del Sotavento*; la reedición del *Recetario sotaventino del plátano macho*; la recopilación de cuentos *Y qué tal si no*, y los videos *El Fandango Jarocho* y *Son... herencias musicales*. Finalmente, están también el Concurso de Fotografía del Sotavento y el Concurso de Fotografía sobre Arquitectura Vernácula del Sotavento, además de la Convocatoria de Estímulos a Proyectos Culturales de la Región del Sotavento.

Cada una de las acciones realizadas procura la promoción cultural participativa e incluyente, de tal forma que hemos podido sumar esfuerzos y obtener resultados mediante el trabajo directo entre las instituciones, los promotores, creadores, investigadores, funcionarios, organizaciones culturales, el público y otros agentes culturales que trabajan en la región.

IV. Del papel a la práctica

Aunque en la mayoría de los proyectos que realiza el Programa se ha intentando tener una participación constante y directa de la comunidad y los operativos, la distancia física, particularmente con las actividades que se realizan en las comunidades, hace que los esfuerzos resulten insuficientes para el seguimiento oportuno y la evaluación real de las actividades, es decir, obtener indicadores que vayan más allá de “25 asistentes entre niños y jóvenes”, como generalmente aparece en los informes cuantitativos que se elaboran en las instituciones.

En este sentido, es necesaria la participación y comunicación más directa con los promotores que realizan las actividades. El reto para nosotros en las oficinas centrales es saber si los proyectos realmente generan impacto o detonan procesos, pero ¿cómo podemos medir la pertinencia de las políticas culturales impulsadas desde la DGCP? No queda más que confiar en las cifras, que si bien son un indicador, no resultan suficientes cuando se trata de realizar estudios o informes cualitativos, cuando hay que hacer seguimiento o evaluar

la eficacia y eficiencia de los proyectos. En este punto comienzan los procesos de negociación local con los institutos culturales de los estados, los académicos, los creadores y los promotores locales.

Ahora bien, ¿cómo comenzar a tejer estas redes entre las instituciones, la academia, los promotores y los creadores? Hasta ahora no existe una fórmula mágica que resuelva el problema de vinculación, menos aún cuando la producción cultural se genera en comunidades geográficamente distantes de los lugares desde donde se dictan las políticas culturales y se designan los presupuestos para llevarlas a cabo. Para comenzar a desentrañar este problema, hay que considerar varios aspectos, entendiendo la gestión cultural como una serie de procesos metodológicos (administrativos, organizacionales, cronológicos, de concertación, de negociación, entre otros), para llegar a cumplir objetivos específicos de un proyecto.

Para la elaboración y posterior implementación de un proyecto cultural lo ideal es partir de un diagnóstico; es decir, considerar la pertinencia de desarrollar proyectos culturales cuyo impacto sea favorable para las comunidades, atendiendo a una problemática específica. En la práctica real, es más común partir de un proyecto personal que de un diagnóstico, y con esto no quiero decir que sólo sea así, o que partir de un proyecto personal sea negativo, por supuesto que hay personas que parten de alguna necesidad detectada o de alguna inquietud de la comunidad, además de que muchos de los proyectos personales se transforman en acciones concretas con resultados positivos en ámbitos específicos.

Después de hacer el diagnóstico hay que delimitar el alcance, los beneficiarios, la delimitación social, geográfica, si es para niños o adultos, etcétera; posteriormente se definen los objetivos generales y específicos, las metas que hay que alcanzar, el cronograma de actividades, los recursos materiales, humanos y financieros necesarios, y finalmente la evaluación. Por lo menos la teoría plantea que estos son los puntos básicos a considerar para estructurar un proyecto cultural. En la práctica no siempre es así, y esto obedece a diferentes situaciones.

Muchos de los gestores y promotores culturales que desarrollan proyectos en la región del Sotavento son músicos tradicionales o promotores y no cuentan con formación académica o herramientas metodológicas que les permitan elaborar un proyecto con los formatos de presentación que solicitan las instituciones. Algunos de los promotores cuentan con alguna capacitación brindada por los institutos de cultura estatales, aunque este tipo de talleres hasta ahora tampoco han tenido gran alcance.

Para lograr procesos de negociación, es necesario crear espacios de diálogo para conocer las perspectivas de los actores involucrados, así como las obligaciones y compromisos de cada una de las partes en el desarrollo de políticas culturales. En este sentido cabe resaltar que no depende exclusivamente de las instituciones el generar estas dinámicas; también las comunidades, los promotores y las organizaciones deberían estar involucradas en la realización de este tipo de espacios, donde sin duda, todos los participantes serían beneficiados.

V. La gestión cultural local

Ahora bien, hagamos pausa en la visión de la gestión cultural local vista desde la Dirección General de Culturas Populares (DGCP) del Conaculta. Intentar implementar proyectos culturales, darles continuidad y seguimiento desde las oficinas centrales en la Dirección de Desarrollo Intercultural, resulta hasta inoperante, por tanto, existen unidades regionales de la DGCP en la mayoría de los estados. También se crean vínculos para operar programas mediante la Dirección de Vinculación Cultural y las oficinas estatales de Culturas Populares. A partir de esta estructura es más o menos fácil emprender acciones, dar seguimiento y hacer evaluación de los proyectos, principalmente los impulsados desde Conaculta, que en gran medida responden a políticas públicas determinadas a través del Programa Nacional de Cultura.

En este sentido las políticas culturales apoyadas por la federación se dividen en general en tres tipos de proyectos: los de iniciativa social que, como el nombre indica, son todas las iniciativas presentadas ante las instituciones de cultura realizadas por la sociedad civil y pueden ser presentados a través de organizaciones no gubernamentales o asociaciones civiles; los proyectos de intervención, en los que hay una intervención directa en la implementación y seguimiento desde la instancia federal, con la operación de promotores estatales; y los de donativos, que generalmente son proyectos o programas que cuentan con partidas específicas para su ejecución y seguimiento; todos ellos pueden llevarse a cabo con fondos especiales bipartitas o tripartitas, según sea el caso.

En las unidades regionales hay promotores comunitarios contratados que se encargan de ejecutar —y en muchos casos proponer— la realización de proyectos. Antes de ser apoyados, todos los proyectos son dictaminados por comisiones especiales (Comisiones de Planeación y Apoyo a la Creación Popular (CACREPs), en el caso de Programa para el Desarrollo Integral de las Culturas de los Pueblos y Comunidades Indígenas (PRODICI) y el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC), o de Planeación en los

Programas Regionales). En el caso de la CACREPs, sí participan en la dictaminación representantes de diferentes ámbitos de la cultura, entre ellos, promotores comunitarios, en el caso de las Comisiones de Planeación están conformadas únicamente por los titulares de cultura de los estados y el Conaculta.

En la actualidad, y dada la relevancia que ha adquirido el Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI), la prioridad respecto a la aprobación de algunos proyectos, sobre todo lo que son de iniciativa social, son los que realicen algún proceso de registro o salvaguardia del PCI, principalmente del patrimonio en riesgo. Sin embargo, hace falta capacitación respecto a la elaboración de proyectos y la gestión de los mismos, aunque cabe aclarar que no es porque no se esté haciendo bien, sino porque hay estrategias metodológicas que pueden ser muy útiles para los promotores, pues brindan otras herramientas para el mejor desarrollo de proyectos con impactos medibles y cuantificables más visibles. Es necesario empezar a visualizar cuáles son los retos para poder vincular la gestión cultural local y los procesos de negociación, y en este sentido hay que tener presentes diferentes puntos:

¿Cuál es el costo sociocultural de no atender estos puntos; es decir, de gestionar y movilizar a la acción en torno a las necesidades y fines desde el Conaculta en las áreas de incidencia y trabajo local? El riesgo de no ser más incluyentes es que se sigan llevando a cabo proyectos que en realidad no están teniendo ningún impacto en las comunidades y que a la institución sólo se le reporten: “25 asistentes entre niños y jóvenes”, como ya se ha mencionado antes que se entregan los informes cualitativos, pues con información de este tipo es casi imposible saber si el proyecto está cumpliendo los objetivos y las metas, si está detonando procesos o generando algún tipo de impacto en los lugares donde se realiza.

Por otro lado, llevar a cabo la continuidad y seguimiento de proyectos desde las oficinas centrales resulta complicado cuando no existe la posibilidad de ver *in situ* el desarrollo de las acciones; por eso es necesario mantener contacto constante y directo no sólo con los encargados de las instituciones estatales, sino también con los beneficiarios, que son los que realmente conocen el estado de la cuestión, y en este sentido, el problema sigue siendo la distancia geográfica y la falta de recursos para viáticos.

VI. Los retos en la negociación y la gestión cultural

Los retos para los diversos actores culturales, incluyendo a los funcionarios de todas las instituciones involucradas, desde luego, es conocer los niveles de

acción cultural, para definir la negociación en los procesos de gestión cultural.

En este sentido vale la pena plantearse: ¿qué se necesita para una negociación? Para llevar a cabo una negociación es necesario propiciar un espacio de diálogo entre las instituciones, los promotores y las comunidades. En el Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento se han propuesto espacios de encuentro como el Foro Fandango, el Encuentro de Formadores y el Encuentro Nacional de Intérpretes y Músicos Tradicionales “Son Raíz”; sin embargo, no hay continuidad puntual, cercana y constante en cuanto a los acuerdos tomados en estos espacios. En algunos casos es importante destacar que no falta voluntad de una sola parte, pues en realidad es una responsabilidad compartida, consecuencia del desarrollo de estos proyectos que no realizan seguimiento a los encuentros para llevar a cabo un segundo o tercero (excepto en el caso del “Son Raíz”, encuentro que se realiza a nivel nacional en conjunto con la Red Nacional de Intérpretes y Músicos Tradicionales).

Ahora bien, en estos procesos de negociación y gestión cultural se siguen líneas operativas estratégicas, es decir, las políticas públicas se realizan de acuerdo a tendencias, que en esta época es el Patrimonio Cultural Inmaterial, dada la importancia que le ha dado la UNESCO. Aunque hace décadas que se vienen dando acciones similares, en la actualidad el PCI está tomando relevancia y las políticas públicas están priorizando acciones que lo incluyen como eje rector.

A partir del 2008, las líneas de acción del Conaculta están más enfocadas al PCI, y no es casual, pues en este año surgen las Listas Representativas del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Para desarrollar proyectos culturales o artísticos es necesario pensarlos desde el ámbito local, principalmente si están vinculados a procesos de salvaguarda o desde el PCI, pues nadie mejor que las comunidades para saber el estado del arte y lo que hace falta para detonar procesos de revitalización. Sin embargo, miradas externas pueden nutrir la visión y ampliarla, considerando que algunas de estas visiones son objetivas y toman en cuenta algunos aspectos que a veces por la cotidianidad a los ojos de los “locales” pueden pasar desapercibidos.

En el Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento se están ejecutando tres proyectos sobre salvaguarda de la música tradicional: Los arpisteros de Pajapa, en la Sierra de Santa Martha, Veracruz; la revitalización del fandango en Huimanguillo, Tabasco; y la música de jarana en San Pedro Ixcatlán, Oaxaca.

Por otra parte, es necesario hacer visible que si no se comienzan a implementar políticas públicas realmente vinculadas con las comunidades —sobre

todo en temas de patrimonio cultural en riesgo de desaparecer— no quedarán más que registros de los elementos que por años han dotado de identidad a los pueblos. Patrimonializar todas las actividades sin ton ni son, tampoco es una solución, y si no existen vínculos de negociación entre los diferentes actores, esto puede generar problemas, como la descontextualización de los rituales, por ejemplo. En gran medida, al no contar con procesos reales de negociación y gestión desde las instituciones, se toman decisiones inconexas, desarticuladas y verticales que no se traducen en beneficios para las comunidades, aunque, por otro lado, existen algunas comunidades que han mostrado poco interés por involucrarse en el desarrollo de acciones que contribuyan a reforzar la identidad regional, en este caso, la identidad jarocho.

Bibliografía

Conaculta (2004), *Regiones culturales, culturas regionales*, México, Ediciones de la Dirección de Vinculación Regional, Conaculta.

Conaculta (2009), *Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento*, México, Dirección de Vinculación Regional, Conaculta.

Programa Nacional de Cultura 2007-2012

(Todas las imágenes pertenecen al Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento.)

Periodismo y gestión cultural en Chile: hacia una sociedad intercultural

♦Rodrigo Araya C.⁵²

La gestión cultural es una actividad que comienza a ganar espacio y atención tanto en la vida de nuestras sociedades, como en el campo académico. Esto ofrece un espacio para la discusión.

Dado que mi trabajo lo realizo en una escuela de periodismo, me interesa aquí tratar la gestión cultural desde la perspectiva del espacio público y, por lo tanto, este escrito pretende revisar el aporte de la gestión a la democratización de este espacio en un territorio determinado.

Para partir, propongo especificar a qué me refiero cuando hablo de gestión cultural. Un primer elemento diferenciador es que el gestor no es sólo un productor de eventos, como llamamos en Chile a las personas que trabajan en organizar actos de diversos tipos. No se trata sólo de sacar adelante alguna actividad, pues si tomáramos así la gestión cultural, la actividad sería un fin en sí mismo, y no un medio. Al ubicarla únicamente como fin, para su evaluación nos bastaría conocer datos como número de asistentes, saldo económico, cobertura en la prensa, etcétera.

La gestión cultural es la labor que busca generar condiciones para la materialización de acciones culturales. Pero ésta es una herramienta, y no una finalidad. Para aclarar esto, destaco la capacidad que tiene el arte de generar productos que están hechos para representarse ante una cierta audiencia.

El arte es una representación que soporta al menos una doble lectura: una, representa, porque pone a la sociedad frente a los fenómenos que ella vive, y dos, la obra está en representación de quienes viven ese fenómeno. Esta representación puede contribuir a generar una mirada reflexiva de los sujetos sobre su propia realidad. Éste es un deber inherente al arte, puesto que además el arte tiene la capacidad de reunir a las personas y generar diálogo en torno a los temas que representa.

Ya que existe una audiencia que se siente representada por esta representación (valga el juego de palabras), la obra cumple dos funciones, en lo que

52 Periodista, Universidad de Chile. Licenciado en Comunicación Social, Universidad de Chile. Magíster en Comunicación Social, Universidad de Chile. Doctor en Estudios Americanos, Universidad de Santiago de Chile.

respecta al espacio público. Por un lado, contribuir al reconocimiento del nosotros, es decir, de quienes nos sentimos representados por esa obra. Y por el otro, legitimar la presencia de esa determinada narrativa en el espacio público.

Lo dicho sirve para sostener que el trabajo cultural tiene no sólo una dimensión estética, sino también una identitaria. La integración de ambas permite vislumbrar el potencial emancipatorio del trabajo cultural. Para aclarar este potencial, parto por recordar el concepto gramsciano de hegemonía, que se refiere a la capacidad de un sector dominante de presentar un orden social —por lo tanto arbitrario— como si fuera natural —por lo tanto dado— (O’Sullivan y otros, 1997). Orden que además le es útil a ese sector para conservar su situación de privilegio. Esta visión, al relacionar cultura y poder, permite imaginar el modo en que el trabajo cultural se puede poner al servicio de una mayor justicia en nuestras sociedades.

Una vez que las visiones etnocéntricas quedan superadas, la cultura nos permitirá comprender que todos los órdenes sociales son arbitrarios (Escobar, 1997). La pregunta entonces radica en conocer por qué ciertas culturas tienen mejor condición de legitimidad que otras. Desde esta perspectiva, la justicia social juega con ampliar las condiciones de legitimidad, para que más culturas puedan disfrutar de ella. Esto implica pasar de la sociedad multicultural (es decir, en la que hay diversas culturas que comparten un territorio) a una intercultural, en la que ya no sólo se co-habita, sino que se convive (Rodrigo Alsina, 1999). Para que ello se dé, se requieren políticas que alienten la convivencia.

Desde la perspectiva de los estudios del periodismo, ampliar los márgenes de la legitimidad (esto es, mover los límites de la hegemonía), tiene impacto sobre el espacio público, en la medida que permite que más identidades puedan ocuparlo sin temor a ser sancionadas por ello. Lo anterior quiere decir que el espacio público, a pesar de la tradición instalada sobre su reflexión (Habermas, 1994), no es un sitio al que todos puedan acceder. Por el contrario, lo que caracteriza a un espacio público es precisamente la existencia de una cierta hegemonía que determina prácticas y usos legítimos que deben darse dentro de él. En su conocida crítica a Habermas, Nancy Fraser destaca que no existen espacios públicos neutros, desde una perspectiva cultural: “La interacción discursiva dentro de la esfera pública burguesa estaba gobernada por protocolos de estilo y decoro que eran, ellos mismos, correlatos y marcas de la desigualdad de condición” (Fraser, 1997: 109).

Así, por ejemplo, el Reglamento de la Cámara de Diputados de Chile sostiene que los diputados están obligados a adecuar su conducta al Reglamento y

a respetar el orden, la cortesía y la disciplina parlamentarias, lo cual se traduce en la práctica obligatoria de usar corbata dentro del hemiciclo.

En definitiva, todo espacio público está marcado por una hegemonía que distingue lo digno de ser visto y lo que debe mantenerse en privado. Esto se operacionaliza en una retórica (el modo legítimo de hablar en público, lo que deja a ciertas hablas únicamente en espacios privados), y una estilística hegemónica (formas apropiadas para aparecer en lo público).

El espacio público, en consecuencia, no sólo tiene un componente material (el ágora, para acudir a la más conocida de sus nominalizaciones). También tiene un componente discursivo, que va más allá de la pura interacción discursiva entre iguales, referida a lo público, como la idealizan los sectores ilustrados (Habermas, 1994).

Lo discursivo se vincula con las hablas que tienen legitimidad para aparecer en lo público, ya que sin esta habla hay temas que no van a poder aparecer en lo público, pues es una materialidad necesaria para sostener y expresar un determinado discurso social. Así, por ejemplo, poblaciones afroamericanas en Estados Unidos pudieron conformar un discurso en torno a su situación social gracias a las iglesias, entendidas como espacio público, que fueron lugares donde se podía hablar en público sin necesidad de emplear el habla exigida en los espacios públicos hegemónicos (Fraser, 1997).

Esto reubica el sentido ciudadano del espacio público, pues deja de ser únicamente el lugar donde los ciudadanos se reúnen a debatir sobre el bien común (sobre lo público en definitiva), como sugiere el relato ilustrado. Esta dimensión discursiva le da dimensión cultural al espacio público, ya que la retórica y la estética son claves para la identidad y, por lo tanto, también para la ciudadanía: “Esto resignifica la noción de ciudadanía, ubicándola en el cruce entre los derechos de representación política y los derechos al uso de espacios públicos para la afirmación de identidades culturales” (Calderón y otros, 1996: 41).

La ciudadanía, entonces, no sólo se ocupa de los derechos individuales, por lo tanto universales e indiferenciados, sino también de los colectivos (Kymlicka, 1996). Esto presupone la importancia del colectivo para el individuo: somos quienes somos gracias a que nacemos, crecemos y vivimos en un grupo social.

Esta forma de reunir ciudadanía y cultura lleva también a redefinir la política, comprendiéndola como la conflictiva y nunca acabada construcción del orden deseado (Lechner, 2002). Es conflictiva, porque obliga a generar acuerdos entre sujetos que miran la sociedad de modo diverso. Nunca se aca-

ba, porque en la medida en que intervenimos sobre la realidad, y cambia la situación histórica, podemos repensar el lugar al que nos dirigimos. Y, finalmente, es orden deseado, porque no se trata de un fin impuesto (una suerte de determinismo teleológico), sino una meta que surge del propio conglomerado que trabaja por alcanzarla. Esta meta, entendida como utopía, tiene un origen cultural (por lo tanto, como ya está dicho, arbitrario), precisamente porque la comprensión semiótica de cultura permite conceptualizarla como “el proceso de producción, circulación y consumo de significaciones en la vida social” (García Canclini, 2005: 35).

Esta mirada de la cultura como una cuestión semiótica (perspectiva inaugurada por Geertz, 1992), nace precisamente de entender que la acción del ser humano se explica a partir del sentido que los sujetos le dan a su acción social, en el sentido weberiano de la expresión. La política tiene entonces dimensión cultural, precisamente cuando ubicamos su objetivo en la construcción de un orden deseado, por lo tanto, un orden que tiene un significado puro.

La pregunta cultural, entonces, tiene que ver con cómo cada grupo significa, y el modo en que esos significados se traducen en acciones sociales. Así, el principal de los significados culturales sería el de bienestar, entendido, otra vez en un juego de palabras, como la suma de estar y estar bien. Ello, en el entendido que a los seres humanos no nos basta con puramente estar, sino que además buscamos estar bien. Y lo que para algunos es bienestar, no lo es para otros.

Sin embargo, sin esa noción de bienestar nuestra acción social se explicaría simplemente como la realización de una meta previa a nosotros (de ahí lo de determinismo), y que por lo tanto, es externa a nosotros, y opera como una fuerza superior, que nos reduce a la discusión de medios, ya que los fines nos han sido dados (Lechner, 2002).

El conflicto social, comprendido desde la perspectiva cultural, tiene que ver precisamente con cómo solucionamos la convivencia entre distintas nociones de bienestar al interior de un mismo territorio. La discusión en torno a la ciudadanía, entonces, se abre a dos temas: por un lado, qué colectivos son perjudicados por el actual orden social (dicho de otro modo, por la hegemonía). Por el otro lado, qué colectivos tienen derecho a ser sujetos de derecho. En otras palabras, cuánta diversidad estamos dispuestos a tolerar. La respuesta a ambas preguntas nos pone a pensar y reflexionar sobre la justicia de reconocimiento (Fraser, 2000), en el aporte de la gestión cultural a este fin, o, para volver con la figura, en cuál es su rendimiento emancipatorio.

La gestión cultural al permitir que nuevas narrativas —con todo lo que

ello implica— puedan hacer uso del espacio público, contribuye a la ampliación de lo que socialmente es reconocido como los modos legítimos de aparecer en lo público. Esto es, mover los límites puestos por la hegemonía, para hacerla más inclusiva y cada vez menos excluyente. Por lo que la pregunta que nos instala esta perspectiva es provocadora: ¿cuánta diversidad estamos dispuestos a tolerar?

Gestión cultural y legitimidad: la discusión sobre el patrimonio

En el afán de continuar una reflexión que permita pensar juntos el periodismo y la gestión cultural, deseo ahora presentar un caso que concreta la discusión previa.⁵³

El dos de Junio de 2003, el Comité Ejecutivo de la UNESCO emite la declaración que designa al casco antiguo de Valparaíso como Patrimonio de la Humanidad. Con esto, culmina exitosamente una larga postulación, impulsada por las autoridades edilicias de esta ciudad chilena, que recibieron un fuerte apoyo del Estado chileno.

Esto asigna a Valparaíso un reconocimiento externo de su condición de patrimonio universal. Ya no es sólo que sus habitantes (conocidos como *porteños*) se refieran a tal calidad, sino que existe un sujeto externo, como la UNESCO, que lo certifica.

El debate es recogido por los medios locales, y aquí deseo presentar cómo se incorpora la palabra patrimonio al discurso público que los medios construyen, precisamente, a partir de esta denominación. Para esto, el estudio abordó las noticias publicadas por el diario *El Mercurio* de Valparaíso que incluyeran la palabra patrimonio, en fechas de significación patrimonial. Se trata del más antiguo de la ciudad, fundado en 1827, y uno de los dos que se editan en Valparaíso, ambos propiedad de la misma empresa.

Apelación al reconocimiento

El periodismo local entiende que la designación de Valparaíso como patrimonio de la humanidad se constituye en un hito de refundación. Esto implica dos cuestiones. Por un lado, Valparaíso retoma el lugar que tuvo en el pasado cuando, antes de la apertura del canal de Panamá (1914), era puerto obligado del

53 Los hallazgos aquí presentados están contenidos en la tesina de licenciatura en comunicación social titulada: “Valparaíso Patrimonio de la Humanidad: inclusión y exclusión de actores sociales desde la prensa local”, de Marcos Moraga, defendida exitosamente el año 2009. Agradezco al autor su autorización para usarlos aquí.

tránsito por América, a través del Cabo de Hornos, entre los océanos Pacífico y Atlántico. El segundo, es que el pasado reciente de Valparaíso —es decir, aquel signado por la decadencia pos-apertura del canal— debe negarse, y en su lugar instalarse el de una ciudad próspera, que es el destino que este reconocimiento reinstala en la ciudad.

Una segunda narrativa presente es que el título de “Patrimonio” es propiedad de todos los habitantes de la ciudad, en tanto son ellos quienes han construido la ciudad que ahora, gracias a la UNESCO, es reconocida universalmente. Se trata, en consecuencia, de un espacio democrático, pero que tiene la clásica contradicción de la democracia, ya que no todos están preparados de igual modo para vivirla. En este caso, no todos los habitantes de la ciudad tienen la capacidad de comprender el significado de esta designación.

Esto lleva a una tercera narrativa: Valparaíso debe procurarse una élite para el manejo del título patrimonial, de lo contrario será una suerte de recurso del que no se obtendrán los resultados esperados; por ejemplo, en el ámbito económico. Si bien la administración comunal (Municipalidad de Valparaíso) demostró con creces su capacidad para lograr el título patrimonial, ahora hay dos actores que deben emerger en la administración y gestión del recurso: la academia y la industria turística. La primera, tiene la capacidad de instruir a los habitantes de la ciudad respecto al modo adecuado en que se debe hacer uso de ella, dada su nueva condición patrimonial reconocida por la UNESCO. Y el sector turismo posee el conocimiento para transformar este título en una oportunidad de mejorar el ingreso económico de la ciudad, y las oportunidades laborales para sus habitantes.

Una cuarta narrativa presente en el relato periodístico instala esta designación como un privilegio estético que recae sobre Valparaíso. Así, la ciudad adquiere un nuevo estatus, ya que su denominación de “Patrimonio de la Humanidad” la sitúa como una prioridad tanto para el país como para el resto del mundo. Entonces, obtener recursos financieros para levantar a la ciudad (esto es, salir de su actual declinación) ya no se logrará apelando a la buena voluntad de los organismos que los poseen, sino exigiendo que les entreguen cuentas, ya que deja de ser opcional contribuir a la manutención de Valparaíso.

Y la última narrativa instala el título “Patrimonio” como una entidad que establece un deber de restauración y conservación: Valparaíso ya tenía gran valor, ahora corresponde contar con las políticas necesarias para que este bien de la humanidad no se pierda. Por lo mismo, surgen amenazas exógenas, que se vinculan con el uso indiscriminado del patrimonio. Lo patrimonial, en-

tonces, enfrenta una paradoja: hace que la ciudad tenga más reconocimiento, pero este mayor reconocimiento se traduce en más interés por estar en ella, lo cual es un riesgo para su condición.

Actores legitimados para debatir

Junto con estas narrativas, el periodismo instala ciertos actores como los que tienen legitimidad para debatir sobre lo patrimonial. En primer lugar, al Estado. A éste le corresponde aceptar que se vive un momento de refundación, en la cual su responsabilidad es asumir la planificación técnica y orientarla a objetivos materiales de conservación, ya que la designación patrimonial es un asunto del que se esperan resultados fundamentalmente económicos, en el cual el Estado se incluye como intermediario entre ciudadanía e intereses privados, atendiendo los requerimientos ciudadanos para normar el accionar empresarial en torno al patrimonio.

Por lo tanto, el Estado debe ejercer la propiedad sobre el título patrimonial, y fiscalizar que su uso por parte de los privados sea el adecuado y conducente para generar mejores posibilidades económicas y laborales para los habitantes de la ciudad. Y además el Estado debe ejercer como difusor pedagógico de los requerimientos de la UNESCO, de modo que se pueda instruir a quienes no terminan de comprender el significado de esta designación.

El Estado como actor, a juicio del relato periodístico construido sobre el patrimonio, asegura neutralidad en el proceso que comienza a vivir la ciudad. Por lo tanto, se le atribuye una posición objetiva, desde la cual es capaz de reconocer a los actores distinguidos en este debate. En definitiva, el Estado personifica el hito que da este reconocimiento a Valparaíso, ya que es él, como responsable último de la designación, quien da orden en un momento en que esta designación quiebra la normalidad que vivía la ciudad, y su presencia es obligatoria en cuanto proveedor de identidad.

Un segundo actor: la ciudadanía

El discurso periodístico reconoce que la ciudadanía obtiene un reconocimiento político del periodismo, en el que se le definen límites y motivos a su participación. Los límites están dados por dos cuestiones: una, por el uso legítimo que esta designación demanda sobre la ciudad. Valparaíso requiere una ciudadanía que la trate como el patrimonio de la humanidad que es, y por lo tanto, según la normativa prescrita por la UNESCO, no es ciudadano, en consecuencia, un uso que atente contra la preservación del patrimonio. Y la segunda, es un uso que debe ser

orientado a los fines que esta designación contribuye a alcanzar: reconocimiento internacional, y la mejora económica para la población que ello implica.

El motivo para la participación es precisamente sacar el mejor partido posible a este reconocimiento que obtuvo Valparaíso. Así planteado, la designación de patrimonio de la humanidad reactiva una concepción ciudadana tradicional. Esto es, que tiene capacidad asociativa y además cuenta con una formación pedagógico-letrada. La condición ciudadana, entonces, se confirma en un compromiso con los planes de restauración, ornato y aseo de la ciudad que lidera el Estado a través de la municipalidad local.

A pesar de lo anterior, el relato periodístico explica la ciudadanía en términos de consumo. Ello, por dos cuestiones. Primero, porque deriva en clasificaciones comerciales de los ciudadanos: los turistas, los locales y los nuevos ocupantes que permitirán elevar la condición de la ciudad. Y segundo, porque estima que a los ciudadanos los mueve una recompensa asociada al consumo, ya sea consumir la ciudad (los turistas) u obtener una ganancia gracias a este reconocimiento (los habitantes de la ciudad).

Finalmente, desde la perspectiva del patrimonio, surgen nuevos niveles de desigualdad ciudadana. Existen los buenos ciudadanos, que son quienes respetan el orden dado por el Estado y el uso que la UNESCO promueve para el patrimonio, y también los marginales, que son quienes, con su uso de la ciudad, ponen en cuestión el merecimiento de ser patrimonio universal. Esto último se expresa fundamentalmente a través de grafitis o rayados a lugares patrimoniales, y poco cuidado con el aseo y ornato de la ciudad.

Conclusiones

Ubicar la gestión cultural no sólo desde la vereda de la estética, sino también desde la identitaria, permite comprender el potencial emancipatorio del trabajo cultural. En el caso propuesto, la revisión de la prensa local permite comprender qué uso se le da hegemonícamente a la palabra patrimonio, y por esta vía conocer las lógicas de inclusión/exclusión que intervienen y actúan en la discusión pública sobre el patrimonio.

La designación de Valparaíso como Patrimonio de la Humanidad por parte de la UNESCO es comprendida por los actores hegemónicos como el retorno de la ciudad a un lugar de privilegio universal del que nunca debió desaparecer, aunque la apertura del Canal de Panamá quiso otra cosa. Esto equivale a decir que ahora la hegemonía opera desde un organismo internacional, la UNESCO, a quien se le reconoce la capacidad para normar los modos de habitar la ciudad. Esta normativa es empleada dentro de Valparaíso para diferenciar los usos legítimos de los ilegítimos del espacio público, cuestión que queda claramente expuesta en el discurso periodístico sobre el patrimonio.

Así, paradójicamente, los habitantes de Valparaíso que construyeron una ciudad que logra este reconocimiento, deben ahora someterse a directrices externas sobre el uso de la ciudad, con lo cual queda garantizado que la condición patrimonial permitirá generar nuevos ingresos, por la vía de atraer a quienes, desde los países ricos, vienen a hacer turismo atraídos por la designación de la UNESCO a la ciudad.

Esto implica, para ampliar los límites de lo legítimo en la discusión patrimonial en Valparaíso, pensar en una gestión cultural que, enterada de este estado de la cuestión, se pregunte cómo hacer mover este límite, y así generar condiciones para una discusión más incluyente que excluyente sobre el destino de la ciudad.

Bibliografía

Calderón, Fernando, Martín Hopenhayn y Ernesto Ottone (1996), *Esa esquivia modernidad*, Caracas, Nueva Sociedad.

Escobar, Arturo (1997), “Antropología y Desarrollo”, en *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, N 154, Diciembre de 1997.

Fraser, Nancy (1997), *Iustitia Interrupta: Reflexiones críticas desde la posición postsocialista*, Bogotá, Siglo del Hombre.

Fraser, Nancy (2000), “¿De la redistribución al reconocimiento? Dilemas de la justicia en la era postsocialista”, *New Left Review* 0, enero-febrero 2000.

García Canclini, Néstor (2005), *Diferentes, desiguales y desconectados*, Barcelona, Gedisa.

Geertz, Clifford (1992), *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa.

Habermas, Jürgen (1994), *Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona, G. Gili.

Kymlicka, Will (1996), *Ciudadanía multicultural*, Buenos Aires Paidós.

Lechner, Norbert (2002), *Las sombras del mañana*, Santiago, Lom Ediciones.
O’Sullivan, Tim, *et. al.* (1997), *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*, Buenos Aires, Amorrortu.

Rodrigo Alsina, Miquel (1999), *Comunicación Intercultural*, Barcelona Anthropos.

INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS

Poéticas, políticas y procesos

Ahtziri Molina Roldán, coordinadora,

Antonio Prieto Stambaugh, editor.

se terminó de imprimir en mayo de 2013

en Servicios editoriales, Violeta núm. 7,

Xalapa, Veracruz.

■ ■ ■

