

Abordajes inter, multi  
y transdisciplinarios  
en torno al arte y la cultura

Raúl Wenceslao Capistrán Gracia  
*Coordinador*



The background is a dark, textured surface, possibly a book cover or endpaper, with a white horizontal line near the bottom. The text is centered in the upper half of the image.

Abordajes inter, multi  
y transdisciplinarios  
en torno al arte y la cultura



# Abordajes inter, multi y transdisciplinarios en torno al arte y la cultura

Raúl W. Capistrán Gracia  
*Coordinador*



Abordajes inter, multi y transdisciplinarios  
en torno al arte y la cultura

Primera edición 2019

D.R. © Universidad Autónoma de Aguascalientes  
Av. Universidad 940, Ciudad Universitaria  
Aguascalientes, Ags., 20131  
<https://editorial.uaa.mx>

© Raúl W. Capistrán Gracia (coordinador)

© Consuelo Meza Márquez (prologuista)

Ioulia Akhmadeeva  
Gabriela Barragán Campos  
Sandra Ileana Cadena Flores  
María Graciela Patrón Carrillo  
Arturo Morales Campos  
Francisco Raúl Casamadrid Pérez  
José de Jesús Loza Sánchez  
Manuel Coca Izaguirre  
Ananí Bravo Sosa  
Ivy Jacaranda Jasso Martínez  
Nicolás Rey  
Yolanda Torres López

Raúl W. Capistrán Gracia  
Hirepan Solorio Farfán  
Yolanda Montejano Hernández  
Gabriel Rojas Pedraza  
Jorge Alberto Custodio Casimiro  
Vanessa Freitag  
Jorge Arturo Chamorro Escalante  
Romano Ponce Díaz  
José Luis Rangel Muñoz  
Alfredo Cruz Vázquez  
Hermann Omar Amaya Velasco  
Luis Fernando Macías García

ISBN 978-607-8714-39-1

Hecho en México  
*Made in Mexico*

# Índice

<i>Prólogo</i>	
<i>Consuelo Meza Márquez</i>	11
<b>¿Es el fotolibro un libro-arte? Nociones, problemas y acercamientos</b>	
<i>Ioulia Akhmadeeva</i>	
<i>Gabriela Barragán Campos</i>	15
<b>El libro-arte tipográfico contemporáneo y sus posibilidades creativas</b>	
<i>Ioulia Akhmadeeva</i>	
<i>Sandra Ileana Cadena Flores</i>	25
<b>Ulises Carrión: de la literatura al libro-arte. Un acercamiento a su legado artístico</b>	
<i>Ioulia Akhmadeeva</i>	
<i>María Graciela Patrón Carrillo</i>	39

<b>Salomón Laiter en la revista <i>Nuevo Cine</i>, la Generación de la Ruptura y el Primer Concurso de Cine Experimental</b> <i>Arturo Morales Campos</i> <i>Francisco Raúl Casamadrid Pérez</i>	61
<b>El observador cultural de arte como consumidor de bien capital sociocultural-simbólico</b> <i>José de Jesús Loza Sánchez</i> <i>Manuel Coca Izaguirre</i>	77
<b>La semiótica, herramienta para el estudio de la identidad cultural de los migrantes mexicanos</b> <i>Ananí Bravo Sosa</i> <i>Ivy Jacaranda Jasso Martínez</i>	95
<b>Etnografía del barrio cercano al Templo Expiatorio en la Zona Centro de Guadalajara, México</b> <i>Nicolás Rey</i> <i>Yolanda Torres López</i>	109
<b>Nadar a contracorriente: el tratamiento histórico del objeto desde la musicología</b> <i>Raúl W. Capistrán Gracia</i> <i>Hirepan Solorio Farfán</i>	127
<b>El arte de promocionar el arte. La búsqueda de un camino para la música y los músicos académicos</b> <i>Yolanda Montejano Hernández</i> <i>Gabriel Rojas Pedraza</i>	147
<b>Representación de la cultura popular tradicional en el oriente de Cuba a través de las sociedades de tumbas francesas</b> <i>Manuel Coca Izaguirre</i>	161

- La definición de “artesanías” en la obra de Martínez Peñaloza y Novelo Oppenheim: un acercamiento conceptual**  
*Jorge Alberto Custodio Casimiro*  
*Vanessa Freitag* 173
- Trascendiendo la intención autoral: la apropiación, el bootleg y la emulación como acciones de preservación clandestina y gemelidad de piezas artísticas primigenias.**  
*Jorge Arturo Chamorro Escalante*  
*Romano Ponce Díaz* 193
- Consideraciones algorítmicas-iconológicas para el estudio de la automatización en Detroit**  
*José Luis Rangel Muñoz*  
*Alfredo Cruz Vázquez* 203
- Sobre la mecanización y la digitalización de la tecnología del cuerpo**  
*Hermann Omar Amaya Velasco*  
*Luis Fernando Macías García* 221



## Prólogo

El libro que aquí se entrega responde al objetivo del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura (DIAC) por formar especialistas capacitados en el análisis, la investigación y la difusión de la cultura y del arte. Representa una muestra de los avances de investigación de los diferentes proyectos, pues da cuenta de las inquietudes respecto a temas, acercamientos teóricos y metodológicos, abriendo nuevos caminos para futuras generaciones. Son cuatro las grandes temáticas en que se pueden agrupar los diferentes ensayos:

La primera está referida a los libros de arte desde diferentes miradas. Gabriela Barragán Campos e Ioulia Akhmadeeva parten de la pregunta “¿es el fotolibro un libro-arte?”, al realizar una especie de estado del arte que nos lleva de la mano desde el primer fotolibro, *El lápiz de la naturaleza* –publicado en Londres entre 1844 y 1846–, hasta el presente. En el capítulo “El libro-arte tipográfico contemporáneo y sus posibilidades creativas”,

Sandra Ileana Cadena Flores e Ioulia Akhmadeeva presentan una panorámica de la evolución de la tipografía en el libro-arte, desde sus primeras apariciones hasta la apertura de nuevas concepciones derivadas de la experimentación en los ámbitos de las propuestas innovadoras gráficas y artísticas. Asimismo, María Graciela Patrón Carrillo e Ioulia Akhmadeeva recuperan la figura del artista mexicano Ulises Carrión (1941-1989) y su importancia a nivel mundial en el desarrollo de este género plástico en el capítulo “Ulises Carrión: de la literatura al libro-arte. Un acercamiento a su legado artístico”.

La segunda temática se refiere al arte cinematográfico como forjador de identidades. Son dos los avances de investigación que se insertan aquí: “Patria: Rosaura Salazar, feminismo heroico en la obra cinematográfica *Río Escondido* de Emilio Fernández”, de Saray Reyes Avilés y María Teresa Puche Gutiérrez, quienes abordan el tema del nacionalismo en México y el papel que cumplen las películas de Emilio Fernández en la construcción de la identidad nacional y de las identidades de género en el contexto del proyecto político de Lázaro Cárdenas del Río (1934-1940), así como de los primeros movimientos de mujeres entre 1920 y 1935. Del mismo modo, Francisco Raúl Casamadrid Pérez y Arturo Morales Campos recuperan las experiencias del primer concurso de cine experimental en 1965 y la revista *Nuevo Cine* bajo la influencia de un grupo de jóvenes, entre los que se encontraba Salomón Laiter. Estos jóvenes, conocidos como la Generación del 68, propusieron elementos contradiscursivos en el cine como el rock, el sexo y las drogas.

La tercera temática está referida a la propuesta de nuevas miradas para analizar el arte. En ese sentido, es la de José de Jesús Loza Sánchez y Manuel Coca Izaguirre la encaminada a la observación del arte como un bien simbólico más allá de los espacios institucionalizados y sacarlo a los espacios públicos como el barrio y la colonia. La propuesta del proyecto de Ananí Bravo Sosa e Ivy Jacaranda Jasso Martínez se refiere al uso de la semiótica como un elemento importante en el análisis cultural. Así también, el trabajo de Yolanda Torres López y Nicolás Rey es una etnografía de un barrio en la zona central de la ciudad de Guadalajara, donde conviven diversos espacios como plazas públicas, galerías, museos y centros culturales, que ofrecen diferentes opciones de arte oficial y arte alternativo.

Una cuarta temática refiere a la música. La investigación de Hirepan Solorio Farfán y Raúl W. Capistrán Gracia tiene como preocupación la relación del objeto musical y su concepción, utilización y análisis en tres momentos

históricos distintos de la temporalidad humana occidental. La segunda, de Yolanda Montejano Hernández y Gabriel Rojas Pedraza, pretende realizar una propuesta para la enseñanza de la música en un contexto de nuevas formas de consumo, debido a la incursión de nuevas tecnologías. En este bloque se incluye, igualmente, un ensayo del investigador Manuel Coca Izaguirre, en el que establece la influencia de los inmigrantes franco-haitianos en Cuba y, con ello, la de las sociedades de tumba francesa en la formación cultural cubana.

Se incluyen, también, cuatro trabajos referidos a diferentes temas: 1) la discusión que realizan Jorge Custodio Casimiro y Vanessa Freitag respecto al concepto de artesanía en la década de los setenta a partir de dos vertientes: el mestizaje de los mexicanos, que supone como patrimonio cultural a lo auténticamente mexicano, esto es, la artesanía realizada por los diferentes grupos indígenas; y los escenarios de trabajo en los que se realiza esta artesanía, particularmente Michoacán. 2) Romano Ponce Díaz y Jorge Arturo Chamorro Escalante investigan sobre las creaciones artísticas y culturales que tenían como destinatarios a grupos específicos y estratos sociales privilegiados, mismos que se han masificado con el uso de diferentes medios que reproducen objetos gemelos, perdiendo su calidad de objeto original.

3) El tema del arte, la tecnología y la automatización industrial también es abordado en este libro. A partir de consideraciones algorítmicas-iconológicas, José Luis Rangel Muñoz y Alfredo Cruz Vázquez toman el mural *Industria de Detroit* que el artista mexicano Diego Rivera creó en Detroit, Michigan, Estados Unidos, para analizar cómo la incorporación de la robótica y la automatización en la industria ha impulsado la fusión de técnicas físicas y objetos computables, las cuales, de manera inhumana, han ido minimizando –hasta casi eliminar– el involucramiento reflexivo, crítico y creativo del hombre en el espacio de trabajo. Las artes visuales como clave de análisis, desde algunas consideraciones iconológicas, cuando se trata con objetos de formas algorítmicas (también creaciones culturales), permiten entrever estas creaciones hechas desde abstracciones automatizables (lo repetitivo), y que esquematizan operaciones adaptadas a comportamientos en el mundo físico (sincronía). 4) Hermann Omar Amaya Velasco y Luis Fernando Macías García, partiendo del texto de Foucault, *Vigilar y castigar* (1975), afirman que la vigilancia sigue siendo una característica de las sociedades actuales, debido a que la tecnología virtual y los sistemas digitales de almacenamiento de datos son el instrumento para ello.

Con todo lo anterior, se considera como cumplido el cometido propuesto en un doble sentido: profundizar en el análisis de los fenómenos culturales y artísticos desde una perspectiva interdisciplinaria, al igual que divulgar los nuevos conocimientos generados. A este tenor, el libro representa una especie de memoria de lo realizado por el DIAC en el presente.

*Consuelo Meza Márquez*

# ¿Es el fotolibro un libro-arte? Nociones, problemas y acercamientos

Ioulia Akhmadeeva<sup>1</sup>  
Gabriela Barragán Campos<sup>2</sup>

*El arte es el medio más seguro de aislarse  
del mundo así como de penetrar en él.*  
F. W. Goethe<sup>3</sup>

## Introducción

Actualmente, solemos contemplar las fotografías en las pantallas de nuestros celulares o computadoras y, en contadas ocasiones, colgadas en la pared de una galería o de nuestra casa. La otra opción, menos conocida, pero que en las últimas dos décadas ha despertado mucho interés por parte de un público

---

1 Profesora investigadora, UMSNH. Correo: ioulia.akh@gmail.com.

2 Estudiante del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura, UMSNH. Correo: gabrielabarragn@gmail.com.

3 Didi-Huberman (2007, p. 9).

especializado, son los llamados fotolibros, palabra de nuevo cuño que, al mismo tiempo, no es un concepto nuevo.

De acuerdo con diversos historiadores, los primeros libros fotográficos aparecieron apenas cinco años después del anuncio oficial de su invención. De hecho, se considera a *El lápiz de la naturaleza*, de William Henry Fox Talbot, publicado en Londres entre 1844 y 1846, como el primer fotolibro de la historia. Integrado por 24 calotipos pegados *a mano*, este libro ilustra el desarrollo de este procedimiento, que fue el primero en generar una imagen en negativo a partir de la cual podían realizarse múltiples copias positivadas. Algunos otros fotolibros pioneros son: *Die Welt ist Schön* (1928) de Albert Renger-Patzsch, *Eyes on Russia* (1931) de Margaret Bourke-White, *Paris* (1931) de Moï Ver, *Paris la nuit* (1932) de Brassai, *The Americans* (1958), en su edición norteamericana, de Robert Frank, *Twenty-six Gasoline Station* (1963) de Edward Ruscha, así como *In Boksburg* (1982) de David Goldblatt.

El fotolibro como género se consolidó, entonces, desde las primeras vanguardias en los años veinte, junto con las ideas que surgieron en ese contexto sobre la obra de arte y las nuevas condiciones de su reproductibilidad técnica, por lo que continuó en las segundas vanguardias: “Es a partir de ese momento que lo mejor de la creatividad fotográfica se encauzará hacia las artes del libro, el cartelismo y las revistas ilustradas” (Fontcuberta, 2011, párr. 4).

No obstante, el interés consciente por los fotolibros es relativamente reciente, tanto de parte del mundo académico como del público en general. Es a inicios de nuestro siglo que surge la inquietud por delimitar este concepto: su detonante lo encontramos en la exposición *Fotografía pública, Photography in Print 1919-1939*, llevada a cabo en el Museo Reina Sofía en 1999. Esta muestra, comisariada por Horacio Fernández, reveló el alcance y la conveniencia de una relectura de la historia de la fotografía, tomando como consideración la presencia de este medio en el ámbito público, a través de la página impresa. Como afirma Fontcuberta (2011): “muy pocas fotografías han sido realizadas para ser expuestas en galerías y museos, y en cierta medida su museización constituye un acto a contra natura de las intenciones de su autor” (párr. 4). Para Martin Parr y Gerry Badger, autores y editores de tres volúmenes titulados *The Photobook: A History*, el fotolibro es el espacio natural de las fotografías, que muy tardíamente se colaron en las galerías para ser apreciadas en las paredes (G de la G, 2012, párr. 4).

## ¿Qué es un fotolibro?

Carlos Spottorno, fotógrafo documentalista español y premiado con un Photobook Award, explica la diferencia entre un libro de fotografías y los fotolibros: “se tratan de libros que responden a un concepto de autor y no a una recopilación de fotos acerca de un tema planteado por terceros” (Vilella, 2014, párr. 3). Aunque esta definición mínima parece emparentar al fotolibro con el llamado “libro de artista”, y de hecho hay algunos que son considerados como un objeto estético de este tipo, la diferencia principal puede radicar en que el fotógrafo no es el único que interviene en la obra. Se trata de “una obra coral en la que interviene el diseño, el grafismo y la tipografía, la secuencia de las imágenes, la maqueta, el texto, es decir, una conjunción de cualidades de concepto y de objeto” (Fontcuberta, 2011, párr. 5); en otras palabras, un fotolibro es una obra en la que suelen colaborar otros profesionales, como editores, diseñadores, artistas, tipógrafos e inclusive escritores (G de la G, 2012, párr. 4).

De hecho, hay todo un debate en cuanto a qué libros entran en la categoría de “libros de artista”, el cual tiene como eje de discusión la noción de intencionalidad artística. Este principio, que delimita si una publicación de este tipo puede considerarse o no “libro de artista”, podría suplirse o complementarse por otro que tenga más bien como punto de consideración principal el tipo de experiencia visual que inaugura o posibilita un fotolibro en particular, ya sea a través de su sintaxis estructural y su forma, y así pueda llevar a calificar a un fotolibro como “libro de arte” u obra-libro, independientemente si fue creado por una o más personas, o se consideren artistas o no.<sup>4</sup> No obstante, este punto está abierto a debate, pues en él intervienen ciertas circunstancias externas al objeto mismo como experiencia: factores como el coleccionismo, intereses económicos de las casas de subastas y las posiciones de los críticos de arte.

Aun así, vale la pena tomar en consideración lo que Bruno Ceschel (2015), fundador de la organización y editorial Self Publish, Be Happy, dedicada a la promoción de los fotolibros autopublicados, aconseja en el manual y manifiesto del mismo nombre: hay que deshacerse de cualquier idea previa que se tenga del “fotolibro” cuando alguien quiere adentrarse en la creación de

---

4 No es clara la frontera entre libro de artista y libro-arte, u obra-libro, pero preferimos esta última noción, ya que no excluye la posibilidad de la participación de otros profesionales para la creación de un fotolibro como obra colaborativa.

uno, y nosotros extenderíamos la invitación a cualquiera que desee abrirse a la experiencia de leer y explorar uno.

## ¿Por qué el fotolibro?

Hay que destacar que la intensificación de esta no tan nueva y natural sintonía entre el libro y la fotografía –ya que ha sido a través de la hoja impresa como más se ha difundido y mayor influencia ha tenido el trabajo de los fotógrafos– ha surgido como contrapeso al hecho de que hay pocos espacios expositivos para un medio tan democrático como la fotografía, según opinión de expertos (Sánchez, 2016, párr. 1). Estas son algunas posibles razones de este fenómeno:

1. Montar una exposición es un trabajo arduo que sólo puede ser contemplado por un tiempo determinado, a diferencia del fotolibro que permite un contacto directo y táctil, una lectura individual, relajada e íntima.
2. Su estructura abre un espacio para la experimentación y el juego, ya que permite encontrar nuevas maneras de contar una historia que rompen con los modos tradicionales de contar narrativas, al no tener una progresión clara de principio a fin.
3. Podría aventurarse la idea de que este retorno a la página impresa, tangible, a esta experiencia multisensorial de tener un libro entre las manos, olerlo, tocarlo, abrirlo, es una reacción al imperante mundo virtual hoy en día (Neumüller, 2017, párr. 2).
4. Su creación siempre ha estado relacionada con la necesidad de que sean los mismos fotógrafos quienes creen y controlen su propio discurso, generando un soporte de su trabajo en donde ellos mismos puedan crear su propia narrativa, tomando en cuenta los materiales, el tamaño, el montaje y regulando sus posibilidades de distribución. Además, los fotolibros permiten explicar las semejanzas, influencias y diferencias de los fotógrafos.
5. Una publicación de este tipo, como producto cultural, es una manera de crear comunidad, de intercambiar ideas y dialogar a través de la complejización de un discurso visual que, como diría Paolo Gasparini, más allá de si es bello o no, es un medio para despertar la conciencia sobre algunos problemas (Fernández, 2011, p. 14).

## El fotolibro como montaje

No obstante, lo que define principalmente el valor de un fotolibro sigue siendo todo lo relacionado con la misma imagen. Parr y Badger lo confirman así:

Un fotolibro es un libro [en el que] –con o sin texto– [...] el mensaje fundamental de la obra es transmitido por las fotografías. Es un libro cuyo autor es un fotógrafo o alguien que edita y determina el orden de la obra de un fotógrafo, o incluso, de cierto número de fotografías (Gronemeyer, 2015, párr. 32).

Y Horacio Fernández lo reitera al afirmar que todo lo demás (texto, información, diseño), si bien puede ser decisivo, es al mismo tiempo secundario, sólo un complemento de la imagen (Gronemeyer, 2015, párr. 33). Habría que agregar, asimismo, que en el fotolibro, la unidad es la obra en su conjunto y no cada fotografía concreta. De acuerdo a Elizabeth Shannon (2011), es Ralph Prins quien mejor conceptualiza al fotolibro de forma concisa y coherente:

Un fotolibro es una forma autónoma de arte, comparable con una pieza de escultura, una obra de teatro o una película. Las fotografías pierden su propio carácter fotográfico como cosas en sí mismas y se convierten en partes traducidas en tinta impresa de un evento dramático llamado libro (p. 57).

Esta última noción aparece conectada con otra: el libro como una secuencia de páginas, de espacios, de momentos. Aun cuando todos los libros tengan un comienzo y un final, la estructura que presenta un fotolibro no es necesariamente lineal, sino que ofrece otras posibilidades. “La fragmentación, la acumulación, la dispersión, el vuelo en círculo o el contraste de plano y contraplano son también estrategias narrativas” (Villatoro, 2017, párr. 3). Un fotolibro no se lee como cualquier otro texto (una novela, un texto filosófico o histórico). De acuerdo con uno de los curadores de la exposición *Fenómeno Fotolibro*, frecuentemente se compara la estructura narrativa del fotolibro con la de las películas, ya que en algunos fotolibros hay un uso del lenguaje filmico a través del montaje como recurso, lo cual posibilita dar nuevos significados a las imágenes:

Una película puede superar su naturaleza descriptiva a través del montaje, presentando al espectador objetos que ni siquiera existían en la realidad. [...] [Así] la imagen se convierte en un flujo de consciencia, una estructura narrativa, una experiencia fílmica que nos permite estar de verdad «en la imagen» (Neumüller, 2017, párr. 12).

Incluso se podría decir que el espectador o lector crea su propio “montaje” en cruce con el tipo de secuencia(s) y montaje que ofrece el propio libro. Para explicar mejor este planteamiento, conviene hacer referencia al concepto *atlas* como una forma de conocimiento visual, originado en el trabajo del historiador y teórico del arte Aby Warburg y que, como idea o concepto, nosotros proponemos desplazar al ámbito del fotolibro para explorar las posibilidades que tiene como medio, con el fin de trazar diversas historias, historias de la imaginación humana que resultan opuestas a las narrativas lineales.

La forma de atlas, como bien confirma Georges Didi-Huberman (2011) en el catálogo de la exposición “Atlas. ¿Cómo llevar el mundo auestas?”, ha inspirado a diversos artistas a repensar y trastocar por completo las modalidades según las cuales se proyectan y presentan las artes visuales. Algunos ejemplos de fotolibros en este sentido son el Album de Hannah Höch y el de Hans-Peter Feldmann. Así pues, y siguiendo a Didi-Huberman (2011), podríamos afirmar que un atlas, al igual que un fotolibro, no está hecho de páginas en el sentido habitual de la palabra, sino sobre todo de láminas en las que se disponen las imágenes. Son trabajos de montaje visual que pueden leerse y se disponen en una mesa<sup>5</sup> junto con otros objetos, imágenes o libros. Al interior del fotolibro encontramos ciertas imágenes colocadas en determinado orden que producen cierto significado. Si cambiamos el orden en que las vemos, se crea un significado distinto. Lo mismo sucede, en un movimiento más complejo, si pensamos en el fotolibro como objeto que convive con otras publicaciones del mismo tipo, o de distinto género, otros objetos, otras imágenes en un espacio privado. Este gesto aparentemente gratuito produce un tipo de saber que bien puede pasar desapercibido, porque poco se han abordado las formas visuales del saber como formas abiertas, no específicas y en cruce con otros saberes.

---

5 Didi-Huberman relaciona la palabra francesa *table*, que significa mesa, y *tableau*, que puede ser traducida como cuadro, para afirmar que se trata de un trabajo que siempre está en proceso, que tiene lugar en una mesa, en la que tenemos tres o más imágenes distintas y podemos combinarlas de distintas maneras.

Y es que cuando tenemos un tipo de publicación en la que prevalecen las imágenes, lo más probable es que lo veamos relajadamente, sin un objetivo preciso. Podemos comprar un fotolibro porque tenemos un objetivo más o menos claro, por ejemplo, cuando nos atrae un autor o cierto tema, y lo vemos una o varias veces. Pero esa curiosidad primera, que busca algo más o menos puntual, termina por combinarse en muchas ocasiones, y es reemplazada la mayoría de las veces por otro tipo de gesto: el recorrido y juego con distintas secuencias, un deambular por las imágenes que no tiene una intención dada. Y esta última acción puede repetirse una y otra vez, sin resultado aparente, hasta que ese preguntar difuso encuentra algo y produce un tipo de conocimiento nuevo (Didi-Huberman, 2011, p. 14).

Al considerar algunos fotolibros como *atlas*, como trabajos de montaje que unen tiempos e imágenes distintas, nos atrevemos a afirmar, a partir de Georges Didi-Huberman, que este fenómeno (como la propia noción de *atlas*) deconstruye nociones como la de *cuadro* (unidad de una bella forma encastrada en un marco) o unicidad, y posibilita, por el contrario, algo mucho más interesante: la exploración de espacios en los que lo heterogéneo y lo dispar conviven a través de la imaginación.

Repitamos con Goethe, Baudelaire o Walter Benjamin que la imaginación, por *desconcertante* que sea, nada tiene que ver con una fantasía personal o gratuita. Al contrario, nos otorga un *conocimiento travesero*, por su potencia intrínseca de *montaje*, consistente en descubrir –precisamente allí donde rechaza los vínculos suscitados por las semejanzas obvias– vínculos que la observación directa es incapaz de discernir (Didi-Huberman, 2011, p. 16).

Cabe, entonces, la pregunta por el tipo de conocimiento que genera la imagen, lo cual tendría que llevarnos, de acuerdo con Didi-Huberman (2007, p. 13), a “reescribir toda una *Arqueología del saber de las imágenes*”, un saber abierto, no específico y punto de cruce de otros saberes.

## **Conclusión: fotolibro, otra forma de leer**

De lo anterior se desprende que un fotolibro no es simplemente un catálogo (Sánchez, 2016, párr. 7), pues a diferencia de éstos o de los álbumes, el libro ya

no se entiende como soporte, más bien deviene como obra en sí misma (Fontcuberta, 2011, párr. 5).<sup>6</sup> Y los mejores libros, de acuerdo con el editor inglés Michael Mack, son aquellos en los que “la relación entre las ideas, las imágenes y la forma se unen para convertirse en una obra en sí misma. Cuando se convierte en un elemento distintivo de la práctica del artista. Cuando el libro es la pieza” (Gronemeyer, 2015, párr. 29).

Para Ulises Carrión (2016), es indispensable estar al tanto de todo esto, porque cuando abordamos cuestiones relacionadas con las obras-libro, se trata en realidad del futuro de los libros impresos. “Las obras-libro son la posibilidad real que tienen los libros para sobrevivir” (p. 146). Y es que el continuo desarrollo de las tecnologías digitales ha llevado a que se proclame el fin de la era de los libros a largo plazo. No obstante, a pesar de la crisis de esta industria y del incremento y éxito de los libros electrónicos, se producen, se leen y se compran más fotolibros que nunca. Hay manifiestamente un regreso a la página impresa en el medio fotográfico; las publicaciones independientes y la autoedición de fanzines y libros de fotografía es ya todo un fenómeno que tiene un impacto considerable en la cultura contemporánea (Neumüller, 2017, párr. 2). Esto podría deberse, en parte también, a lo que afirmaron Deleuze y Guattari (1994) en los años setenta, en el contexto mismo de la reconfiguración del libro en las post-vanguardias: “No hay muerte del libro, sino otra manera de leer” (p. 39); otras maneras –se podría agregar– de ver, de sentir y de experimentar el mundo a través de los llamados fotolibros, que en mayor o menor medida poseen estas dos características: un tipo de sintaxis que posibilita cierta experiencia visual como fin en sí (basada en cierta intencionalidad al materializarla como obra-libro), y la atención específica a cierta forma (formato, diseño y mecanismo del libro). Así, los fotolibros con estas características se convierten en un subconjunto del libro del artista.

---

6 El editor alemán Gerhard Steidl, considerado uno de los más importantes e influyentes en la actualidad, confirma que un libro de calidad debe tener un formato individual –no uno estándar–, en correspondencia con las imágenes: el papel, la impresión de los colores, la encuadernación es lo que hace que el libro sea único. Declara: «yo no describiría mis libros como productos industriales. Son “múltiplos”. Un “múltiplo” es una idea que desarrolla un artista, pero que una persona, de forma técnica, acaba realizando [...]» (Gronemeyer, 2015, párr. 27).

## Referencias

- Badger, G. y Parr, M. (2004). *The Photobook: A History, Vol. 1*. Londres: Phaidon.
- Bury, S. (2009). *The Photo-book as Artist's Book*. Recuperado de <http://www.reframingphotography.com/sites/default/files/user/ThePhotobookStephenBury.pdf>.
- Carrión, U. (2016). *El arte nuevo de hacer libros*. México: Tumbona.
- Ceschel, B. (2015). *Self Publish, Be Happy*. New York: Aperture.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1994). *Rizoma*. México: Ediciones Coyoacán.
- Didi-Huberman, G. (2007). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- \_\_\_\_\_. (2011). *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Fernández, H. (2011). *El fotolibro latinoamericano*. México: RM.
- Fontcuberta, J. (2011). El hechizo del fotolibro. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2011/12/17/babelia/1324084335\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2011/12/17/babelia/1324084335_850215.html).
- G de la G, E. (7/feb/2012). Fotolibros: otra pasión. *Letras Libres*. Recuperado de <http://www.letraslibres.com/mexico/fotolibros-otra-pasion>.
- Gronemeyer, J. (2015). El fotolibro. *Atlas. Revista Fotografía e Imagen*. Recuperado de <https://atlasiv.com/2015/05/08/el-fotolibro/>.
- Krauss, R. (2006). *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma.
- Martin, L. A. (2017). Invitación a una taxonomía del fotolibro contemporáneo. En Neumüller, M. *et al.*, *Fenómeno fotolibro*. España: RM.
- Neumüller, M. (2017). Al pie de la letra. En Neumüller, M. *et al.*, *Fenómeno fotolibro*. España: RM. Disponible en <https://www.ivorypress.com/es/libreria/shop/fenomeno-fotolibro-2>.
- Sánchez, L. C. (2016). El fotolibro, una tendencia. *Excélsior*. Recuperado de <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2016/03/26/1082947#imagen-1>.
- Shannon, E. (2011). The rise of the photobook in the twenty-first century. *North Street Review: Arts And Visual Culture*, 14, 55-62. Recuperado de <https://ojs.st-andrews.ac.uk/index.php/nsr/article/view/237>.
- Vilella, S. (2014). El fotolibro, un fenómeno (intermitente) que está arrasando. Recuperado de <https://magazine35mm.wordpress.com/2014/04/30/el-fotolibro/>.

Villatoro, V. (2017). La imagen que narra [introducción al primer folleto].  
En Neumüller, M. *et al.*, *Fenómeno fotolibro* [catálogo de exposición].  
Barcelona: CCCB Centre de Cultura Contemporània de Barcelona/RM/  
Foto Colectania.

# El libro-arte tipográfico contemporáneo y sus posibilidades creativas

Ioulia Akhmadeeva<sup>1</sup>  
Sandra Ileana Cadena Flores<sup>2</sup>

## Introducción y desarrollo

Alusivo a la tipografía y su desarrollo en el transcurso del tiempo, podemos externar que ha fungido como un recurso esencial dentro del ámbito profesional del diseño gráfico, ya que su evolución ha sido vasta para el estudio práctico y teórico desde tiempos remotos. De tal manera que al día de hoy mantiene una múltiple concepción de sus funciones y aplicación tanto en el diseño como en el arte. Sobre la utilización de las estructuras tipográficas donde la encomienda principal ha sido comunicar o transmitir información de distinta índole, Francisco Calles (2003) refiere: “[...] la tipografía convierte a la palabra en una mercancía. Nada es tan habitual y ordinario en nuestra vida co-

---

1 Profesora investigadora, UMSNH. Correo: ioulia.akh@gmail.com.

2 Estudiante del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura, UMSNH. Correo: scadena28@yahoo.com.

tidiana, tan presente y obvio, como la tipografía” (p. 33). Motivo por el cual se ha utilizado como recurso comunicacional y la hemos podido apreciar cumpliendo cabalmente su función en diferentes tiempos, de acuerdo a las exigencias de cada momento. Conservando la ordinariedad de su uso y su función, porque no ha dejado de ser

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

Sin embargo, en su momento, una de sus posibilidades comunicativas más significativas ha sido, entonces, esa diversidad de posibilidades compositivas que ofrece el libro-arte, con formatos desobedientes al rigor editorial de otros tiempos; mediante proporciones estructurales diversas, dispuestas en orden y en desorden, con la intención principal de transgredir lo formal. Rompiendo de manera tajante con toda la trayectoria del libro y la formalidad que se vino gestando desde los primeros usos de los tipos móviles, considerando que emergió una nueva forma de producir libros, donde los artistas de la época comenzaron a trabajar en propuestas más creativas y composiciones en las que la experimentación era el recurso principal entre el libro y la tipografía como sustento para la creación artística.

La idea de enaltecer a la tipografía como el medio de expresión y comunicación por excelencia dentro del formato del libro, vendría de manera más explícita, de la mano de los futuristas –a raíz de su concepto de poesía visual– y los surrealistas a colación de su interés por el caligrama. Creadores que renegando de cualquier asociación creativa ligada a la tradición y al pasado, convinieron en liberarse por completo de las cuestiones reticulares que de alguna manera les habían venido coaccionando (Cadena-Mínguez, 2012, pp. 118-119).

Es decir, la liberación que se menciona fue una consecuencia de la época y situación sociopolítica que se vivió en los albores del siglo xx, siendo un tiempo de inconformidad y necesidad de protesta mediante los recursos artísticos, en

los que se plasmaron diversas formas de expresión que pretendieron romper con la tradición propia del arte hasta el momento. Un suceso relevante fue el surgimiento del futurismo, movimiento artístico que va más allá de la pintura y la literatura tradicional, generando obras novedosas dentro de la propia poesía visual y sonora, principalmente.

Como es conocido en el medio del arte, el precursor de este movimiento fue el poeta y dramaturgo Filippo Tommaso Marinetti<sup>3</sup> (1876-1944), quien persiguió la idea de abandonar las tradiciones como elemento representativo del pasado y propagar tanto nuevas formas de producción artística, como contenidos propios y actuales de la época, donde se vivía la consecuencia de la Revolución Industrial y los procesos mecánicos de producción (tomando en cuenta para la creación, las características propias de dichos mecanismos, que van desde la fuerza que representa una máquina, su velocidad, el movimiento, el ruido que emite y finalmente la frialdad que dicho mecanismo genera como contraposición a las artes tradicionales que antecedieron a este movimiento). Aunado a las problemáticas políticas y sociales, las cuales originaron sustanciales posibilidades creativas en el campo del arte y la generación de la poesía visual para el arte futurista, empleando la tipografía como el recurso principal de representación, esto mediante composiciones que reflejaban las experiencias del momento que se vivían,

Los Futuristas y los Dadaístas usaron gran variedad de tipografías y formatos para liberar el lenguaje poético de las constricciones de las convenciones literarias, en particular el sentido lineal del texto. El lenguaje y la apariencia de la página de los primeros experimentos de la vanguardia tenían una calidad fortuita y caótica (Crespo, 2012, p. 8).

---

3 Figura italiana representativa del origen del movimiento futurista en la primera década del siglo xx, incursionando dentro de la poesía visual y las nuevas formas de representación tipográfica.



Figura 1. Bosquejo de la obra *Zang Tumb Tumb* de Marinetti (1914), redibujada por una de las autoras

La obra más significativa fue *Zang Tumb Tumb* de Marinetti (1914), poema sonoro y concreto que refleja la vivencia de un reportero del periódico francés *L'Intransigeant* (publicado durante 1880-1948) en la batalla de Adrianópolis,<sup>4</sup> describiendo fielmente los sonidos y ruidos estridentes de la guerra. El texto compuesto por Marinetti, titulado *Palabras en libertad* (*Parole in libertà*), muestra una mezcla de los recursos visuales y sonoros que empleó de manera experimental para generar el poema visual, mediante la composición tipográfica que refleja los sonidos y ruidos estremecedores, producidos a raíz de

4 Correspondiente a los enfrentamientos de la Primera Guerra de los Balcanes, entre finales de 1912 y principios de 1913.

los bombardeos y explosiones de la guerra. Logrando así, consolidarse a través de los años como un ejemplar representativo del movimiento futurista de vanguardia, gracias a la experimentación plástica y su novedosa construcción compositiva de los elementos tipográficos que narran visualmente un acontecimiento tan relevante para la época, a razón del quebrantamiento de las estructuras editoriales anteriormente empleadas de manera convencional, convirtiéndose en parteaguas de las nuevas formas de expresión artística de principios del siglo xx, dando paso a la creación del libro-arte como elemento artístico reformador. Sobre todo si consideramos que estas nuevas propuestas experimentales forman parte de la iniciación del libro-arte, bajo el cobijo de las propuestas artísticas de vanguardia de principios del nuevo siglo; y por otra parte:

El proceso íntimo de descubrimiento es fundamental para la experiencia del Libro-Arte como forma. Desde sus muchas funciones diarias hasta su existencia metafórica, el libro tiene un potencial que ofrece un espacio privado para la comunicación e intercambio a través de bastos espacios de tiempo y geografía, para entrever o vislumbrar la expresión de experiencias reveladas o comunicadas, a través del espacio y del tiempo (Crespo, 2012, p. 3).

El hecho de que la tipografía es tomada, en este contexto, como parte de la experimentación en cuanto a la disposición dentro de la composición propia del libro-arte –el tema que hemos venido tratando– es prueba de ello, donde la poesía visual es muestra de la variabilidad en el tamaño y disposición de las letras dentro del formato dispuesto, fungiendo este último como parte de la intención que el autor le asigna al libro-arte. Dicha narración es determinada por los elementos culturales implícitos en la estructura tipográfica, por una lado; es decir, las letras, más allá del significado alfabético que poseen, portan en sí mismas un sinnúmero de información o representaciones culturales en su propio cuerpo; y por otro, la intención del artista, quien dispone del espacio y los elementos compositivos, restringidos por sus propios intereses de expresión.

Otro aspecto significativo dentro del libro-arte tipográfico y la poesía visual es la conexión que establece el artista entre la imagen originada por la palabra (el contenido) y la literatura en transición al medio visual, dando paso a la estructura temática que conforma la obra en cuestión. Asimismo-

mo, es pertinente tomar en cuenta que en ese periodo las tipografías que se empleaban consistían en formas novedosas provenientes de la Revolución Industrial, con estructuras condensadas, contrastes muy marcados de los trazos gruesos y delgados, así como estilos más rebuscados, con patines muy extendidos y curvados, y finalmente, los tipos sin patines o grotescos, en los cuales se omitió totalmente el uso de los remates y patines, recurrentes en la poesía visual.

Esto es, la tipografía se convirtió en imagen dentro de las composiciones del nuevo libro-arte, el cual no partía de un origen establecido mediante el uso y aplicación reticular, sino que estaba dispuesto en diferentes direcciones, proporciones, color, formas diversas que proyectaban composiciones más dinámicas y densas en algunos casos; evidentemente el formato con el título, cuerpo de texto, columnas y márgenes como origen de la página perdió sentido con estas nuevas propuestas. Así pues, años posteriores a Marinetti surge otro gran representante del futurismo, o más concretamente, dentro del segundo futurismo, el artista italiano Fortunato Depero (1892-1960), quien:

Fue uno de los protagonistas de la cultura italiana de vanguardia, presentó una actitud multidisciplinar muy acusada y, afín a las doctrinas de Marinetti, se perfiló como un auténtico artista futurista. La velocidad, la repulsa hacia el arte del pasado, la actitud patriótica exacerbada o el culto a la máquina, son algunas de las bases de la revolución artística que supuso el Futurismo (Pérez, 2006, p. 33).

Una de sus obras más significativas ha sido el *Libro Bullonato di Fortunato Depero* (1927), un ejemplar que funge como el precursor del libro-objeto, del cual presentamos, a manera de esbozo, su portada, con la finalidad de apreciar la distribución y aplicación de sus elementos compositivos.



**Figura 2.** Bosquejo de la obra *Libro Bullonato di Fortunato Depero* (1927), redibujada por una de las autoras

Debido a que es un libro autobiográfico que registra los procesos creativos e ideológicos del artista, posee una innovadora encuadernación bajo un concepto post-industrial, “[...] encuadernado con dos tornillos de los usados en las carlingas de los aeroplanos de la época, y que hoy está considerado como una de las publicaciones emblemáticas del arte moderno” (Pérez, 2006, p. 35). En él, la disposición de los elementos tipográficos pragmáticamente establecidos genera una narración visual, originada por el incremento de sus proporciones; figuras que simulan movimiento, profundidad y el manejo del alto contraste, generando mayor intensidad tanto en lo que se ve como en lo que se quiere comunicar.

Sin embargo, no podemos caer en la idea de que los libros futuristas fueron los únicos, ni los primeros en abordar la tipografía de manera poco convencional. De hecho, la proteica naturaleza del libro, del diseño editorial y tipográfico así como del arte, nos obliga a no caer en la pretenciosa idea de señalar historiográficamente ni fechas concretas sobre los nacimientos del Libro-Arte, ni del Libro-Arte tipográfico (Cadena-Mínguez, 2012, p. 120).

Así pues, las nuevas propuestas del género lograron un impacto trascendental hasta la década de los sesenta y setenta, concibiendo nuevas modalidades en el tratamiento de la obra artística y conservando las propuestas de los grandes precursores del libro-arte.

Los poetas Mallarmé y Apollinaire, los futuristas italianos, los dadaístas y los constructivistas rusos, todos ellos vinculados a la ruptura del texto y de la página tradicional. Marcel Duchamp, vinculado a los movimientos DADA y surrealista e innovador de mil ideas nuevas: pop-art, happening, instalaciones, cajas contenedoras, arte conceptual, fluxus [...].

Las nuevas formas de concebir los objetos de los surrealistas. Los poetas concretos y visuales de los años 60, con un mayor interés por el valor visual y espacial de la página (Anton, 2004).

Teniendo en cuenta la diversidad de oportunidades que ofrece el libro-arte y la tipografía como elemento único narrativo dentro del mismo y en correspondencia con la tecnología propia de la época, emanaron un sinnúmero de propuestas cimentadas en las posibilidades narrativas que ofrece la tipografía,<sup>5</sup> las cuales consistieron en un proceso de experimentación tipográfico-espacial dentro de lo que conocemos como *libro-arte tipográfico*, donde, mediante el uso esencial de la máquina de escribir se abordó el espacio y la disposición de los caracteres dentro del mismo, recurriendo a los elementos básicos del diseño, por ejemplo: la repetición, la profundidad, el ritmo, el movimiento, la secuencia, la anomalía, el tamaño y la forma, así como el empleo de los recursos retóricos dentro de las obras generadas, como piezas de la poesía visual del momento.

---

5 Tipografía, o letras, son formas individuales que transmiten información por medio de su estructura y conformación, están debidamente identificadas dentro del alfabeto y su significado es muy claro, funcionando de acuerdo a criterios fonéticos y a una estructura con un significado específico, pudiendo tener diferentes representaciones, como: letras trazadas en línea, en positivo, negativo, con textura; incluso, hasta pueden contener imágenes dentro de su mismo cuerpo. Sin embargo, como el ser humano, cada una de las letras son diferentes, y aunque hay similitudes entre ellas, también poseen particularidades que las hacen únicas, pues existen en diferentes formas: desde letras altas, bajas, redondeadas, angulares, delgadas, gruesas o inclinadas; evidentemente, todas estas posibilidades plásticas, propias en una letra, no alteran su significado, pero sí pueden enfatizarlo considerablemente.

Un significativo precedente de la poesía visual concreta y sonora, a la vez, es el mexicano Ulises Carrión (1941-1989), quien fracciona la tradición del libro mediante una insólita concepción, propia de la construcción del nuevo libro, a la que denominó *El nuevo arte de hacer libros*. Y su explicación sobre el tema refiere que:

El lenguaje del arte nuevo es radicalmente diferente del cotidiano. Desatiende las intenciones, la utilidad, y se vuelve sobre sí mismo, en busca de formas, de series de formas, que den nacimiento a, se acoplen con, se desplieguen en, secuencias espacio-temporales (Carrión, 2016, p. 50).



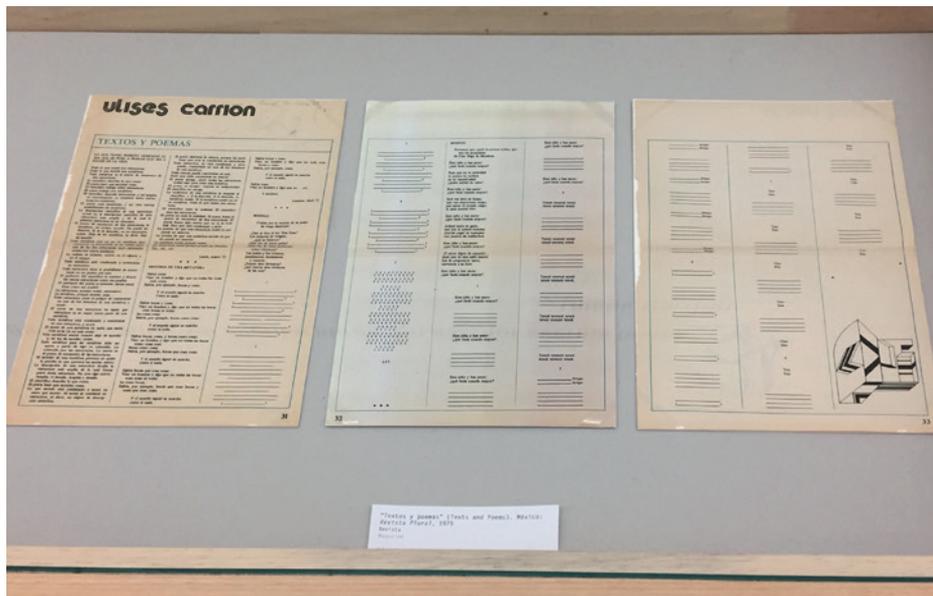
**Figura 3.** *Print + Pen* número 14 de Ulises Carrión (ca. 1972)

Archivo Lafuente, Ulises Carrión, Exposición: *Ulises Carrión. Querido lector. No lea*. México: Museo Jumex, abril del 2017. Tomada por el autor.

La obra número 14 de la serie *Print + Pen* es un ejemplo de la intervención directa de Carrión sobre la página de texto común, en la cual genera sonidos de manera visual mediante el uso del bolígrafo directamente. En concordancia, podemos observar variables en la intensidad, tanto de la forma como del efecto sonoro representado de manera gráfica y bidimensional, debido al in-

cremento del achurado, que produce visualmente la intensidad que refleja la obra; además, propicia un rompimiento de la secuencialidad predeterminada con los picos desmesurados que intensifican el mensaje, en conjunto con las formas agudas que, a la vez, nos remiten a un tono un tanto intenso y provocador, acentuado por los grosores estratégicamente implementados en las líneas protagonistas de la obra:

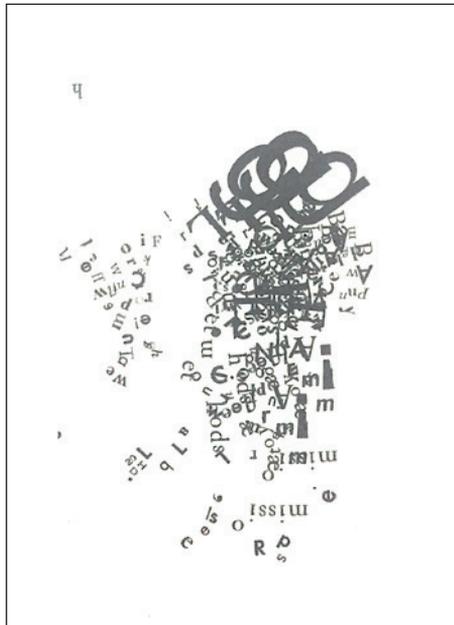
En los trabajos de Carrión se puede observar una relación tautológica entre la teoría y la obra de arte. El análisis y la reflexión de la escritura se convirtieron en variados experimentos, logró adaptar la tecnología adoptada por las artes visuales a sus ejercicios de (des)escritura, creando piezas como los *collages* sobre papel y la serie *Print + Pen* [impresión y bolígrafo] (1972). En esta serie, Carrión utilizó líneas para modificar las narrativas y convertir el contenido de las páginas en imágenes (Zavala, 2017, p. 28).



**Figura 4.** *Textos y Poemas* de Ulises Carrión (1975), en *Revista Plural*  
Exposición: *Ulises Carrión. Querido lector. No lea.* México: Museo Jumex, abril del 2017. Tomada por el autor.

De esta manera, podemos observar el resultado de la experimentación que Carrión hizo en su trabajo, y cómo fue que aprovechó los recursos tecnológicos con los que contaba, rompiendo esquemas y transgrediendo la idea central y formal de un texto. Para esto, suprimió los caracteres por signos con la intención de generar en el lector una interpretación que obviamente sería a partir de su riqueza cultural y la disposición que dicho lector u observador le brindara a este *nuevo arte de hacer libros*, como lo llamó el propio Carrión, conservando el orden y disposición de los elementos que conforman una página, obligando a pensar e interpretar desde una perspectiva conceptual.

Por otra parte, también están las aportaciones de la artista Johanna Drucker (1952), quien trabaja el espacio y la inclusión de las tipografías de manera sublime en su obra titulada *Stochastic Poetics* (2012). Un claro ejemplo de la experimentación tipográfica, gracias al empleo de los tipos móviles que, en su mayoría, son de palo seco, generando una contraposición interesante en el resultado, debido a la perspicacia y contemporaneidad que dichas fuentes proyectan, así como el contenido temático de la obra. En ella expone cuestiones de racismo, temas sexuales, esclavismo, etc., mediante contenido textual que conforman las líneas de texto con cierto orden de lectura, mas no de dirección. También es importante mencionar la disposición al azar que hace de los elementos tipográficos en distintas direcciones y proporciones, logrando composiciones con movimiento, variables tonales por la repetición y empalme de los elementos tipográficos, mismos que danzan en el lienzo del papel, creando sensaciones exquisitas que envuelven al espectador, hasta adentrarse en su atractiva propuesta gráfica.



**Figura 5.** *Stochastic Poetics* de Johanna Drucker (2012)

Tomada por el autor de Drucker (2012). *Ruckworks*.

Otro caso diferente, poseedor de mayor dinamismo físico y estructural dentro del libro-arte tipográfico, es la obra *Face the Face*<sup>6</sup> (2007) de Ximena Pérez Grobet (1965), donde los caracteres funcionan como una representación física y dispuesta de tal forma que se pueda leer el alfabeto occidental dependiendo de cómo se dialogue con el libro, ya sea en su formato de acordeón o de códice. Aquí, no deja de tener un orden de lectura porque su función es jugar con los caracteres sin que se aparten de su significado alfabético; y si consideramos que la tipografía es capaz de transmitir, comunicar y narrar diferentes conceptos o aspectos por sí misma, gracias a su plasticidad estructural, podemos aseverar que mediante el juego y diversificación de su apariencia física (no significativa) se puede generar una narración.

6 Para consulta de la obra *Face the Face*, visitar: <https://www.ximenaperezgrobet.com/facetheface/>.

## En conclusión

Es una realidad que la tipografía ha sido una herramienta muy generosa que permite ser construida de múltiples maneras; incluso, brinda la oportunidad de poder modificarla en cuanto a su estructura, obteniendo diversas representaciones, con el fin de generar una narración. Los diferentes ejemplos mostrados anteriormente son una menuda muestra de la evolución de la tipografía como elemento narrativo dentro del libro-arte tipográfico contemporáneo, que va desde el tratamiento de la letra en la época vanguardista, mediante un manejo meramente estructural y compositivo en el libro-arte, los juegos dimensionales y la proyección en correspondencia con el contenido temático que se pretendía expresar, siendo punta de lanza para las propuestas conceptuales de Carrión (2016) o Drucker, por mencionar sólo algunos ejemplos. Posteriormente, composiciones bajo un criterio tautológico, como se hace referencia a la obra de Carrión, haciendo construcciones de texto que ofrecen una interpretación exigente en el lector, debido a la ausencia de significados textuales, pero valiéndose de la disposición de los signos o ausencia de los mismos dentro de la obra. Asimismo, con el paso del tiempo, se puede observar la libertad de expresión que los propios tipos móviles ofrecen, como las obras que logró Drucker (2012), haciendo composiciones circunstanciales durante su proceso de producción, sin dejar de mencionar, también, la profundidad de los temas que narra a través de dichos recursos.

De igual manera, el juego con las estructuras tipográficas y la disposición de un formato diferente poseedor de dinamismo y un espíritu lúdico durante la interacción con el mismo, se convirtió en otro peldaño más de las diversidades que nos brinda el tratamiento de la tipografía en el libro-arte tipográfico, muy bien aprovechado por Pérez Grobet, originando una obra actual, tridimensional y conformada por una técnica de representación distinta a lo que habíamos venido observando.

En concordancia con lo anterior, la nobleza de la tipografía en el transcurso del tiempo dentro del libro-arte ha presentado una evolución significativa, misma que podemos considerar como un elemento compositivo en una narración o, desde otra óptica, ser una narración en sí misma, manteniendo la expresión como el objetivo principal del libro-arte, permitiéndonos interactuar y vivirlo tanto visual como físicamente en la actualidad.

## Referencias

- Antón, J. E. (2004). Libro de artista. Visión de un género artístico. Recuperado de <http://www.merzmail.net/librodeartista.htm> [Consulta: ene/2018].
- \_\_\_\_\_. (2014). ¿Qué es un libro de artista? En Vicente Chambó (coord.). Madrid: Feria Masquelibros. Recuperado de <http://www.makma.net/jose-emilio-anton/> [Consulta: ene/2018].
- Cadena y Mínguez, H. (dic/2012). De la tipografía en el libro al Libro-Arte tipográfico. *El Artista: Revista de Investigaciones en Música y Artes Plásticas*, (9).
- Calles, F. (ed.) (2003). *Ensayos sobre diseño tipográfico en México*. México: Editorial Designio s.A. de c.v.
- Carrión, U. (2016). *El arte nuevo de hacer libros*. México: Tumbona Ediciones.
- Crespo, B. (2010). El libro-Arte. Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del Libro-Arte. *Arte, Sociedad e Individuo*, 22(1).
- \_\_\_\_\_. (2012). El libro-arte/libro de artista: tipologías secuenciales, narrativas y estructuras. *Anales de Documentación*, 15(1). Barcelona: Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.
- Drucker, J. (2012). *Stochastic Poetics*. New York: Granary Books. Recuperado de [https://www.granarybooks.com/product\\_view/1162/](https://www.granarybooks.com/product_view/1162/) [Consulta: feb/2018].
- Mínguez, H. (2010). Aproximaciones al libro arte como medio de expresión. *Actas de Diseño*, año 5, 9.
- Pérez, C. (2006). Depero futurista. *LARS Cultura y Ciudad*, 33-35. Recuperado de <https://www.yumpu.com/es/document/view/14633385/depero-futurista-lars-cultura-y-ciudad/3>.
- Poblete, N. (2007). Concepto de tipografía [Taller de tipografía]. Recuperado de <http://creactivartemental.blogspot.com/2007/10/concepto-de-tipografa.html> [Consulta: feb/2018].
- Vilchis, L. (julio-diciembre/2009). Las lecturas ajenas: el libro de artista. *Revista Intercontinental de Psicología y Educación*, 11(2).
- Zavala, V. (2017). La des(escritura) de Ulises Carrión. *Exposición: Ulises Carrión. Querido lector. No lea*. México: Museo Jumex.

# Ulises Carrión: de la literatura al libro-arte. Un acercamiento a su legado artístico

Ioulia Akhmadeeva<sup>1</sup>

María Graciela Patrón Carrillo<sup>2</sup>

## Introducción

El artista mexicano Ulises Carrión (Veracruz, 1941–Ámsterdam, 1989) es uno de los pilares en el desarrollo del género plástico conocido como libro-arte. Tanto su obra como su trabajo teórico constituyen sin duda uno de los mayores aportes a nivel mundial, por lo que se vuelve un referente obligado para creadores e investigadores enfocados en el tema, especialmente debido al marcado crecimiento que ha experimentado la producción del libro-arte en México durante el presente siglo, específicamente en la última década, colocando el trabajo de este artista como uno de los ejes para comprender su desarrollo y bases conceptuales.

---

1 Profesora investigadora, UMSNH. Correo: ioulia.akh@gmail.com.

2 Estudiante del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura, UMSNH. Correo: grachpatron@gmail.com.

Muestra de la revaloración de su legado es la primera exposición retrospectiva de su trabajo, presentada en la Ciudad de México en el Museo Jumex durante febrero y marzo del 2017, bajo el título *Querido lector. No lea* (Figura 1). Si bien, parte de su trabajo ya se había expuesto en el país en dos ocasiones previas –primero con la exposición *El arte de los libros de artista*, presentada en el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca en 1998 y en la Biblioteca de México en 1999, y posteriormente otra en el Museo de Arte Carrillo Gil en la Ciudad de México en el año 2002, titulada *Ulises Carrión: ¿Mundos personales o estrategias culturales?*; esta última con curaduría y texto de catálogo de Martha Hellion– esta exposición reciente en el Museo Jumex permite explorar no sólo su amplia producción artística, sino también parte del archivo que surge a partir de su centro Other Books and So, conformado por piezas de diversos creadores que participaron con Carrión, en proyectos tales como el arte correo. A través de ello ha sido posible identificar la vigencia de su legado que continúa produciendo redes, puntos de encuentro, material para desarrollar temas de investigación y discusión, así como su influencia en el trabajo de nuevas generaciones de artistas plásticos mexicanos.



**Figura 1.** Dear Reader. Don't read de Ulises Carrión (1973). Díptico, impresión sobre papel. Museo Jumex  
Fotografía de María Graciela Patrón Carrillo.

El tema se desarrolla tomando en cuenta tres aspectos principales. Primero, se presenta una semblanza del artista a partir de la experiencia de algunos colegas hoy reconocidos a nivel internacional, quienes conocieron y colaboraron directamente con Carrión; se trata de Guy Schraenen, Felipe Ehrenberg y Jan Voss, quienes comparten en sus textos para el catálogo de *Querido lector. No lea* su relación con este creador, así como a través de su obra, que sirve como guía de recorrido a través de su vida. A partir de ellos se perfila un retrato de Carrión en la figura de un hombre curioso e inquieto, preocupado por observar y aprender de su entorno; un artista siempre activo haciendo planes, proyectos y con una constante disposición por conocer otros creadores, en especial cuando se trataba de aquellos que escapaban al reconocimiento institucional y al mercado del arte. A la vez, ello permite comprender la cercanía entre su vida y su proceso creativo, sintetizada en su idea de no separar arte y vida, una postura donde se unifican, misma que se manifiesta en su trabajo.

Una vez establecida la relación entre la vida y obra de Carrión, se realiza un breve estudio sobre su proceso de producción artística, el cual comienza con la renuncia a la creación literaria y el acercamiento al análisis de las estructuras poéticas y los componentes del libro tradicional, para transformarlos en elementos de las artes visuales. Se trata de una aproximación donde se muestra la manera en que el artista interactúa con los elementos literarios y signícos, expandiendo los límites de su función en tanto componentes del libro. De entre su extensa obra, que comprende el video, la instalación, la *performance*, la escritura en sus inicios, la experimentación con el lenguaje, el presente texto se aboca al estudio de su trabajo en torno al libro, que resulta de vital importancia para comprender el género plástico del libro-arte.

Lo anterior lo conducirá a una prolífica producción de piezas basadas en el libro común, que el autor denomina “obras-libro”, explorando la capacidad de los artistas al realizar por completo el proceso de sus publicaciones: desde el concepto o idea inicial, creación de una narrativa, el proceso de manufactura, métodos de impresión, elaboración de imágenes, realización de empastados, e incluso lo concerniente a la exhibición, difusión y venta de sus piezas; es decir, el poder del creador en términos de concepción, construcción y circulación de su obra sin depender de las instituciones o espacios establecidos de exposición.

Para finalizar, el texto se dirige hacia la revalorización de la obra de Carrión en el siglo XXI, lo que sirve como indicativo de la vigencia de su legado en el libro-arte a nivel internacional y en particular en México, pues su exposi-

ción retrospectiva es un evento que suma a las exhibiciones, textos y mesas de discusión de artistas y teóricos mexicanos en torno al libro-arte. Por otro lado, dicha exposición evidencia la influencia de este creador en el trabajo de las nuevas generaciones de investigadores, productores plásticos y editores que se sienten atraídos por incursionar en dicho género.

Al demostrar lo anterior, se contribuye a la construcción de redes entre artistas y la manera en que se produce un diálogo entre la obra, los procesos creativos y la distribución del libro-arte contemporáneo, pues se permite el intercambio de ideas que enriquecen la investigación en torno al tema. De esta manera, a través del estudio de la vida y obra de Carrión, su metodología y su legado, es posible comprender su importancia como una de las figuras centrales en el desarrollo del libro-arte.

### ¿Qué es el libro-arte?

La reflexión realizada por Ulises Carrión en torno al libro lo conduce a la creación de una serie de piezas que denomina *obras-libro*. De modo genérico se les ha llamado también libros de artista, término que, acorde a Martha Hellion (2003a), aparece en la década de los setenta para referir a piezas artísticas construidas a partir de la estructura del libro común. Este nombre proviene del *livre d'artiste*, que surge posterior al *livre d'peintre* (un trabajo de colaboración entre un escritor, un artista plástico ilustrador y un editor); a diferencia de éste, en el libro de artista un solo autor se encargaba de realizar la obra. Carrión hablaba de su trabajo como obras-libro o *bookworks* (Moreno, 2003, citado en Schraenen, 2015, p. 20), “las obras-libro son libros concebidos como una escritura expresiva, es decir, en los que el mensaje es la suma de todos los elementos materiales y formales”. Sin embargo, a lo largo del presente texto se referirá a estas piezas como libro-arte, término que engloba toda obra artística que toma al libro común como referente y que se usa en la actualidad por artistas y teóricos. Dicho término fue acuñado primero como *book-art* en 1982 por el crítico de arte Clive Phillpot, quien buscaba una manera de referir a cierto tipo de piezas basadas en los libros, pero cuyas narrativas no pertenecen a la literatura, sino al ámbito de la creación visual; posteriormente es traducido al castellano como libro-arte por Bibiana Crespo (1999) en su tesis doctoral *El libro-arte. Concepto y proceso de una creación contemporánea*.

El término libro-arte integra todas las manifestaciones artísticas basadas en la idea o en la estructura del libro común, ya sea libro de artista, libro-objeto, libro colección, libro instalación, etcétera. Comprende todas las obras de arte creadas a partir de la forma o del concepto del libro común, es decir, narrativas visuales construidas a partir de secuencias, que producen ritmos de lectura y cuyos elementos actúan como un todo. El libro-arte se mueve en el territorio difuso que separa (o conecta) las artes plásticas, la escritura, creación de narrativas y el libro, entendido a manera de objeto que sirve como el espacio por excelencia donde depositar los textos. Estas manifestaciones cambian la manera en que se lee la obra y la relación que entabla con su lector, quien además se vuelve fundamental para la concreción de sus relatos.

Las narrativas del libro-arte no se desarrollan en estructura lineal, como sucede con el texto del libro tradicional, sino a través de procesos en los que el autor construye sentido a partir de diversos elementos que entablan conexiones; al respecto, el propio Ulises Carrión (2003) menciona en *El arte nuevo de hacer libros* que “en un principio, los libros existieron como recipientes de textos literarios. Sin embargo, los libros, vistos como realidades autónomas, pueden contener cualquier lenguaje (escrito) no solo literario, e incluso cualquier otro sistema de signos” (p. 312). Con ello, se reta el sentido del lenguaje, las nociones de texto y narrativa, la función de la escritura, así como el propósito del propio libro y de los lectores, que se vuelven parte de la pieza.

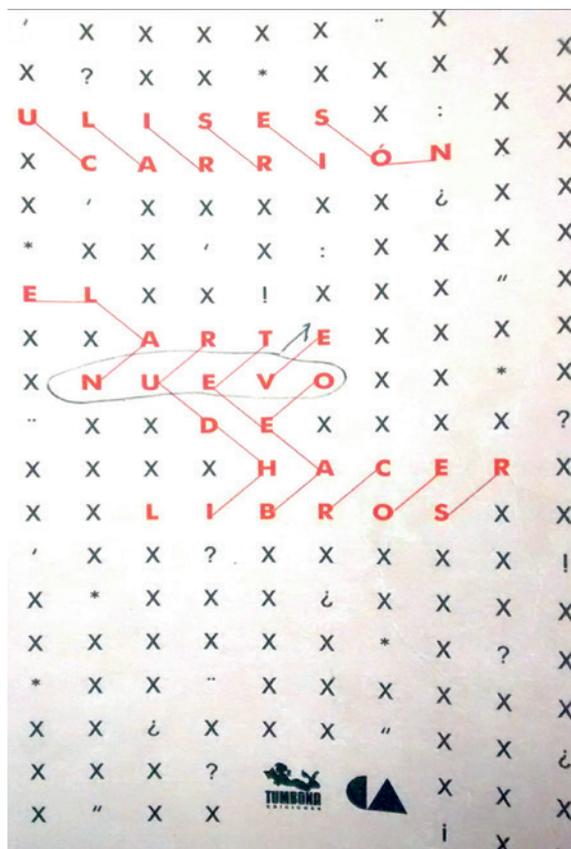
El libro-arte señala un cambio de mirada en torno al libro, a sus elementos y hasta al lector. Cada uno se transforma, de modo que el autor de textos se vuelve autor de obras; el lenguaje se vuelve estructura, ritmo y elemento de carácter gráfico; la narrativa literaria se vuelve visual; el libro deja de ser un soporte y se vuelve un mensaje, a la vez que deja de ser comunicante y se vuelve significativo. Así, el lector requiere de nuevas rutas de aproximación al objeto, tanto como la propia obra requiere del lector para completar su ciclo de significación.

## Ulises Carrión: relación entre vida y obra

Ulises Carrión nació en el poblado de San Andrés Tuxtla, en el estado de Veracruz, en 1941. Realizó sus estudios profesionales en el país dentro del campo de la creación literaria, y debido a que se perfilaba como una joven promesa en

la escritura mexicana, obtuvo una serie de apoyos económicos para continuar su preparación en Europa, vivir y estudiar en Inglaterra, Francia y Alemania. Sin embargo, al finalizar sus estudios y carente de interés por pertenecer a los círculos de intelectuales y escritores en México, decidió establecerse en la ciudad de Ámsterdam, donde permaneció el resto de su vida. Durante sus primeros años en Europa, entró en contacto con las artes plásticas, de franca tendencia iconoclasta y hermanadas con el pensamiento filosófico de la época, que las llevaba a cuestionar todo lo aceptado y consumido en el mercado del arte. Se trataba de creadores que proponían constantemente rutas inexploradas en la expresión y manifestación de ideas; para Carrión, esto dará pie al planteamiento de nuevas interrogantes en torno a su propio ámbito de creación –hasta entonces la literatura– y lo conducirá a otros caminos, hasta llegar a la renuncia definitiva de la producción literaria, atraído por la experimentación con sus estructuras y componentes, antes que por la creación de narraciones.

Al respecto, João Fernandes (2016) menciona la importancia que tuvo para Carrión entrar en contacto con la escena artística de Ámsterdam, de la cual le atrajo la “dimensión iconoclasta” (p. 39); con ello se refiere a la intención del arte en la segunda mitad del siglo xx por dejar de lado las técnicas y modos de representación imperantes para dirigir su atención hacia territorios donde tenían cabida las reflexiones sobre el lenguaje, el arte efímero, la *performance* y el uso de objetos provenientes de ámbitos externos a la tradición plástica. En efecto, fue a lo largo de su estancia en Ámsterdam cuando Carrión produjo la mayor parte de su obra y aportaciones teóricas, aunque siempre mantuvo contacto con México. Tal fue el caso de su relación con Octavio Paz, que dirigía la revista *Plural*, y en cuyo número 41 se publicó por primera vez *El arte nuevo de hacer libros* (Figura 2), donde se encuentra la síntesis de su pensamiento en torno al objeto-libro, la literatura y el desplazamiento de estos elementos al ámbito de la visualidad. Dicho texto fue publicado en inglés como *The new art of making books*, en 1985, por la editorial Visual Studies Workshop Press, fundada en 1969 en Rochester, Nueva York, la cual también le publicó en 1987 *For fans and scholars alike*. Las reflexiones presentadas en estos textos son hoy punto de referencia ineludible para cualquier interesado en la investigación y producción del libro-arte.



**Figura 2.** *El arte nuevo de hacer libros* de Ulises Carrión (2016), Tumbona ediciones  
Fotografía de Ioulia Akhmadeeva.

Fue el entorno abierto y vibrante de Ámsterdam, cuya escena artística recibía y promovía los movimientos y manifestaciones de mayor actualidad, donde Carrión vio la posibilidad de llevar a cabo una serie de proyectos que incluyen desde la expresión personal en la *performance*, el video-arte y el arte-objeto, hasta otros de carácter colectivo. Tal es el caso de su propuesta de arte-correo (Figura 3), práctica que sigue vigente, aunque de modo intermitente, en distintos grupos y con diferentes objetivos.

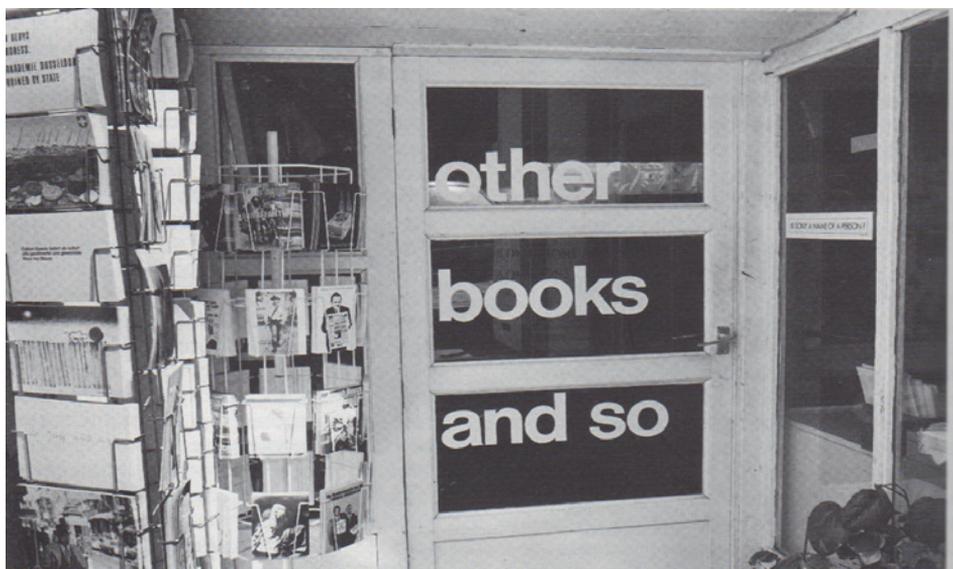


Figura 3. Arte correo de Ulises Carrión (2017), Museo Jumex  
Fotografía de María Graciela Patrón Carrillo.

A lo largo de su trayectoria como artista, Carrión atravesará por modificaciones a su trabajo, dejará atrás el arte correo y dirigirá su atención hacia otras estrategias culturales de carácter innovador. Centra su quehacer artístico en el libro, proponiendo distintas rutas de exploración en torno a su estructura y componentes, perfilándose como uno de los pilares en el desarrollo del libro-arte. Eventualmente, el propio entorno de Ámsterdam, sumado a su búsqueda por espacios donde mostrar su obra y la de otros artistas independientes, lo llevará a la creación de un espacio específico de exhibición, venta y difusión de libro-arte; una pequeña galería que funcionaba también como centro de producción, llamada Other Books and So (OBAS). OBAS estaba dedicada a la promoción de publicaciones de artistas, cualquiera que fuese su formato, incluyendo cintas de video, libros, libro-arte, revistas ensambladas, panfletos y carteles. Con ello, propone una manera de eludir el control que suponía para un artista tener un contrato con instituciones gubernamentales, galerías o compradores de arte.

El cuestionamiento a los órdenes establecidos del mundo del arte, sus procesos de legitimación y el rumbo que toma el mercado del arte hacia el sistema capitalista, tuvo un fuerte impacto en la manera en que Carrión se asume como creador, así como el modo en que lleva a cabo su proceso creativo y la difusión de su obra. Todo lo anterior lo conducirá a la apuesta por la apertura de un espacio donde la norma fuera dictada por los propios artistas, en lugar de responder a los requerimientos de instituciones; gracias a ello, OBAS (Figura 4) se vuelve un centro de posibilidades de producción y circulación de obra para los artistas interesados en desarrollar su trabajo fuera del rubro institucional.

Sobre la vida de Carrión, el artista plástico y comisario de su exposición en el Museo Reina Sofía, Guy Schraenen (2015), menciona la postura de aquel en torno a la relación entre vida cotidiana y arte, entre los que no debe haber separación, dado que uno alimenta al otro en un ciclo de intercambio continuo. Desde esta perspectiva, se entiende el interés de Carrión por participar en los procesos de derrumbe entre las fronteras que los dividen, muchas veces representadas por los espacios de exhibición artística, postura que no resultaba extraña a los movimientos artísticos del arte en la segunda mitad del siglo xx.



**Figura 4.** Other Books and So (OBAS) de Ulises Carrión (2017), Museo Jumex  
Fotografía de María Graciela Patrón Carrillo.

OBAS ofrecía a los creadores un lugar donde producir y mostrar sus propias publicaciones, en su mayoría obras basadas en la forma del libro, sus constituyentes y la manera en que se construye su estructura. Se catapultó como el primer espacio de su tipo, un lugar dedicado a la exhibición, distribución y venta de publicaciones que pertenece a los artistas en lugar de casas editoriales, pues esta vertiente de la plástica constituye un nuevo género de publicaciones no-literarias, objetos que refieren al libro tradicional pero que son obras de arte. Otra característica de estas piezas es que el artista no sólo se involucra en la creación de su obra, sino que realiza el proceso completo; de este modo, mantiene el poder de decisión para hacer llegar sus piezas a diferentes públicos, los costos y finalmente la ganancia, dado que se carece de intermediarios. Así, se dejan fuera las instituciones y centros de legitimación, se plantean otras rutas en el mercado del arte, a la par que se crean nuevos públicos.

Respecto a OBAS, Schraenen (2015) señala que uno de los aspectos más innovadores del lugar era la bienvenida al visitante, a quien se permitía la entrada como si se tratara de una librería, más que de un espacio de exposición artística, fomentando la interacción directa entre espectador y obra. Se invitaba a acercarse a las piezas, se daba la oportunidad de explorar, tocar y manipular, como se haría con el libro común en una librería, generando una relación de cercanía entre el lector y la pieza. Aunque cierra sus puertas en 1978, deja un legado importante, pues impulsó la creación de públicos, la formación de redes entre artistas, provocó el enriquecimiento de ideas, la generación de proyectos internacionales, y marcó el camino para que otros siguieran su ejemplo, abriendo pequeñas editoriales independientes y espacios dedicados a la elaboración y difusión del libro-arte.

Tras su desaparición, OBAS se transforma en OBASA (Other Books and So Archive), un archivo donde se conservaron las numerosas obras editadas y reunidas en los años de funcionamiento de la galería. Aunado a ello, el legado de OBAS sienta las bases para la apertura de distintos centros dedicados a la elaboración y distribución del libro-arte, como el caso de Boekie Woekie, Books By Artist, fundado en Ámsterdam por Jan Voss en enero de 1986. Boekie Woekie continúa el trabajo que comenzó Carrión, al ofrecer al público “una combinación de galería y librería” (Hellion, 2003b, p. 51), tomando como inspiración el modelo utilizado por Carrión durante los años de funcionamiento de OBAS; se trata del lugar de venta y exposición de libros de artista que recientemente celebró su trigésimo aniversario, y donde se llevó a cabo la última exposición de Carrión en vida, en 1987.

Por su parte, el artista mexicano Felipe Ehrenberg (1943–2017) menciona haber conocido a Ulises Carrión en la Ciudad de México, cuando ambos vivían en el país. Inicialmente sus encuentros eran resultado de las reuniones y grupos de discusión formados por los integrantes de círculos culturales a los que ambos pertenecían. En el texto que Ehrenberg escribe sobre Carrión para el catálogo de *Querido lector. No lea*, señala haberse inspirado por esta concepción de los libros como piezas de arte. Este artista narra su llegada a Reino Unido, huyendo de la persecución a artistas e intelectuales, posterior a la matanza de 1968, su establecimiento en Devon y la adquisición de un mimeógrafo de segunda mano, el cual en México era visto como herramienta de rebelión y sus dueños perseguidos por el gobierno. Con el mimeógrafo, Ehrenberg comienza a producir sus propios libros y más adelante fundará la editorial independiente Beau Geste Press (BGP).

Inspirado por el trabajo de Ehrenberg, Carrión consigue en 1972 un mimeógrafo y comienza con la elaboración de sus propios libros. “Para empezar, compré un mimeógrafo de segunda mano pero en perfectas condiciones y me he lanzado a hacer mis propios libros” (citado por Ehrenberg, 2016, p. 30). Ehrenberg visita Ámsterdam, donde conoce el espacio de OBAS, que a su vez tendrá impacto en su trabajo. Poco después vuelve a México, aunque la correspondencia se mantuvo entre ambos artistas. Sin embargo, no llegaron a coincidir de nuevo, pues cuando Carrión visitó México en 1984, Ehrenberg se encontraba fuera del país. El proyecto en que trabajaron juntos, titulado *The Muxlows*, fue terminado por este último, posterior a la muerte de Carrión, y su obra presentada también de manera póstuma en la V Bienal de Mercosur, comisariada por el mismo Ehrenberg, que se llevó a cabo en el 2005.

A partir de los testimonios de Schraenen, Ehrenberg y Voss, es posible identificar a Ulises Carrión como un artista multidisciplinario, un creador que aborda su trabajo a partir de un proceso de cuestionamiento de todos los elementos involucrados en el quehacer artístico, además de llevar a cabo un cuidadoso proceso de formulación de pensamiento<sup>3</sup> que sustenta cada uno de sus proyectos. En este sentido, puede entenderse el legado de Carrión no solo en lo concerniente a sus aportaciones dentro de la teoría y producción del libro-arte, sino también a partir de sus diversos proyectos, que ofrecen un ejemplo a

---

3 Cuando hablamos de “proceso de formulación de pensamiento” nos referimos al proceso de construcción discursiva; es decir, la manera en que un artista da forma a una idea que conduce a la creación de una obra artística.

seguir para la comunidad artística y aquellos editores interesados en la producción y exhibición del libro-arte.

Carrión es un artista que realiza una profunda observación del mundo del arte, a partir de la cual toma la decisión determinante de mantenerse apartado de los circuitos que definen y legitiman a los artistas establecidos, además de poseer la generosidad suficiente como para crear redes que incluyen a nuevos creadores, siempre con disposición a escuchar nuevas ideas y distintos modos de abordar la práctica artística, aunado a la generación de reflexiones en torno al libro-arte.

### Ulises Carrión: aportaciones al género del libro-arte

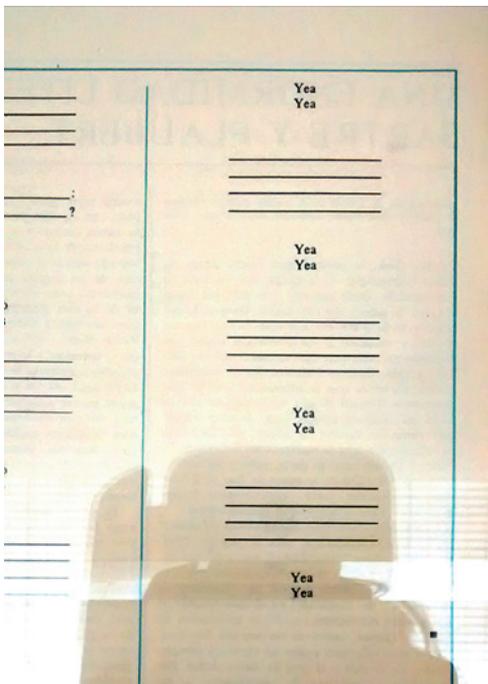
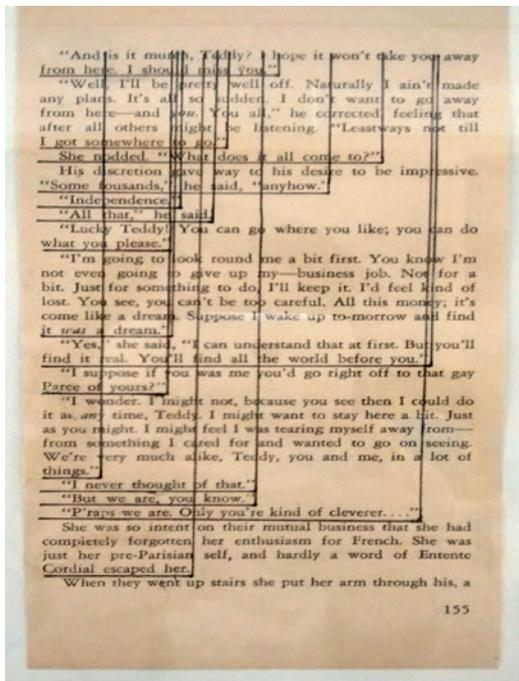
Si bien la relación entre el libro y las artes plásticas ha existido desde mucho antes del nacimiento del libro-arte, es durante la segunda mitad del siglo xx cuando surge como vertiente artística, de la mano de movimientos tales como Fluxus, el arte conceptual y el tautológico, donde los artistas buscaban romper las reglas que habían definido al trabajo del arte en la primera mitad del siglo xx. Los creadores apuestan por la disolución de fronteras entre el mundo del arte y la vida, la experimentación a partir de objetos utilizados en la cotidianidad, la puesta en crisis de los procesos establecidos de producción y circulación de obra, y la independencia del creador respecto a las instituciones. A lo anterior se agrega una estrecha relación con el pensamiento filosófico, que desemboca en una serie de reflexiones en torno al lenguaje, su relación con los procesos de formulación de ideas, los componentes de la escritura (texto, palabra, signo, significado) y su aplicación en el campo de la visualidad; todo ello llevará a los artistas plásticos a través de un camino de experimentación hacia el libro, entendido como parte de las artes visuales. En este agitado periodo, la figura de Ulises Carrión resulta fundamental en el nacimiento y desarrollo del libro-arte; su preparación como escritor le permitió reflexionar sobre la estructura y elementos del libro, además de identificar las posibilidades que le ofrecía la poesía visual.

Entre los antecedentes retomados por Carrión se encuentran el constructivismo ruso y el trabajo del futurista Filippo Tommaso Marinetti, así como la obra del poeta simbolista Stéphane Mallarmé, cuya pieza *Una tirada de dados jamás abolirá el azar* es clave en el surgimiento del libro-arte, pues

reconfigura los órdenes del lenguaje y la visualidad en los textos. Al entender el texto como un elemento de carácter gráfico –es decir, como una imagen–, la visualidad se integra al proceso de creación de libros y las narrativas que surgen de ello se producen a partir de imágenes, generando un intercambio de información entre elementos, tales como distintas tipografías y tamaños de fuente, fotografías, dibujos, estampas, manuscritos.

A través de lo anterior, se revela una nueva faceta de la escritura: su aspecto visual, que Carrión analiza y explora en su obra. Con ello, actúa como eslabón que une el libro, la estructura literaria y la expresión visual, aporte sin precedentes en la historia del arte. El artista entiende al libro como un conjunto de signos que forman secuencias y la relación que dichas secuencias entablan con la temporalidad. Estos conjuntos de signos adquieren un carácter visual y se transforman en imágenes, a la vez que las imágenes en sentido tradicional funcionan como signos; de este modo, se construyen nuevos tipos de narrativas, que involucran secuencias espacio-temporales (Figuras 5 y 6). En este proceso, el autor explora los posibles modos de relación entre los elementos del libro y la estructura que los contiene, lo que los conduce a comportarse como partes de un todo. Su interés no proviene del lenguaje, en tanto medio comunicante, sino en su estructura, que extrapola a la creación de textos, a la poesía, a la visualidad y al habla, dado que en la estructura se encuentra el ritmo y éste sienta los parámetros para la lectura o encuentro con la obra, sea un video, una instalación o un libro-arte.

Al estudiar la manera en que interactúan tales elementos, le fue posible identificar los puntos de convergencia y separación entre la escritura, el texto, el signo y la imagen para integrarlos a su quehacer artístico en una labor constante de separación y unificación, un proceso de construcción y deconstrucción que se manifiesta en su obra plástica, su reflexión teórica y en su propia vida. El interés por la estructura y esquema de las cosas se localiza tanto en su obra como en los proyectos que desarrolla, tales como el arte correo, el estudio del comportamiento humano (en piezas donde reflexiona sobre la lógica del chisme, el rumor, el escándalo, la difamación) y sus estrategias de difusión de obra.



**Figuras 5 y 6.** *Textos y poemas* de Ulises Carrión (2017), Museo Jumex  
Fotografías de María Graciela Patrón Carrillo.

Como resultado de esta exploración, presente en obras como *Textos y poemas*, se transgreden los lineamientos de la narrativa tradicional y los ordenamientos que comúnmente siguen sus elementos, abriendo el camino para la creación de estructuras y órdenes de sentido relativos al lenguaje, texto y escritura, entendidos como sistemas y emergiendo en sus estructuras. En consecuencia, el libro será entendido como un continuo de momentos, una serie de eslabones donde las estructuras se integran en una temporalidad y espacialidad realizados durante la lectura. Así quedarán sentadas las bases para el desarrollo del libro-arte.

Estas reflexiones se publicaron por primera vez gracias a su relación con Octavio Paz, quien lo invitó a presentarlas en la revista *Plural* número 41 de México, en el año de 1975, bajo el título *El arte nuevo de hacer libros*, obra paradigmática en el desarrollo del libro-arte y punto neural en el entendimiento del libro como parte de las artes visuales. Los postulados de Carrión dejan

clara su renuncia definitiva a la escritura y a la creación literaria para convertirse en un productor de libros, no de textos. El autor literario se transforma en productor de libros, mientras el libro se transforma de un contenedor de textos a una obra plástica y, finalmente, el lector tradicional en su acercamiento al libro-arte actuará como un espectador de obra.

Siguiendo el texto del crítico João Fernandes (2016), Carrión deja atrás la idea de ser un autor para transformarse en hacedor y con ello explorar su capacidad para publicar libros sin ser escritor, ya que el trabajo del escritor consiste precisamente en escribir, es decir, en la creación de textos, mientras quien se asume como un autor producirá obras. A partir de esta postura, Carrión llegará a la reorganización de todos los integrantes del libro, proponiendo estructuras en el uso y ordenamientos de signos, el espacio de la página y la forma en que se presenta el contenido, renunciando a la presentación de narrativas lineales para proponer conjuntos de elementos con un mayor grado de complejidad, donde convergen tipografías, signos alfabéticos e imágenes, en cuya interacción surge el hilo conductor de la narrativa.

Acorde a Carrión y a *El arte nuevo de hacer libros*, en la página del libro común, la escritura lineal conduce a su lector por un trayecto claramente estipulado; en contraste, los nuevos libros transforman al lector en espectador y el objeto lo lleva a través de un nuevo tipo de secuencia. La lectura acostumbrada cambia, adquiere ritmos que son resultado del juego de su autor con la estructura de la página y la construcción de su texto. Así, se trascienden la poesía visual y la poesía concreta, y en su lugar surge una imagen formada a partir de elementos provenientes del libro común pero que han atravesado un proceso de deconstrucción. Carrión basa estas reflexiones en la observación de las páginas del periódico, que contienen, en un mismo espacio, distintas noticias, encabezados, tamaños de fuente, imágenes, textos, lo cual, en conjunto, constituye una imagen antes que un escrito. Al traducir estos elementos al ámbito de la obra-libro, se enriquecen las posibilidades gráficas del texto, el signo alfabético, el signo ortográfico, el tipo de fuente y la imagen, proceso del que emergen como elementos de la visualidad. A través de este trabajo, las posibilidades de creación aumentan exponencialmente, dando lugar a múltiples maneras de construir las narrativas del libro-arte.

En *El arte nuevo de hacer libros*, Carrión señala los atributos o cualidades inherentes a estas nuevas obras, que parten del libro como un espacio donde se deposita un texto, un objeto construido a partir de una estructura estan-

darizada que posee pastas, portada, contraportada, páginas, texto. Se trata de una serie de reflexiones en torno al libro y sus elementos, así como un desglose de la estructura de cada uno; análisis que le permite llevar a cabo una deconstrucción. Es un cambio de mirada en torno al libro y a sus elementos, desde el autor hasta el lector; en el proceso, cada uno se transforma de modo que el autor de textos se vuelve autor de obras, el lenguaje se vuelve estructura, ritmo y elemento gráfico, mientras la narrativa literaria se vuelve visual.

Como resultado de tales reflexiones, el libro deja de ser un soporte de textos y se vuelve un mensaje, deja de ser un objeto comunicante y se vuelve significante. Así, el lector también precisa de nuevas rutas de aproximación al libro y la propia obra requiere del lector para completar su ciclo de significación. Acorde a *El arte nuevo de hacer libros*, el libro se entiende como una secuencia de espacios (las páginas) y cada espacio se lee en distintos momentos, lo que da como resultado una secuencia espacio-temporal. Mientras en el libro común existe una secuencia narrativa definida por el orden de las páginas que determinan el ritmo de lectura, en los nuevos libros la secuencia se construye a partir de elementos que dictan la manera en que el lector se aproxima a la pieza. Así, de la secuencia se desprende el ritmo que en el libro común es dado por el texto, por la cadencia de la escritura y que para existir no requiere la presencia de un lector; en contraste, en los nuevos libros, las secuencias surgen a partir de los objetos o materiales que actúan como sus páginas. Aquí el lector juega un papel fundamental, ya que el ritmo se manifiesta en la acción de la lectura, pues como señala Martha Hellion (2003a):

los libros de artista requieren de un lector activo, dispuesto a percibir la obra a partir de un cambio radical en sus hábitos de lectura y la alteración de sus pre-conceptos sobre lo que debe ser la poesía, las artes visuales y el lenguaje (p. 22).

El libro común posee una serie de espacios en blanco que separan las palabras, líneas, párrafos y capítulos, y cuya función radica en facilitar la lectura; en los nuevos libros, el espacio es parte de la narrativa, su función será causar un efecto visual y con ello provocar distintas sensaciones en su lector. Esta idea proviene de los ejercicios de poesía visual que se llevaron a cabo durante las vanguardias artísticas, donde lo escrito deja de ser una herramienta para volverse parte de la imagen. En consecuencia, el texto de estos nuevos libros conforma un relato que no requiere de lo escrito, sino que puede construirse a

través de signos, imágenes y otros objetos. El texto deja de ser elemento central del libro y se vuelve uno de entre todos los integrantes de la obra, pues su propósito es transmitir una idea, que se manifiesta a través de la totalidad de sus elementos, tal como menciona Carrión (2003): “En un libro del arte nuevo, las palabras no transmiten intención alguna, son utilizadas para formar un texto que es un elemento de un libro; y es este libro, como un todo, el que transmite la intención del autor” (p. 320). Esta intención obedece a su búsqueda por expandir el terreno de acción de la literatura y llevarla a nuevos soportes, ámbitos y modos distintos en la creación de narrativas.

Esta reinterpretación del libro, a su vez, dejará la puerta abierta para realizar lecturas a modo de *performance*, eliminando el texto y el lenguaje para enfocarse sólo en el seguimiento de ritmos, sin palabras ni construcción lineal, donde se desarrolla un concepto, como sucede con las lecturas en círculos literarios. El ritmo y secuencia adquieren cada vez mayor relevancia en la obra de Carrión y lo conducen a experimentar con la *performance*, la creación de videos y el cine, dada su relación con el discurso espacio-temporal. De este modo, se realiza una deconstrucción de las estructuras tradicionales del libro y una posterior reconstrucción, ahora como elementos que funcionan en otros sistemas.

## El legado de Ulises Carrión

Gracias a su incansable labor como artista, investigador y gestor cultural, el legado de Ulises Carrión cubre diversos aspectos: su amplia producción visual, el desarrollo de textos, donde presenta el resultado de su reflexión teórica, la propuesta de mecanismos que permiten a los artistas cubrir por completo los procesos conceptual, de realización y difusión de sus obras. La manera en que toma como punto de partida sus actividades como escritor lo llevarán a desarrollar una serie de cuestionamientos en torno a la creación literaria y al modo en que sus estructuras pueden aplicarse a la visualidad y la producción del libro-arte. En sus cuestionamientos y escritos pone en crisis el discurso literario, sus signos y estructuras, usando estos elementos en un ámbito fuera de lo común, al que se integrarán, finalmente, la visualidad. Se trata de un proceso que lo conduce al proyecto del arte correo y, más adelante, adentrarse en el video-arte, el libro-arte y estrategias culturales necesarias para difundir su obra.

El gran aporte de Carrión en la historia del libro-arte radica en su aproximación al objeto-libro como una estructura y revisar bajo una mirada crítica la manera en que se comportan sus elementos, así como sus posibilidades de transformación cuando dicha estructura se deconstruye. Finalmente, extiende sus reflexiones al proceso de encuentro con su lector y lo que implica la acción de lectura como relación que se entabla entre ellos. Con la publicación de *El nuevo arte de hacer libros* señala una serie de puntos a considerar para entender al libro como figura de las artes plásticas, por medio de una comparación entre sus características y las del libro, junto con las narrativas tradicionales. En este sentido, puede decirse que ha cuestionado los procesos de construcción de significado que tienen lugar a partir del lenguaje y la escritura, al trasladarlos al ámbito de la creación plástica.

Acorde a Fernandes (2016), en el caso de Carrión era necesario dejar de asumirse como escritor para poder elaborar y publicar libros que no eran literatura, sino piezas de arte. Y dado que se carecía de espacios donde mostrar este tipo de obra, la apertura de OBAS sienta un precedente, debido a que es la primera galería de su tipo en el mundo. Incluso después de su clausura, sigue sentando las bases para futuros proyectos, pues se convierte en archivo y, de este modo, va creando un nuevo relato en la historia del arte. Por ello, puede afirmarse que su legado no sólo consiste en la obra, sino también en el camino que abre para la producción y difusión del libro-arte, un trabajo que con el paso del tiempo ha ido ganando adeptos tanto en el terreno de la producción artística como en el de la investigación teórica, y que en México se perfila como uno de los puntos de interés en las nuevas generaciones de artistas, quienes retoman sus postulados e ideas para aplicarlas en la escena artística del presente siglo. Uno de estos casos es el trabajo que el artista mexicano Carlos Amorales presentó en el pabellón de México en la última edición de la Bienal de Venecia, bajo el título *La vida en los pliegues* (Figuras 7 y 8). Esta pieza es resultante de una reflexión en torno a la censura a la que se encuentran sometidas la prensa y la libertad de expresión en el país, para lo cual, el artista construye en distintos soportes y materiales diversas imágenes, semejantes a textos, a partir de formas que remiten a signos alfabéticos. Aunque el tema de la obra se relaciona con el contexto actual del país, la manera en que es presentada guarda una estrecha similitud con el trabajo de Carrión y sus piezas basadas en las páginas del periódico. De este modo, se hace notoria su influencia, tanto en las propuestas de jóvenes artistas como en la obra de otros más establecidos y de proyección internacional.



**Figuras 7 y 8.** *La vida en los pliegues* de Carlos Amorales (2017), Pabellón mexicano de la Bienal de Venecia

Fotografías de María Graciela Patrón Carrillo.

## Conclusiones

Ulises Carrión ha sido uno de los pioneros en la producción e investigación del libro-arte. De origen mexicano, su formación profesional tuvo lugar inicialmente en el ramo de la literatura, aunque después su interés y trabajo se desarrollaron dentro de las artes visuales. Por esta razón, sus reflexiones involucran ambas disciplinas, entendidas como estructuras que se pueden desarmar para estudiar a sus integrantes por separado y después nuevamente en su trabajo en conjunto. Al respecto, la frase de João Fernandes (2016) en el texto del catálogo *Querido lector. No lea* lo resume acertadamente: “Hacer para deshacer y hacer de otra manera es un principio de vida y de obra del que jamás abdicó” (p. 46). En efecto, Carrión cuestiona la estructura y función del lenguaje, el signo, la escritura y el texto como parte de los procedimientos de construcción de sentido, lo que, a su vez, deviene en preguntas acerca de la figura del libro, que es por excelencia el objeto depositario del texto y su posibilidad de ser usado como obra de arte; plantea que el libro-arte debe ser entendido como una secuencia de imágenes y textos que se muestran en varios espacios y cada uno de esos espacios se percibe en momentos diferentes, por lo que es también una secuencia de momentos, es decir, de tiempo dando lugar a una pieza constituida por una serie de eslabones espacio-temporales (Carrión, 1980).

Con base en lo anterior, se dice que el libro-arte es autónomo, crea sus propias reglas, partiendo de la idea o la forma tradicional del libro, pero la trasciende; la lectura de estas piezas se proyecta como una cadena de temporalidades, pues cada cambio de página, cada posición donde se mira y cada lectura suceden en distintos momentos. Es un registro del tiempo que se conserva y en cada lectura se re-produce, dando lugar a nuevos relatos, nuevas interpretaciones.

Para concluir, es preciso señalar que dada la amplitud de su trabajo, el presente texto ha dejado de lado el análisis específico de sus piezas para enfocarse en la metodología que sigue en su construcción discursiva y las obras que ello le permiten producir. Así, en su legado se encuentra la relación entre su vida y obra, la deconstrucción de la literatura y sus elementos, el interés por el ritmo que sustituye a la lectura tradicional y que eventualmente lo llevará a prescindir de las narrativas literarias, además de la disposición y generosidad por compartir su trabajo y el de otros artistas por medio de la creación de nue-

vos espacios y proyectos, referentes para la producción, discusión y difusión de este género plástico, tanto en México como en el extranjero.

## Referencias

- Benítez Dueñas, I. M. (2003). *Otros libros, otras obras. Libros de artista*, Tomo I (pp. 297-309). México: Turner/CONACULTA.
- Carrión, U. (1980). El nuevo arte de hacer libros. *Second Thoughts*. Ámsterdam: Void Distributors.
- \_\_\_\_\_. (2003). El arte nuevo de hacer libros. *Libros de artista*, Tomo I (pp. 310-323). México: Turner/CONACULTA.
- \_\_\_\_\_. (2016). *El arte nuevo de hacer libros*. México: Tumbona.
- \_\_\_\_\_. (2017). *Historia de la producción del Archivo Ulises Carrión*. México: Juan J. Agius y Heriberto Yépez (co-eds.). Recuperado de [https://www.academia.edu/38159272/Historia\\_de\\_la\\_producci%C3%B3n\\_del\\_Archivo\\_Ulises\\_Carri%C3%B3n\\_2015\\_](https://www.academia.edu/38159272/Historia_de_la_producci%C3%B3n_del_Archivo_Ulises_Carri%C3%B3n_2015_).
- Crespo, B. (1999). *El libro-arte. Concepto y proceso de una creación contemporánea*. España: Universidad de Barcelona.
- \_\_\_\_\_. (2014). El libro de artista de ayer a hoy: Seis ancestros del libro de artista contemporáneo. Primeras aproximaciones y precedentes inmediatos. *Arte, Individuo y Sociedad*, 26(2), 215-232. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/41347>.
- Ehrenberg, F. (2016). Carrión: más allá de la literatura. *Querido lector. No lea* (pp. 27-31). España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Fernandes, J. (2016). El arte como subversión de la cultura: Hacer y deshacer para hacer de otra manera. *Querido Lector. No lea* (pp. 37-46). España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Hawley, M. (2003). Jacaranda Ulises Carrión y el sonido. *Ulises Carrión: ¿Mundos personales o estrategias culturales?* (pp. 85-91). México: Turner/CONACULTA.
- Hellion, M. (2003a). *Libros de artista*, Tomo I. México/España: Turner/CONACULTA.
- Hellion, M. (2003b). *Ulises Carrión. ¿Mundos personales o estrategias culturales?* México/España: Turner/CONACULTA.

- Kromann, T. (2014). Book trekking through the golden age of artists' books-and beyond. En *Jab35*, 15-18. Recuperado de <https://journalofartists-books.org/past/>.
- Marcial, D. (2017). Los libros que intentaron asesinar a la literatura. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/cultura/2017/02/22/actualidad/1487797892\\_194565.htm](https://elpais.com/cultura/2017/02/22/actualidad/1487797892_194565.htm).
- Moreno, J. (2003). Liminar. *Ulises Carrión: ¿Mundos personales o estrategias culturales?* (pp. 6-11). México: Turner/CONACULTA.
- Schraenen, G. (coord.). (2015). *Querido lector. No lea*. España: Museo Reina Sofía [catálogo de la exposición].

# Salomón Laiter en la revista *Nuevo Cine*, la Generación de la Ruptura y el Primer Concurso de Cine Experimental

Arturo Morales Campos<sup>1</sup>

Francisco Raúl Casamadrid Pérez<sup>2</sup>

## Introducción

El objetivo de este artículo es revisar, a partir del trabajo de promotores cinematográficos, del Primer Concurso de Cine Experimental y de la revista *Nuevo Cine*, el contexto y el marco histórico referencial en el cual se desarrollaron, durante la década de los sesenta, cineastas jóvenes, como fue el caso de Salomón Laiter; y que sirva de arranque para un trabajo mayor de investigación de su obra –en este caso, la tesis–, donde se analice con detalle aspectos que toca sobre temas como la apertura ideológica, el cosmopolitanismo y la crisis y ruptura sociales.

En 1964, ocho películas mexicanas de reciente factura, más otras cinco realizadas al año siguiente, participaron en el Pri-

---

1 Profesor investigador, UMSNH. Correo: arturo\_moralescampos@yahoo.com.mx.

2 Estudiante del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura, UMSNH. Correo: raul.casamadrid@hotmail.com.

mer Concurso Experimental de 1965.<sup>3</sup> Convocado por la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), este concurso constituyó un hito en el desarrollo de la cinematografía mexicana. De acuerdo con Héctor Perea (2002):

[...] la convocatoria al Primer Concurso de Cine Experimental, promovida por el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, había representado, sin que en ese momento se supiera, el inicio del cine contemporáneo mexicano al dar cabida en la producción industrial a cintas dirigidas, escritas, adaptadas, actuadas o protagonizadas por jóvenes intelectuales y artistas (p. 118).

La industria cinematográfica mexicana, luego de más de veinte años de un intenso auge, había visto extinguirse su Época de Oro. Luego de la Segunda Guerra Mundial, renació el cine hollywoodense; después, surgió la televisión, y al terminar el apoyo financiero de Estados Unidos, las producciones aztecas disminuyeron al mínimo sus presupuestos (Cruz, 2011). Al recorte económico correspondió una reducción en la calidad de las realizaciones cinematográficas.<sup>4</sup> El gobierno mexicano tomó el control de estudios, sindicatos y distribución de las películas mexicanas; estos factores, aunados a la baja taquilla y al círculo vicioso de su situación financiera –a menor calidad, menores ingresos y menores montos destinados a la producción–, sumieron al cine mexicano en la peor crisis de su historia, que se extendería, por más de cuatro décadas, hasta los albores del siglo XXI.

Un grupo de escritores intentó impulsar, a principios de los años sesenta, nuevas formas de expresión y concepción en la cinematografía de nuestro país; integrado, entre otros, por Salomón Laiter, Emilio García Riera, José de la Colina, Rafael Corkidi, José Miguel “Jomi” García Ascot, Gabriel Ramírez, Carlos Monsiváis y Salvador Elizondo, se publicó –no sin dificultades– la re-

---

3 En su *Historia documental del cine mexicano*, Emilio García Riera decide, por su importancia y significación, dedicar un capítulo aparte a 12 de las 112 películas mexicanas realizadas entre 1964 y 1965. Se trata de aquellas que concursaron, durante 1965, en el Primer Concurso de Cine Experimental de largometraje.

4 Entre 1943 y 1957, durante los últimos quince años de la Época de Oro del cine mexicano (1936-1957), las producciones cinematográficas en el país alcanzaron un promedio de casi cien realizaciones por año; cuarenta años después, en 1997, esta cifra disminuyó a sólo nueve (*Anuario estadístico de cine mexicano*, 2014).

vista *Nuevo Cine*: un producto alejado del sistema de promoción tradicional que exploraba, a partir de una crítica diferente y de una nueva poética cinematográfica, las posibilidades latentes en el cine de autor.

La crisis no sólo se reflejaba en la baja calidad del producto cinematográfico, sino también en la mermada cantidad de realizaciones producidas. De acuerdo con Flores (2009): “En 1961 la producción fue tan sólo de 74 películas, en contraposición al año [anterior] cierre de la década de los cincuenta, 1960: 114 cintas” (§ 6). Pese a todo, a finales de la década de los cincuenta y ante este triste panorama, surgieron promotores de la actividad cinematográfica. En su artículo “Manuel González Casanova: un *sueño imposible*”, Armando Casas (2012) señala que, en cuanto al estudio y la investigación cinematográfica, en el México de aquella época se partía del “cero absoluto”; de ahí la necesidad “de hacer realidad la creación de un espacio universitario dedicado al estudio sistemático del cine” (§ 7). Consecuente con esta idea, González Casanova coadyuvó, en 1960, a la fundación de la Fílmoteca de la UNAM.<sup>5</sup> Laiter, con vocación innata para las artes (dibujo, pintura, arquitectura, literatura) y perteneciente a una familia acaudalada, utilizó sus recursos y contactos para apoyar a la revista *Nuevo Cine* y sacar adelante al menos un par de obras cinematográficas (*Viento distante* y *Las puertas del paraíso*), que marcarían el desarrollo y la época que representan en el cine nacional.

## La revista *Nuevo Cine* y Salomón Laiter

Casi al mismo tiempo, un nutrido grupo de artistas y escritores se dio a la tarea de fundar una revista especializada: *Nuevo Cine*, cuyo primer número apareció en abril de 1961. Entre los patrocinadores estaba el realizador, actor y escritor, Salomón Laiter. En el Instituto Francés para América Latina (IFAL), que a la sazón contaba con su propio cineclub, se reunían jóvenes artistas, quienes bajo la influencia de la legendaria revista francesa *Cahiers du Cinéma*<sup>6</sup> fundaron y

---

5 Pionero e impulsor de la educación cinematográfica en México, Manuel González Casanova (1934-2012) fundó el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) y dejó un notable legado para subsiguientes generaciones.

6 *Cahiers du Cinéma* (*Cuadernos de Cine*), significativa e importante revista francesa de cine, fundada en 1951 por André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze y Joseph-Marie Lo Duca. En ella han colaborado escritores, cineastas y críticos de la talla de François Truffaut, Claude Chabrol, Éric Rohmer, Jaques Rivette

editaron su propia revista; en ella, los integrantes de esta joven agrupación vertieron su opinión sobre la crítica situación del cine y de la industria cinematográfica en el país:

Se trata precisamente del grupo Nuevo Cine. En su manifiesto, publicado en el número 1 de su revista, señalan seis puntos que pueden sintetizarse en la necesidad de crear, obviamente, un nuevo cine mexicano y dar espacio al desarrollo de una mayor cultura cinematográfica en el país (Flores, 2009, § 10).

Aranzubia Asier (2011) explica la fuerte repercusión que causó la revista *Nuevo Cine* en el México de principios de los sesenta como un *fogonazo*; una chispa desproporcionada para una publicación que sólo editó siete números (entre abril de 1961 y agosto de 1962), prácticamente sin presupuesto ni apoyos oficiales del gobierno o de particulares; aun así, esta revista resulta determinante para entender el desarrollo y la evolución del cine nacional, pero, sobre todo, de la cultura y los discursos en torno al cine a lo largo de las últimas décadas del siglo pasado. Entre sus méritos más destacados está promover que circulara “una nueva manera de hacer crítica de cine que permitiría superar el impresionismo y la falta de rigor que había caracterizado hasta entonces el periodismo cinematográfico mexicano” (§ 1).

La crítica a los filmes más representativos de la Época de Oro del cine mexicano se limitaba a reseñas periodísticas sobre las actrices que acudían a los estrenos, acompañadas de tríos, bandas y mariachis. Las notas de periódicos, cancioneros y “revistas del corazón” hacían referencia a sus temas y argumentos, calificando a los actores por el desempeño moral de sus personajes, sin adentrarse en el análisis cinematográfico. Eran artículos de opinión en tono amable y ligero, no existía una verdadera crítica o una historiografía del cine, que era considerado un arte menor y no un fenómeno cultural con implicaciones sociológicas, antropológicas, estéticas, psicológicas y filosóficas.

Cabe aclarar que no todos los integrantes del grupo Nuevo Cine escribían para la revista; en su mayoría, los artículos eran producidos por José de la Colina, Emilio García Riera, “Jomi” García Ascot, Salvador Elizondo y Gabriel

---

y Jean Luc Godard (entre otros importantes personajes ligados al estudio y la creación cinematográfica). A 56 años de su salida al público en Francia, el 10 de mayo del 2007 se publicó el primer número de su edición española, con un tiraje de quince mil ejemplares (Maldivia, 2007, § 2-6).

Ramírez; sin embargo, también formaban parte de este grupo: Salomón Laiter, Carlos Monsiváis, Jorge Ibarguengoitia, Paul Leduc, Manuel Michel, Armando Bartra, Eduardo Lizalde, Manuel González Casanova, Tomás Pérez Turrent, Nancy Cárdenas, José Báez Esponda, Leopoldo Chagoya, Fernando Macotela, Sergio Martínez Cano, Juan Manuel Torres, Jorge Ayala Blanco, Ismael García Llaca y Ludwik Margules.

Laiter, además de patrocinar la publicación de *Nuevo Cine*, incursionaba como director de *El Ron* (donde también fungió como escenógrafo), *Viento distante* (ganadora de “La Vela de Plata” en el Festival Internacional de Cine de Lorcano, Suiza), *La pesca*, *Las puertas del paraíso* (con la que ganó el Ariel de Oro) y *Picasso entre nosotros*. También produjo el filme *Los adolescentes* de Abel Salazar, y protagonizó cintas, como *Los amigos* de Ícaro Cisneros, *Las visitaciones del diablo* de Alberto Isaac, *La muñeca perversa* de Rafael Baledón y *To Kill a Stranger* de Juan López Moctezuma.

## La Generación de los 50

En México, la mitad del siglo xx constituyó una época en la que sobresalieron artistas de su tiempo, a contracorriente de una cultura vertical, oficializada y costumbrista. A esta generación se le llamó *de la ruptura*, y a sus artistas, pintores, ensayistas, narradores, poetas, historiadores, dramaturgos, filósofos, científicos sociales y a muchos más se les conoció como integrantes de la *Generación del Medio Siglo* o *de los 50*. Enrique Krauze (1981) resalta de la Generación del Medio Siglo (integrada por autores y creadores nacidos entre 1921 y 1939) su espíritu universal, crítico y cosmopolita. En su ensayo “Cuatro estaciones de la cultura mexicana”, señala que fue el arqueólogo guanajuatense Wigberto Jiménez Moreno quien bautizó a esta generación y atribuye al grupo la celebración del Congreso de Crítica de la Revolución Mexicana. Krauze (1981) explica: “De esa experiencia los jóvenes extraen incertidumbre, escepticismo, un sentido de fatalidad y un temple crítico permanente. Con ellos comienza la duda: ¿Ha muerto la Revolución mexicana?” (p. 35). Teresa del Conde (2014) fue quien acuñó el término “Generación de la Ruptura”. Medio siglo después, con motivo de una exposición retrospectiva<sup>7</sup> (la cual incluía tra-

7 La exposición pictórica *Ruptura/Apertura* se inauguró el 10 de diciembre de 2013 y permaneció hasta el mes de febrero de 2014 en las salas del Centro Cultural Isidro Fabela-Casa del Risco (localizado en la

bajos de creadores plásticos como Gilberto Aceves Navarro, Günther Gerzso, Alberto Gironella, Francisco Corzas, Helen Escobedo, Vicente Rojo, Rafael Coronel, Francisco Toledo, Mathias Goeritz, Marta Palau y Roger Von Gūnten, entre otros), la investigadora señaló: “el movimiento que se dio en México en los años cincuenta, más que ruptura fue de apertura” (p. 4).

Lo interesante de este movimiento de apertura generacional es que tuvo en la obra de varios escritores de su generación una reflexión metatextual sobre el proceso creativo y conceptual de los artistas. Es el caso del novelista y ensayista Juan García Ponce, quien se convirtió en la figura emblemática de la crítica, al reflexionar sobre los trabajos que surgían de los talleres de aquellos jóvenes pintores, escultores y escenógrafos. Y fue José Luis Cuevas quien publicó, en 1951, el manifiesto “La cortina del nopal”, dentro del suplemento *México en la Cultura* del diario *Novedades*, dirigido por Fernando Benítez. Era un artículo anticonformista en contra de la Escuela Mexicana de Pintura y del nacionalismo que ejercía el *statu quo* intelectual y oficialista del poder. La frase se popularizó y quedó como sinónimo de aquellos usos provincianos afectados –a un mismo tiempo– por un falso mexicanismo machista y por el exagerado amor chauvinista hacia lo autóctono: lo que sucedía detrás de “la cortina del nopal” era la exaltación de “lo nuestro” en contra de lo exótico, lo extranjero que venía “contaminado” desde fuera, opuesto a “nuestros” valores y a la pragmática noción de que “como México no hay dos”.<sup>8</sup>

La Generación del Medio Siglo tomó su nombre de la revista homónima *Medio Siglo*, publicada en la Facultad de Derecho durante 1953 y dirigida por Carlos Fuentes, Genaro Vázquez Colmenares y Porfirio Muñoz Ledo; entre sus colaboradores estaban Juan Bañuelos, Sergio Pitol, Salvador Elizondo, Víctor Flores Olea y Javier Wiemer (Albarrán, 1996, pp. 9-10); la publicación intentaba mirar hacia la realidad mexicana críticamente, incorporando tendencias liberales y de izquierda a su perfil intelectual.

---

Plaza de San Jacinto, en la colonia San Ángel de la Ciudad de México), presentando la obra de los artistas pertenecientes a la llamada Generación de la Ruptura (Montaño, 2014, p. 4).

8 Raúl Espinosa, en su artículo “Como México no hay dos”, apunta que esta noción viene desde que México se da a conocer en el mundo como un lugar paradisiaco, con forma de cornucopia, bendecido por Dios con la aparición de la Virgen de Guadalupe en la tilma de Juan Diego, multicitado por la música de sus mariachis, “su folklore, su original comida y su cultura prehispánica” (Espinosa, 2014). Lo cierto es que en la realidad del inmenso país, estos factores tienen poco peso frente a una estructura política, social y económica caracterizada por su dependencia económica externa y su pobreza endémica.

Aquellos jóvenes, relata Armando Pereira (1995), se reunían alrededor de la Universidad, la Escuela Nacional Preparatoria, El Colegio Nacional, la Academia de la Lengua, el Palacio de Bellas Artes y las grandes librerías de la época (Porrúa y Robredo Hermanos); realizaban tertulias y participaban en conferencias, exposiciones, mesas redondas y puestas en escena. Una de sus principales actividades era la de producir y editar revistas culturales, y participar en los medios que estuvieran abiertos a recibir sus colaboraciones (pp. 211-217). Se trataba de una nueva generación cosmopolita, harta del oficialismo y de un presidencialismo mesiánico; una generación opuesta al *american way of life*, que rechazaba los valores establecidos y donde surgía la ruptura entre padres e hijos, entre alumnos y profesores, y entre la sociedad y el Estado. A esta generación pertenecen los editores de la revista *Nuevo Cine*, publicación que en un breve periodo marcó un importante referente en cuanto a creatividad, estudios, teorías y análisis cinematográficos se refiere.

Salomón Laiter, como muchos de los integrantes del “Medio Siglo”, tenía capacidades creativas polifacéticas. Además de realizador fílmico, era productor, escenógrafo, actor, pintor, guionista, novelista y poeta. Así lo señala el *Diccionario de escritores mexicanos* (1988), publicado por el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, en cuyas páginas cita, incluso, algunas de sus obras inéditas. Tanto la revista *Nuevo Cine* como la Generación de los 50 (conocida también como la Generación de la Casa del Lago) y la propia obra cinematográfica, pictórica y literaria de este autor serían, en aquella época y en los años siguientes –particularmente durante el sexenio oscuro del presidente Díaz Ordaz (1964-1970)–, epítome de lo que los jóvenes artistas mexicanos podrían lograr.

## El grupo Nuevo Cine

Durante la posguerra europea, la industria fílmica francesa se modernizó y formó un cine de bajo presupuesto, una “generación de jóvenes, muchos de ellos egresados de la crítica [...] formados en la revista *Cahiers du cinéma*, fundada en 1951 por André Bazin que se llamó *Nouvelle vague*, la nueva ola” (Coria *et al.*, 2015, p. 12). Entre sus exponentes más notables estaban Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais, Claude Chabrol, Roger Vadim, Jacques Rivette, Éric Rohmer y Jean-Pierre Melville.

En aquel México cincuentero, mientras su cinematografía (antes, la más importante de habla hispana) se hundía en una crisis que duraría décadas, algunos jóvenes cinéfilos –nos dice Eduardo de la Vega (2015)–, críticos, aspirantes a cineastas y responsables de cineclubes, celebraban reuniones informales “con miras a encontrar formas para llamar la atención de las autoridades respectivas sobre la imperiosa necesidad de renovar, de una vez por todas, la anquilosada estructura que operaba en ese sector industrial férreamente cerrado” (p. 11). En su prólogo a la edición facsimilar de los siete números que constituyeron la vida editorial de la revista *Nuevo Cine*, De la Vega (2015) señala:

El grupo Nuevo Cine fue ampliamente conocido y se mantuvo activo de enero de 1961 (publicación de su manifiesto) a agosto de 1962 (cuando se publicó el séptimo y último número de la revista que le sirvió de órgano de difusión de sus ideas y conceptos). La intensa actividad del grupo, que no sólo se circunscribió a ver y criticar estrenos y reestrenos, sino también a desarrollar algunas de las actividades de difusión de la cultura cinematográfica como conferencias, cursillos, debates en los medios, etc., coincidió con una serie de hechos y datos que demostraban que la crisis de la industria filmica mexicana parecía haber llegado para quedarse (p. 16).

Al recordar el manifiesto que firmaron los integrantes del grupo *Nuevo Cine*, en su primer número, los editores José Felipe Coria y Sandra Hussein recuerdan la intención de este grupo de jóvenes por alentar las carreras de los nuevos cineastas: “En 1964, el impulso del Grupo Nuevo Cine propició la organización del Primer Concurso de Cine Experimental, además de otros certámenes que ofrecían desde facilidades para filmar hasta créditos que, de entrada, permitieron el debut de 18 directores” (Coria, 2015, p. 59). Así, durante la década de los sesenta, la labor de estos gestores culturales dio paso a la aparición del movimiento Cine Independiente de México, del cual surgieron también documentalistas que, aún con escasos recursos, centraron su mirada en la realidad social del país.

## El Primer Concurso de Cine Experimental

Con un jurado integrado por personalidades como Efraín Huerta, Jorge Ayala Blanco, Luis Spota, José de la Colina, Manuel Esperón,<sup>9</sup> Huberto Batis, Fernando Macotela<sup>10</sup> y Andrés Soler,<sup>11</sup> entre otros, el Primer Concurso de Cine Experimental repartió, al menos, diecinueve premios. Emilio García Riera (1994) señala en una extensa nota suya (Colina, 1965a) que el Primer Concurso de Cine Experimental representaba un parteaguas, un cambio de dirección en la cinematografía nacional, una ruptura con la inercia que llevó al séptimo arte a un estado deplorable, y afirmó que “marcará un hito histórico en el desarrollo del cine mexicano” (p. 154). La nota apunta al hecho de que en la convocatoria apareciera la palabra “experimental”, lo cual acercó a los organizadores del concurso la postulación de más de treinta y seis directores:

Las facilidades concedidas por el propio Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica se canalizaron en una ventaja fundamental: los directores de las películas experimentales pudieron escoger *libremente* a sus colaboradores; así, camarógrafos y escritores, actores y editores, formaban un solo equipo con el director, quien en muchos casos fue el productor de su propia película (García Riera, 1994, p. 154).

Muchas de las producciones inscritas se quedaron a la mitad del camino; al término de la convocatoria sólo permanecieron los proyectos de doce películas: dos de ellas compuestas por cinco cuentos, y por tres relatos, respectivamente, resultando un total de dieciocho cintas producidas por otros tantos realizadores, la mayoría de los cuales tuvieron, por primera vez, la oportunidad de dirigir un film.

Por su parte, José de la Colina (1965, citado en García Riera, 1994) (quien formó parte del grupo editor de la revista *Nuevo Cine* y después se integró al jurado de este Primer Concurso) realizó –en *El Gallo Ilustrado*– notas acerca

---

9 Manuel Esperón González (1911-2011) fue el autor musical más prolífico de la Época de Oro del cine mexicano. Se inició en la industria cinematográfica como pianista en las salas de cine mudo; su primera película musicalizada fue *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1934). Fue director musical de casi quinientas películas.

10 Fernando Macotela (1938) ha destacado como estudioso y promotor del cine mexicano; ha sido director de Cinematografía y de la Cineteca Nacional.

11 Andrés Soler (1898-1969), miembro de la dinastía Soler, actuó en casi doscientos filmes. En el Primer Concurso fungió como presidente del jurado.

de todas las películas. En su artículo introductorio expone que el Concurso de Cine Experimental no debe considerarse como una revolución fílmica, pero sí como un gran paso adelante en la promoción de un nuevo cine mexicano:

El concurso ha revelado, por lo pronto, la presencia de siete realizadores (Isaac, Gámez, Gurrola, Guerrero, Michel, Laiter, Juan Ibáñez) y un buen número de adaptadores, fotógrafos, músicos, editores, intérpretes, etcétera, que no sólo pueden competir con los “profesionales”, sino que además, desde ahora mismo, los han superado. Eso es importante; eso lo va a advertir el público; eso se sabrá fuera de México (p. 157).

El Concurso tuvo una gran importancia, pues demostró que en México era posible realizar un cine diferente aparte de las absorbentes rutinas del cine comercial industrial. Uno de los factores que contribuyó al éxito de este memorable evento fue la colaboración de jóvenes realizadores con un grupo excepcional de escritores: “de una manera u otra, Juan Rulfo, Jaime Sabines, Gabriel García Márquez, Juan de la Cabada, Inés Arredondo, Carlos Fuentes, Juan García Ponce, José Emilio Pacheco, Juan Vicente Melo y Sergio Magaña dieron aportaciones al concurso; nunca se había visto algo así en el cine mexicano” (p. 158). Este fue el caso de *En el parque hondo*, filme que forma parte de *Viento distante (Los niños)*; se trata de tres medimétrajes bajo un mismo título: *En el parque hondo* de Salomón Laiter; *Tarde de agosto* de Manuel Michel, y *Encuentro* de Sergio Véjar. Resulta un excelente caso de estudio, por lo que en el futuro cercano debería realizarse su análisis fílmico y una investigación sobre su relación con el denominado Nuevo cine mexicano.

El trabajo que Laiter (1937-2001) plasmado en el Primer Concurso, abriría el camino para lo que más tarde se conoció como el *Nuevo cine mexicano*. Estas imágenes fílmicas coincidían con las de los relatos de aquellos escritores mexicanos que sorprendían por su manejo del lenguaje y la habilidad para trastocar los hechos cotidianos en laberintos de imaginación. Seguramente, los movimientos sociales de fines de los sesenta y principios de los setenta fomentaron una corriente de pensamiento que intentaba romper con los cánones establecidos por la cultura oficial.

El medimétraje de Laiter, *En el parque hondo*, estuvo basado en un cuento de José Emilio Pacheco, lo mismo que *Tarde de agosto*, el filme de Manuel Michel (1928-1983). Por su parte, *Encuentro* de Sergio Véjar, se basó en un

cuento de Sergio Magaña (1924-1990). La película fue producida por la compañía del propio director y contó con la fotografía de Alex Phillips Jr. y el montaje de Carlos Savage. La parte musical estuvo a cargo de Raúl Lavista y del *rockero* tijuaneño Javier Bátiz, acompañado de Los Finks.

Si en esta película, Laiter muestra a un niño de nueve años ante la elección sobre el bien o el mal en un contexto clasemediero y opresivo, en *Las puertas del paraíso* (1970) será una pareja de treintañeros quienes discurran un recorrido en fuga por ciudades y carreteras del centro del país sin encontrar, en ambos casos, un destino o una moraleja, sino más bien, un final abierto y múltiples interpretaciones.

## Conclusiones

Lo que comenzó como una labor de autogestión, organizando cineclubes, escribiendo críticas y reseñas cinematográficas en diversos diarios y revistas (hasta lograr editar una publicación propia, como la revista *Nuevo Cine*) y colaborando en distintas realizaciones –ya como productores, directores, guionistas, adaptadores, etcétera–, terminó promoviendo, en el ámbito socio-cultural de la época, un creciente interés por el cine; ya no como un simple espectáculo recreativo, sino como un medio de expresión y de crítica verdaderamente artístico. Esta labor culminó con la convocatoria al Primer Concurso de Cine Experimental.

La Generación del 68 promovió la ruptura social junto con los símbolos del *rock*, el sexo y las drogas, y en contra de una Guerra Fría que globalizaba al mundo en alto contraste, sin claroscuros ni tonos grises. En *Las puertas del paraíso* (basada en un argumento de Elena Garro), el texto fílmico transcribe ciertas ideologías de su momento, compartidas de manera común, hegemónicas o contrahegemónicas, que permearon a la sociedad y se plasmaron e incidieron en un filme lleno de contrastes al momento de su emergencia.

Laiter seguiría escribiendo libros y realizando exposiciones de su obra (nunca dejó de dibujar). Su mayor proyecto era llevar a la pantalla grande la obra del chileno José Donoso, *El oscuro pájaro de la noche*, para cuya puesta en escena realizó el guion José Emilio Pacheco. Ya en preproducción, a punto de comenzar a filmar, la hermana del presidente López Portillo, Margarita,

decidió cancelar la producción. En entrevista con Verónica Díaz para la revista *Proceso*, cuenta Jorge Ayala Blanco:

En 1978 se iban a hacer las películas más ambiciosas en la historia del cine oficial mexicano: Rubén Gámez iba a rodar *El llano en llamas*, y Salomón Laiter dirigiría la adaptación de la novela de José Donoso *El obscuro pájaro de la noche*, cuyo guion hizo Pacheco, el mejor de todos los que hizo y que está perdido [...]. A los dos días de que iniciaran los rodajes, Margarita López Portillo, que era la dueña del cine mexicano, había consultado la ouija, que le dijo que le iba a ir muy mal si financiaba esas películas. Entonces de la manera más arbitraria y feroz, los suspendió (*Filmofilias*, 2014).

A partir de entonces, Salomón Laiter se retiraría prácticamente de la vida pública. Su obra queda como una enseñanza para las nuevas generaciones.

## Referencias

- Albarrán, C. (abril-junio/1996). Sergio Galindo y su generación. *La Palabra y el Hombre*, (98), 7-23.
- Anuario estadístico de cine mexicano 2013*. (2014). México: Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE).
- Asier, A. (mayo-agosto/2011). Nuevo cine (1961-1962) y el nacimiento de la cultura cinematográfica mexicana moderna [en línea]. *Dimensión Antropológica*, año 18, 52. Disponible en <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=6893>. [Consulta: 27/oct/2017].
- Ayala, J. (1968). *La aventura del cine mexicano*. México: Era.
- \_\_\_\_\_. (5/dic/2006). La afición al cine, placer subversivo. *El Universal*, sección Cultura.
- \_\_\_\_\_. (1/mar/2014a). FICUNAM Retrospectiva del 1er. Concurso de Cine Experimental (1965): un testimonio de Jorge Ayala Blanco [en línea]. *Filmofilias*. Disponible en <http://filmofilias.blogspot.mx/2014/03/ficunam-retrospectiva-del-1er-concurso.html>. [Consulta: 12/nov/2017].
- \_\_\_\_\_. (2014b). La alienación [en línea]. *F.I.L.M.E.* Disponible en [http://www.filmemagazine.mx/kardex/show\\_public.php?noticias\\_id=1046](http://www.filmemagazine.mx/kardex/show_public.php?noticias_id=1046). [Consulta: 6/nov/2017].

- Batis, H. (2015). *La flecha extraviada*. México: Editorial Ariadna.
- Boyas, D. A. (2/jul/2013). José Luis Ibáñez, una vida en el teatro [en línea]. *Siempre!* Disponible en <http://www.siempre.mx/2013/07/jose-luis-ibanez-una-vida-en-el-teatro/>. [Consulta: 31/oct/2019].
- Casas, A. (mayo/2012). Manuel González Casanova: un “sueño imposible” [en línea]. *Revista de la Universidad de México*, (99). Disponible en <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/9912/casas/99casas.html>. [Consulta: 27/oct/2017].
- Cisneros, Í. (20/ene/1965a). Hablan los seis Lázaros que tienen a su cargo la difícil resurrección del cine mexicano. *México en la cultura*, suplemento de *Siempre!*, (604), 5.
- \_\_\_\_\_. (4/ago/1965b). Con sus jóvenes, el cine mexicano del futuro es una realidad. *México en la cultura*, suplemento de *Siempre!*, (632), 6.
- Colina, J. de la. (11/jul/1965a). Introducción a notas sobre el Primer Concurso de Cine Experimental de Largo Metraje. *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical del periódico *El Día*, (159), 153-157.
- \_\_\_\_\_. (11/jul/1965b). Los films del concurso. *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical del periódico *El Día*, (159).
- Conde, T. del. (2/feb/2014). Más que ruptura, ese movimiento de arte fue de apertura. *La Jornada*, 4.
- Contreras, J. J. (21/ago/2012). Película *La fórmula secreta* (Con Coca-Cola en las venas) [en línea]. *Vitalidad Salvaje*. Disponible en <http://vitalidadz Salvaje.blogspot.mx/2012/08/peliacula-la-formula-secreta-con-coca.html>. [Consulta: 19/nov/2017].
- Coria, J. F., Hussein, S. et al. (dic/2015). 120 años de cine, episodio III. *Revista Médica de Arte y Cultura*.
- Cruz, F. (2011). Breve desarrollo estructural de la industria mexicana del cine [en línea]. *Revista Mexicana de Comunicación*. Disponible en [https://www.academia.edu/8852513/Breve\\_desarrollo\\_estructural\\_de\\_la\\_industria\\_cinematogr%C3%A1fica\\_mexicana](https://www.academia.edu/8852513/Breve_desarrollo_estructural_de_la_industria_cinematogr%C3%A1fica_mexicana). [Consulta: 31/oct/2019].
- Díaz, V. (27/mayo/2015). Tres pasiones literarias ligadas al cine. Entrevista a Jorge Ayala Blanco [en línea]. *Milenio*. Disponible en <http://www.milenio.com/cultura/tres-pasiones-literarias-ligadas-al-cine>. [Consulta: 17/sept/2018].

- Diccionario de escritores mexicanos siglo XX: desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días*, vol. 4. (1988). Dirección y asesoría Aurora M. Ocampo. México: Centro de Estudios Literarios, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.
- El País* (15/ene/1981). La Fórmula Secreta, nota editorial publicada en *El País*.
- Espinosa, R. (2/mayo/2014). Como México no hay dos [en línea]. *Mira*. Disponible en <https://www.revistamira.com.mx/2014/05/02/como-mexico-no-hay-dos/>. [Consulta: 31/oct/2019].
- Farías, I. (oct/2006). ¿Quién diablos es... Carlos Enrique Taboada? Los altibajos del miedo [en línea]. *Cinefanía*. Disponible en <http://www.cinefanía.com/terroruniversal/index.php?id=156>. [Consulta: 19/nov/2017].
- Filmofilias* (1/mar/2014). #FICUNAM Retrospectiva del 1er. Concurso de Cine Experimental (1965): un testimonio de Jorge Ayala Blanco. A través de *Filmofilias* [blog]. Disponible en <http://filmofilias.blogspot.com/2014/03/ficunam-retrospectiva-del-1er-concurso.html?m=1>. [Consulta: 31/oct/2019].
- Flores, C. (2009). Del cine industrial al Nuevo Cine [en línea]. *Corre cámara*. Disponible en [http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=historia\\_detalle&id\\_historia=1224](http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=historia_detalle&id_historia=1224). [Consulta: 27/oct/2017].
- Gallardo, F. (11/oct/2015). La fórmula secreta: La película antes del guion y el poema después de la película (parte dos). En *A.M.*
- Gamba, P. (2014). Un anacronismo defensivo: *La fórmula secreta*, de Rubén Gámez [en línea]. *Desistfilm*. Disponible en <http://desistfilm.com/un-anacronismo-defensivo-la-formula-secreta-de-ruben-gamez/>. [Consulta: 27/oct/2017].
- García, A. (2015). Cine experimental en México [en línea]. *Join*. Disponible en <http://join.org.mx/2015/02/182/>. [Consulta: 27/oct/2017].
- García Ponce, J. (diciembre/2000-enero/2001). La escena como verdad esencial. *Generación*, año XII, (31).
- García Riera, E. (1994). *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 12. México: Universidad de Guadalajara/Gobierno de Jalisco/CONACULTA/IMECINE.
- Hunter, J. (2002). *La estética de lo posible: cine y literatura*. Bogotá: Ecrán Editores.
- Krauze, E. (nov/1981). Cuatro estaciones de la cultura mexicana. *Vuelta*, V(69), 27-42.

- Kuri Aíza, J. e Isaac, C. (2014). *Historia del Grupo Nuevo Cine*. Documental producido por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC).
- Lara, H. (1996). El cine de los sesentas (1964-1970) [en línea]. *Corre cámara*. Disponible en [http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=historia\\_detalle&id\\_historia=79](http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=historia_detalle&id_historia=79). [Consulta: 27/oct/2017].
- Maceda, E. (13/sept/2000). Murió el director de teatro Juan Ibáñez. *El Universal*, sección Cultura.
- Maldivia, B. (2007). La revista de cine *Cahiers du Cinéma* estrena en mayo edición en España [en línea]. *Blog de cine*. Disponible en <http://www.blogdecine.com/otros/la-revista-de-cine-cahiers-du-cinema-estrena-en-mayo-edicion-en-espana>. [Consulta: 27/oct/2017].
- Martínez, R. (mayo-junio/2007). Juan José Gurrola (1935-2007). “La gacetilla” de *Punto de partida*, (143).
- Mendoza, M. L. “La China”. (20/ene/1965). Hablan los seis Lázaros que tienen a su cargo la difícil resurrección del cine mexicano. *México en la cultura*, suplemento de *Siempre!*, (604), 5.
- Michel, M. (5/ago/1965). Con sus jóvenes, el cine mexicano del futuro es ya una realidad. *La Cultura en México*, (181), suplemento de *Siempre!*, (632).
- \_\_\_\_\_. (jul/1999). Hacia el cuarto cine. Prólogo: un cine marginal. *Wide Angle*, 21(3).
- Montaño, E. (2/feb/2014). Más que ruptura, ese movimiento de arte fue de apertura: Teresa del Conde. *La Jornada*, 4.
- Moreno, J. (2010). Análisis retrospectivo 1960-1982 [en línea]. *El cine mexicano*. Disponible en <https://universumcinemexicano.weebly.com/anaacutelis-retrospectivo-1960-1982.html>. [Consulta: 31/oct/2019].
- Nuevo Cine*, edición fascimular. (2015). México: DGE Equilibrista.
- Padilla, M. (2008). Rulfo y el cine: *La fórmula secreta* [en línea]. *Mi ratón*, (8). Disponible en <http://www.utp.edu.co/educacion/raton/antes/Miraton8/articulos/rulfo.pdf>. [Consulta: 27/oct/2017].
- Peguero, R. (2015). Perdí la pasión por el cine. *Humo en los ojos*. México: CONACULTA.
- Perea, H. (2002). Carlos Fuentes: visionar imágenes. En Pol Popovic Karic (comp.), *Carlos Fuentes: perspectivas críticas*. México: Siglo XXI/ITESM.

- Pereira, A. (1995). La cultura mexicana en la transición del medio siglo. *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (AIH), VII, Estudios Hispanoamericanos 2, 210-217.
- \_\_\_\_\_. (2015). Generación del Medio Siglo. Un trabajo paralelo: revistas y suplementos [en línea]. *Enciclopedia de la Literatura en México*. Disponible en <http://www.elem.mx/estgrp/datos/14#1>. [Consulta: 27/dic/2015].
- Rulfo, J. (1996). *Toda la obra*. Claude Fell (comp.). Madrid-París-México-Buenos Aires-Sao Paulo-Río de Janeiro-Lima: varios coeditores.
- Sánchez, F. (2002). *Luz en la oscuridad: crónica del cine mexicano 1896-2002*. México: CONACULTA.
- Solís, J. (5/dic/2006). La afición al cine, placer subversivo: Jorge Ayala Blanco. En *El Universal*, sección Cultura.
- Urrutia, J. (1984). *Imago Litterae: cine y literatura*. Sevilla: Alfar.
- Vega, E. de la. (nov/1978). El cine independiente mexicano: 1942-1965. *Filmoteca*, I(1).
- \_\_\_\_\_. (2010). Puentes entre *Río Escondido* y *La fórmula secreta* [en línea]. *Corre cámara*. Disponible en [http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=columnas\\_detalle&id\\_columna=1578](http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=columnas_detalle&id_columna=1578) [Consulta: 18/oct/2017].
- \_\_\_\_\_. (2015). Prólogo en *Nuevo Cine*, edición facsimilar. México: DGE Equilibrista.
- Villarello, L. (2014). FICUNAM 1. El concurso de cine experimental 1964 y sus directores [en línea]. *Cineforever*. Disponible en <http://www.cineforever.com/2014/03/06/ficunam-1-el-concurso-de-cine-experimental-1964-y-sus-directores/>. [Consulta: 18/oct/2017].

# El observador cultural de arte como consumidor de bien capital sociocultural-simbólico

José de Jesús Loza Sánchez<sup>1</sup>  
Manuel Coca Izaguirre<sup>2</sup>

## El observador cultural de arte como consumidor de bien capital sociocultural-simbólico

Hoy se vive en una fase transitiva de modelo de sociedad que va de una en la que prevalece la hegemonía de la economía productiva, la ética del trabajo y la cultura homogénea de masas –esto es, de inicios del capitalismo hasta mitad del siglo xx–, a una sociedad en que la economía financiera, la estética del consumo cultural de masas heterogéneas y la cultura del ocio son predominantes –de la mitad del siglo xxi hasta la fecha. En este sentido, y ante el desarrollo y la masificación de la socialización tecnológica y comunicacional en la vida cotidiana contemporánea, las prácticas socioculturales se diversifican, se expanden y

- 
- 1 Estudiante del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura, Universidad de Guadalajara. Correo: [jesuslozasr@gmail.com](mailto:jesuslozasr@gmail.com).
  - 2 Profesor investigador, Universidad de Guadalajara. Correo: [mcoca1981@gmail.com](mailto:mcoca1981@gmail.com).

desbordan límites entre los campos económico, social y cultural; provocan un proceso transitivo y nuevos tipos de identidad, comportamiento y cultura de masas del consumo cultural, al experimentar, crear, transdisciplinar y transgredir el otro lado del *statu quo*.

De manera específica, en el campo del consumo cultural del arte, el modo de producción de las culturas y de las expresiones artísticas se transforman, de tal forma que el valor y carácter singular e irreplicable de la obra de arte se fortalece con el valor económico por medio de la reproducibilidad de sus productos con las nuevas condiciones del mercado; en consecuencia, el consumo de la cultura de élite y de la cultura popular son accesibles y convergentes de manera masiva y homogénea a un público heterogéneo, parcializado y clasista, en que su modo de consumo cultural no se limita a comprar una mercancía cultural o de arte, pues, coincidiendo con Jeremy Rifkin (2000): “las personas son ante todo y en primer lugar consumidores de símbolos, más que de meros productos” (p. 235).

Arthur C. Danto ejemplifica lo anterior al ser cuestionado en una entrevista por el diario *El País* de España en relación a su postura acerca del fin del arte, al explicar que en su ensayo no se refiere

[...] al fin del arte, sino al fin de un cierto modo de pensar en el arte. El fin de una era en la que hay una normativa dominante, y eso sí que ha llegado a su fin. La diversidad de obras impide que ahora haya un relato único que englobe todas las posibilidades de hacer arte (González Quiroz, 2001).

Con la masificación de nuevos medios de expresión, como la fotografía, el cine, la prensa, la radio o la televisión a inicios del siglo xx, y con la convergencia de éstos en la era digital y la informática en un solo dispositivo, se da lugar a un nuevo ámbito cultural de amplitud, diversidad, dispersión de su público y audiencia; por lo que emergen nuevos géneros, soportes, temas y lenguajes estéticos.

El campo del arte no está al margen de este proceso histórico de reconfiguración de identidad sociocultural; más aún, es la avanzada y antesala de dicho desarrollo. En el campo del arte se reconfigura y transgrede el canon estético hegemónico y predominante, así como es el lugar donde emergen nuevas prácticas socioculturales, formas y modos de consumo cultural,

principalmente el estilo<sup>3</sup> de hacer y mirar el arte; pues, de acuerdo con Ernest Gombrich, las principales fuerzas del cambio estilístico son los avances tecnológicos y la rivalidad social, en tanto que el estilo tiende a permanecer constante “mientras cubra las necesidades del grupo social” (Gombrich, 1968, citado en Furió, 1999, p. 141). Dichas necesidades de estilo del grupo social se manifiestan en el consumo, el cual se define en este trabajo partiendo en una primera aproximación etimológica, por una parte, como una acción y efecto de obtener o tomar algo en su totalidad de manera conjunta (Helena, s/f);<sup>4</sup> por otra, el consumo es un acto en colectivo de tener, conservar o mantener algo, que genera un impacto en quienes consumen ese algo –producto o servicio– para beneficio en conjunto.

En este sentido, Néstor García Canclini (1993) considera que “el consumo es el conjunto de procesos socioculturales en que se realizan la apropiación y los usos de los productos” (p. 24). Posteriormente, el mismo autor precisa y especifica al consumo cultural, y lo define como “el conjunto de procesos de apropiación y usos de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, o donde al menos estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica” (García, 1993, p. 34). Éste considera al valor simbólico del objeto como elemento clave del consumo cultural, a diferencia del consumo general de bienes.

Por su parte, Luis Álvarez Álvarez (2010) conjunta las dos definiciones de García, mas agrega un factor importante que le da mayor interacción y dinámica a la práctica sociocultural, al definir el consumo como el “Conjunto de prácticas socioculturales en las que se construyen significados y sentidos a través de la apropiación y uso de bienes, donde el valor simbólico prevalece sobre los de uso y de cambio” (s/p); aquí, este conjunto de prácticas socioculturales y quienes la ejercen son agentes y actores constructivos de significados

---

3 De acuerdo con Enrique González de Nava (2010, p. 3), “Estilo es una palabra un poco anticuada. En el ámbito de la producción artística, en la jerga de los artistas, la palabra estilo casi no se usa y es reemplazada por equivalentes como ‘lenguaje’, ‘manera’, ‘modalidad’, incluso ‘técnica’, la técnica personal del artista que, en ese caso, quiere decir estilo”.

4 Definición etimológica: “La palabra consumo es la acción y efecto del verbo consumir, y este viene del latín *consumere* (tomar entera y conjuntamente, consumir, agotar, desgastar), verbo formado con el prefijo *con-* (conjuntamente, globalmente, del todo) y el verbo *sumere* (tomar, asumir). *Sumere* es, a su vez, un prefijado con *sub-* sobre el verbo latino *emere* (tomar, obtener, también comprar y ganar)” (*deChile.net*, s/f).

y sentidos, y el objeto no sólo contiene un valor simbólico, sino que también contiene valor económico y social.

No obstante, estas definiciones se limitan a la acepción *consumir* de la palabra consumo y sus análisis sobre consumo cultural se reducen al ámbito económico, aunque tengan un enfoque sociológico, antropológico o mercadológico al estudiar el consumismo en el consumo cultural, o a la cultura de masas y al público que asiste a eventos o lugares de promoción cultural; en otras palabras, investigan al consumista de cultura y/o se limitan a estudiar la opinión del crítico o experto en arte, el cual, como se explicará posteriormente, se trata de uno de los tipos de observador cultural del arte.

El consumo, sin embargo, no sólo significa consumir un objeto o servicio. En este ensayo se comprende la noción de consumo en sus dos acepciones intrínsecas:<sup>5</sup> *consumir* (*consumĕre*) y *consumar* (*consummāre*), y se entiende que quien practica el consumo cultural no es un consumidor en sí, sino un observador cultural de arte, al cual se define aquí como un agente sociocultural que al observar un objeto de arte, *consume*<sup>6</sup> el valor simbólico y estético, así como el valor de uso y de cambio de dicho objeto. De esta manera, el observador, además de ser receptor de signo-significado en el objeto creado por el artista, construye significado y sentido de lo observado, de tal suerte que se vuelve un elemento fundamental al cerrar el ciclo de producción de un bien capital sociocultural-simbólico y económico, tal como se explicará más adelante.

A través del consumo –analizado en sus dos acepciones– es posible visualizar la articulación intrínseca del campo del arte con el campo económico y el sociocultural, pues el arte es un proceso productivo en el que, coincidiendo con Marx (2002), “El consumo produce producción de una manera doble,

---

5 De acuerdo a la Real Academia de la Lengua Española, ‘consumir’, del latín *consumĕre*, significa: “3. tr. Gastar energía o un producto energético”; y ‘consumar’, del latín *consummāre*, significa: “1. tr. Llevar a cabo totalmente algo” (Real Academia de la Lengua Española, s/f).

6 El verbo ‘consumar’ es un verbo de tipo transitivo, esto significa que siempre tiene que tener un objeto sobre el cual hacer referencia, ya sea de manera directa o indirecta. La noción de *consumar* siempre indica que algo es lo que se llevó a cabo, por lo que debe ser especificado de cualquiera de las dos maneras (directa o indirectamente), ya que no se puede decir “yo consumí”: en este caso, no se está aclarando qué acción o acto se consumó. En ciertos casos se puede decir “yo lo consumí”, donde se hace referencia a algo previamente mencionado. Aquí es importante señalar que el verbo ‘consumar’ no debe ser confundido con el de ‘consumir’: aunque en ciertas conjugaciones pueden ser iguales, ‘consumir’ es usar o utilizar algo, mientras ‘consumar’ es finalizar o acabar determinado proceso (Bembibre, 2010).

porque un producto se convierte en un producto real sólo al ser consumido [...] por lo tanto, el producto, a diferencia de un simple objeto natural, se revela como un producto solo a través del consumo” (p. 32).<sup>7</sup> Aquí, Marx define al consumo sólo en la acepción ‘consumir’; si se analiza agregando su acepción consumir y se define al consumidor como un observador, se posibilita comprender que en el consumo del arte, un objeto de arte se convierte en un objeto real de arte al ser consumado por el observador y no sólo consumido.

Como se comentó antes, el sujeto que consume cultura y arte se define como observador cultural de arte, pues se parte del entendido que éste es un agente sociocultural porque es quien logra consumir el acto del proceso del arte; es decir, al ser este último (ad)mirado al decodificar e interpretar el contenido, el signo (significante-significado) del objeto o servicio de arte creado por el artista; el observador no es sólo un cliente que consume un objeto o servicio con valor simbólico. Socioculturalmente, el observador consume un capital cultural (el arte a ser arte) y consume un bien capital simbólico (obra de arte, sea mercancía).

Se observa, con base en lo anterior, que los valores de cambio, uso y símbolo están implícitos en el campo del arte que posibilita a un objeto converger y transportarse al campo económico y sociocultural. De tal modo, en el campo del arte, de manera tangible e intangible, se generan y producen bienes de capital cultural, modos de consumo y tipos de observador cultural de arte (consumador-consumidor) específicos, así, como lo expresa Marx (2002):

[...] el objeto no es un objeto en general, sino un objeto específico que debe ser consumido de manera específica, para ser mediado a su vez por la producción misma [...]. De este modo, la producción produce no sólo el objeto, sino también la forma de consumo, no sólo objetivamente, sino también subjetivamente. La producción crea así el consumidor (p. 33).<sup>8</sup>

De igual forma, contextualiza dicha particularidad en el campo del arte, al explicar que

---

7 Traducción propia: “Consumption produces production in a double way, (1) because a product becomes a real product only by being consumed [...] thus the product, unlike a mere natural object, proves itself to be, becomes a product only through consumption”.

8 Traducción propia: “Firstly, the object is not an object in general, but a specific object which must be consumed in a specific manner, to be mediated in its turn by production itself”.

el objeto de arte, como cualquier otro producto, crea un público sensible al arte y que disfruta de la belleza. Por lo tanto, la producción no solo crea un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto (Marx, 2002, p. 33).<sup>9</sup>

Esto infiere que en el campo sociocultural es donde el arte crea al sujeto específico para el objeto específico. Dicho sujeto es en el consumo del arte, o sea, el observador,<sup>10</sup> un sujeto con agencia consumadora y consumidora del proceso productivo, comunicacional y estético del arte. La habilidad de agencia consumadora se adquiere a través de una formación educativa-formal e informal, y por el *habitus* de clase social y de la familia o en los usos y costumbres de una comunidad, también por los medios de comunicación y modos de producción.

Si un artista produce un objeto artístico y lo exhibe, pero no se consume por una tercera persona, no es un objeto de arte en el sentido mercantil –valor de cambio. No obstante, el campo del arte, de manera intrínseca, se articula también con el campo cultural y, en ese sentido, el objeto artístico es también un objeto relacional y de comunicación que presenta y produce acciones y efectos. Sin embargo, si un artista produce un objeto artístico y no lo exhibe, no es un objeto de arte en el sentido cultural –valor de uso–, pues no podrá ser observado, por lo tanto, no se logra consumir el proceso de arte como tal, únicamente podrá tener un valor simbólico para quien sea el productor o creador del objeto o servicio. Por ello, a través del consumo, hay que dar una mirada al otro lado, dentro del mismo campo del arte, de quien observa el arte, por dónde se expande y se desborda hacia el campo sociocultural; pues, al igual que cualquier producto o servicio, la finalidad de la obra de arte, como resultado de un modo de producción, es ser consumida, y como resultado de una forma de creación artística, es ser consumada por el observador.

Definir y categorizar al “observador cultural consumidor/consumidor de arte como un agente de consumo de bien capital económico sociocultural-simbólico”, permite estudiarlo en la forma y el modo de cómo concibe

---

9 Traducción propia: “The object of art –like every other product– creates a public which is sensitive to art and enjoys beauty. Production not only creates an object for the subject, but also a subject for the object”.

10 “Un público sensible al arte”, dice Marx. Como se ha visto, en este trabajo lo hemos definido como observador cultural de arte con agencia consumadora/consumidora; el que logra consumir y consumir el arte, entendido éste como proceso de producción económico y cultural; pues se considera que el observador cultural de arte no es sólo el público o audiencia de arte que acude a una exposición o a un concierto.

y usa el arte, su gusto estético, qué expresiones de arte consume y consume más frecuentemente en el ámbito cotidiano al usar el arte en su vida diaria; así también, posibilita estudiar la(s) percepción(es), niveles de comprensión, asimilación y gusto estético del arte, al igual que diversos modos de adquirir y usar el arte en la casa-hogar (cine, fotografía, música, videojuegos, decoración del hogar), en su cuerpo (estilo de vestir, maquillaje, tatuaje); de otra manera, permite comprender y describir el espacio y destino de consumación del arte, de tal modo que atendiendo a estas consideraciones, el arte puede observarse en su total proceso sociocultural: creación-exposición-destino, y como un bien capital sociocultural-simbólico y económico.

En consecuencia, *observador* y *consumo* son, en el campo del arte, elementos intrínsecos; juntos, en binomio, son parte imprescindible en el proceso productivo, comunicacional y estético de una obra de arte: el artista crea una obra de arte, la expone para que sea observada/adquirida, de esta manera, el arte se objetiva y el ciclo de su proceso productivo y comunicacional se completa al ser consumado y consumido (*consummāre* y *consumēre*) por el observador cultural de arte, quien es el agente sociocultural de consumo al asimilar y/o adquirir arte objetivado; es decir, se completan los procesos de emisión-mensaje-recepción y creación-exposición-venta (compra).

El observador cultural de arte, al consumir, se posesiona y usa un bien capital económico; al consumir, se posiciona en un *estatus* social, pues asimila un bien capital sociocultural-simbólico. Así, el arte, como bien capital, lo usa el observador cultural en su persona, hogar, vida cotidiana y estilo de vida. En otro sentido, parafraseando a Bourdieu, el artista se significa en el signo que plasma en el objeto de arte, al ser éste consumado al momento de ser mirado por el observador, quien es el consumidor y (potencial) consumidor. El consumo de arte, por lo tanto, es acción y efecto al momento de observar y/u obtener el objeto o servicio de arte tangible o intangible o ambos, ya que beneficia a un colectivo y genera efectos –físicos, emocionales y/o intelectuales– en quienes lo consuman, al ver, escuchar, leer, oler, tocar y degustar; y en quienes lo consumen como objeto y servicio mercantil o de inversión, al comprar el objeto y/o servicio de arte, o al observar como espectador, receptor o usuario, sin comprar la obra de arte de manera directa, pues es probable que compre o no el medio (dispositivo) para observar y/u obtener ese objeto o servicio cultural o de arte.

El arte, de tal manera, se configura en un bien capital sociocultural-simbólico económico; se completa el ciclo comunicacional del signo y gusto estético que emite el artista en su objeto o servicio de arte: emisor-mensaje-receptor (creación-obra de arte-observada/consumada) y la posibilidad de concluir el ciclo comercial (producción-exhibición-venta compra/consumido). Así concebido, el binomio observador-consumo es acto(r) final que completa al arte a ser arte y se convierte en mirar al consumo de arte como generador de bien capital sociocultural-simbólico económico.

Así percibido, y en una primera aproximación analítica, se puede asumir el riesgo de tipificar prematuramente a un sector de este observador cultural de arte como “teleobservador de experiencia de arte”, esto en el entendido de que el observador cultural, si bien no pudo asistir presencialmente a la inauguración o durante el tiempo de exposición de una expresión de arte, lo observó posteriormente, ya fuera asistiendo a la presentación en fechas posteriores a la premier, o la observó en redes sociales por internet el mismo día de la premier o fechas posteriores, aunque no deja de ser observador cultural de arte de tipo espectador, receptor y/o usuario.<sup>11</sup> De una u otra manera, consuman y consumen arte al momento en que observan el (re)producto (obra de arte) (re)producido en video o audio, *podcast*, *streaming*, por *youtubers* o en una nota periodística y de opinión, hasta de un ensayo académico o de divulgación académica de quien asistió de manera presencial a la exposición de la obra de arte y fue observador vivencial.

En el manifiesto “Un arte de los medios de comunicación” que los artistas argentinos Eduardo Costa, Raúl Escari y Roberto Jacoby publicaron en 1966, pronuncian una crítica y una característica de los *mass media*,<sup>12</sup> y perciben, en cierta manera y en otro sentido, esta situación, al explicar que

---

11 Los artistas tradicionales definen al público o asistente como espectador, ya que sólo contemplan con deleite perceptivo la obra; los vanguardistas lo conciben como receptor, debido a que la obra requiere del ejercicio intelectual del observador en la comprensión de la obra, pues es considerado como parte de la constitución de la misma; y los posvanguardistas lo conceptualizan como usuarios, en virtud de que ya no es un observador-contemplador o solamente un elemento constitutivo de la obra, sino que ahora es partícipe en/de la elaboración de la obra, a la que le puede modificar su superficie, e incluso, ha de considerarse que no nada más la superficie, sino también la valoración del contenido conceptual y estético, es decir, el modo de presentar y razonar de la obra a través de su opinión oral, escrita o (re)produciendo la obra en otro contexto, comprendido desde el concepto del giro pictórico (imagen/texto) de W. J. T. Mitchell, y el concepto imagen-medio-cuerpo de Hans Belting.

12 Los artistas argentinos del manifiesto consideran “[...] una característica de los medios de comunicación: la desrealización de los objetos. De este modo se privilegia el momento de la transmisión de la obra más que el de su constitución. La creación consiste en dejar liberada su constitución a su transmisión”.

En una civilización de masas, el público no está en contacto directo con los hechos culturales, sino que se informa de ellos a través de los medios de comunicación. La audiencia de masas no ve, por ejemplo, una exposición, no presencia un happening o un partido de fútbol, sino que ve su proyección en un noticiero. Los hechos artísticos reales dejan de tener importancia en cuanto a su difusión –ya que sólo llegan a un público reducido [...]. En último caso, no interesa a los consumidores de información si una exposición se realiza o no; sólo importa la imagen que de este hecho artístico construye el medio de comunicación (Costa, Escari y Jacoby, 1966, s/p).

Aunque se debe aclarar que estos artistas argentinos conciben a la observación como contacto indirecto, pues en su época y contexto socio-histórico se presenciaban noticieros culturales sólo por el televisor, no existía como hoy la socialización de la cámara de video o de dispositivos *smarts*, el internet y las redes sociales. Es por ello que aquí se concibe a la observación de arte, más que como una forma indirecta, una observación a distancia, en tiempo y espacio, pues en estos medios existe más posibilidad que en aquellos tiempos de grabar o transmitir en vivo el evento artístico en su totalidad y con diversos enfoques, por varios observadores presentes en dicho acto y para diferentes observadores específicos de cada observador –sus contactos por redes sociales. Lo que sí coincide con el manifiesto es la manera en que se define la función y agencia del emisor o espectador, que en este ensayo se trata de tipos de observador cultural de arte; y en cuanto al proceso de arte, se consume cuando la obra es mirada y asimilada por el (tele)observador de arte:

Así, en el modo de transmitir la información, en el modo de “realizar” el acontecimiento inexistente, en las diferencias que surjan entre las diversas versiones que del mismo suceso haga cada emisor, aparecerá el sentido de la obra. Una obra que comienza a existir en el momento mismo en que la conciencia del espectador la constituye como ya concluida (Costa, Escari y Jacoby, 1966, s/p).

El observador cultural de arte de hoy mira el arte a partir/a través del lenguaje de la imagen más que del lenguaje verbal. Con la socialización del desarrollo de la comunicación digital, el modo de observar el arte, digamos, en términos de W. J. T. Mitchell (2009), da un “giro pictorial”, es decir,

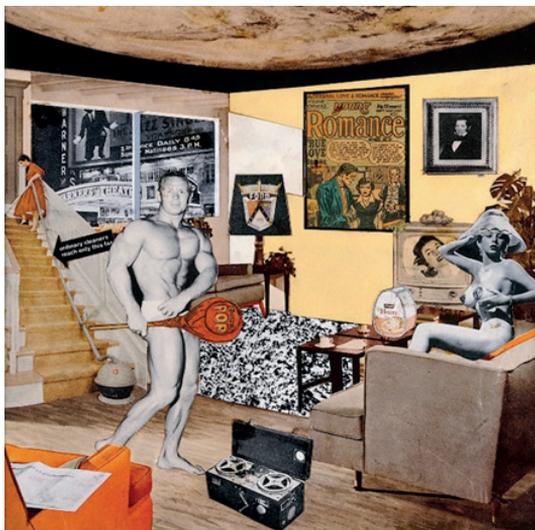
[...] un redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figurabilidad. Es el descubrimiento de que la actividad del espectador (la visión, la mirada, el vistazo, las prácticas de observación, vigilancia y placer visual) puede constituir un problema tan profundo como las varias formas de *lectura* (desciframiento, decodificación, interpretación, etc.) y que puede que no sea posible explicar la experiencia visual, o el «alfabetismo visual», básicamente, sólo en un modelo textual (p. 23).

El lenguaje visual predomina sobre el lenguaje verbal (escrito u oral) y el lenguaje sonoro; sin embargo, con la tecnología de nuevos dispositivos, los lenguajes visuales, verbales y sonoros convergen, se articulan y complementan para expresar signos y gustos estéticos, así como sentir experiencias inter-emocionales.

Brindar una nueva forma de observar el arte no es una idea u ocurrencia holística posmoderna; la necesidad y pertinencia emerge de la realidad cotidiana del individuo que hoy se reconfigura en su relacionalidad con el arte y la cultura. El arte y lo cotidiano están correlacionados dialécticamente: lo cotidiano en el arte y el arte en lo cotidiano; incluso, esta nueva forma de observar el arte, bien puede ser la continuidad de la respuesta ante la pregunta que Richard Hamilton se planteó en 1956 y que respondió en su momento y contexto a través de su obra *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*<sup>13</sup> (ver Ilustración 1).

---

13 En 1956, el artista expone por primera vez en la muestra *This is tomorrow* de la galería londinense Whitechapel Gallery su obra *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* En español se traduce como “¿Pero qué es lo que hace a los hogares de hoy día tan diferentes, tan atractivos?”. En su contexto histórico, es un innovador *collage* realizado a partir de imágenes publicitarias que reflejan el entorno social de la época, presentando con ello, más que un elogio, una elegía, pues hace una crítica a la sociedad consumista de la época.



**Ilustración 1.** *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* de Richard Hamilton (1956)

Hoy la pregunta y respuestas se han de formular también desde la perspectiva de qué efecto provoca y genera el arte en la vida cotidiana del hogar e integrantes de una familia y una comunidad urbana, así como en una clase social. En este sentido, es que hoy se ha de incluir entre los efectos del arte como proceso de consumo la opinión y percepción del observador cultural de arte, entendido como clase social, grupo social, familia o individuo. La propuesta es estudiar el consumo cultural de las artes en y de una sociedad en la que, en términos de Zygmunt Bauman (2013a), prevalece el sentido de la estética de consumo más que la ética del trabajo, en otras palabras y en el campo de las artes. Es importante también mirar el proceso del arte hasta y desde el ámbito de la consumación y del consumo del arte.

Con base en lo anterior, se pudo visualizar de manera fundamental que el observador cultural de arte de hoy es heterogéneo, “omnívoro” –diría Richard A. Peterson–,<sup>14</sup> en cuanto a consumir y consumir diferentes expresiones, es-

14 Citado por Zygmunt Bauman (2013b) al describir que “a diferencia de aquellas elites culturales de la modernidad, ya no son ‘connoisseurs’ en el sentido estricto de menospreciar el gusto del hombre común o el mal gusto de los ignorantes. Por el contrario, hoy resulta más apropiado calificarlos de ‘omnívoros’, recurriendo al término acuñado por Richard A. Peterson” (p. 12).

tilos de arte y tipos de cultura. Zygmunt Bauman (2013b), al citar a John Goldthorpe, describe la nueva forma de consumo de la élite cultural contemporánea, en la que

[...] ya no es posible diferenciar fácilmente a la elite cultural de otros niveles más bajos en la correspondiente jerarquía mediante los signos que otros eran eficaces: la asistencia regular a la ópera y a conciertos, el entusiasmo por todo lo que en algún momento se considere “arte elevado” y el hábito de contemplar con desprecio “lo común”, desde las canciones pop hasta la televisión comercial (pp. 1-2).

Bauman (2013b) continúa citando a Peterson:

Observamos un deslizamiento en la política de los grupos de elite, desde aquella intelectualidad *snob* que desdeña toda la cultura baja, vulgar o popular de masas [...] hacia la intelectualidad omnívora que consume un amplio espectro de formas artísticas populares así como cultas (pp. 1-2).

Hasta aquí se coincide, en lo general, con el autor, en cuanto a que al grupo que él denomina “élite cultural” amplía y flexibiliza su espectro de gusto y consumo de objetos, servicios y tendencias del arte; incluso, cuando diferencia a esta cúpula omnívora en relación al otro sector de masas, el “unívoro”, pues, como afirma al referirse al grupo de élite cultural, además “[...] de ‘no ser puntilloso, no ser quisquilloso’ y ‘consumir más’, no tiene nada que decir a la multitud unívora que está en la base de la jerarquía cultural” (Bauman, 2013b, p. 2).

A pesar de lo anterior, este nuevo modo de consumo omnívoro se manifiesta en un sector de la cúpula de la clase alta; no es homogéneo, como Bauman lo percibe, pues al analizar dicha acción y efecto de manifestación de consumo cultural desde la perspectiva bifocal dialéctica-autopiética,<sup>15</sup> en la que se parte que cada clase social tiene su propia élite cultural, se infiere, en primera instancia, que por una parte, aún persisten grupos unívoros en la cúpula de la clase alta y son renuentes al consumo de la cultura popular, de masas y a las

---

15 Esta perspectiva bifocal de análisis consiste en visualizar y visibilizar la interaccionalidad macro y micro de un objeto de estudio sociocultural; en una primera focalización (*macro-micro social*) como la comprensión de la sociedad compleja contemporánea y su dinamismo; mientras que en una segunda (*micro-macro social*), el proceso sociocultural interno de la clase social, aplicada por primera vez en Loza (2015).

tendencias del arte pop y posvanguardista, al mismo tiempo que se resisten a considerar estas tendencias y expresiones como arte. Por otra parte, el efecto omnívoro de consumo no permea de forma predominante en élites culturales de las demás clases sociales; por ejemplo, la élite cultural de clase baja no consume el llamado “arte elevado” que consume la élite de la clase alta, pero sí consume alguna tendencia y gustos artísticos y estéticos de la clase media, en tanto que en la élite cultural de la clase media coexisten en equilibrio el modo omnívoro y unívoro en gustos estéticos y consumo cultural de las artes.

La concepción de Pierre Bourdieu respecto a la cultura, considera Bauman (2013b), la conceptualizó en un momento transitorio que la definió desde la función de distinción de clase social y a partir de un servicio misionero, liberador, así como a favor del estado-nación. Lo que para Bauman ya dejaba de ser una función de la cultura, para el sociólogo polaco Bourdieu no se observaba la nueva función de la cultura que emergía, pues en el contexto histórico en que la estudió Bourdieu, comenta Bauman (2013b, p. 8): “la ‘cultura’ dejaba de ser un estimulante para transformarse en tranquilizante, dejaba de ser el arsenal de una revolución moderna para transformarse en un depósito de productos conservantes”. En ese sentido, en la mitad del siglo pasado, argumenta Bauman (2013b) que “La cultura pasó a ser el nombre de las funciones adjudicadas a estabilizadores, homeostatos o giróscopos”; por lo tanto, para él, “Hoy la cultura no consiste en prohibiciones sino en ofertas, no consiste en normas sino en propuestas” (pp. 8-9).

En parte, se concuerda con el autor en cuanto al contexto histórico del sociólogo francés que estudió y definió la cultura, pero la visión de función de distinción de clase social de la cultura y el arte de Bourdieu es acertada y vigente, pues actualmente cada tendencia y expresión de arte se produce de modo específico a una clase social, y más aún, a su élite cultural, y es aceptada de manera predominante por esa clase. La acción y efectos del consumo cultural de las artes definen, segregan y dan identidad (distinción y pertenencia) de clase, incluso repercuten en la reconfiguración de clase social, puesto que el modo omnívoro de consumo cultural de las artes en la sociedad contemporánea es un efecto y no una causa de la producción del arte en una sociedad de consumo global e intercultural, lo cual produce un modo y un sujeto de consumo a su imagen y semejanza sociocultural. La distinción de clase social reside aún hoy más que antes en el valor cualitativo y no únicamente en el valor cuantitativo del consumo cultural de arte. En palabras de Bauman (2013b):

La nuestra es una sociedad de consumo: en ella la cultura, al igual que el resto del mundo experimentado por los consumidores, se manifiesta como un depósito de bienes concebidos para el consumo, todos ellos en competencia por la atención insoportablemente fugaz y distraída de los potenciales clientes, empeñándose en captar esa atención más allá del pestañeo (p. 10).

Para Bourdieu, comentan Fernández y Heikkilä (2011) a manera de crítica,

[...] las prácticas de consumo están fuertemente influidas por la clase social objetiva a la que pertenece el individuo, en la que se ha configurado un sistema de disposiciones (el *habitus*), que genera un conjunto de condicionamientos en relación a las pautas de desarrollo de los gustos, que se ven así modelados por la clase social de origen. Los marcos de referencia del consumo son tres: uno estructural (la clase social), otro simbólico (el estilo de vida), y por último, el *habitus*. Consecuentemente, las diferencias en los gustos y los correspondientes estilos de vida asociados serían consecuencia de las desigualdades sociales, por lo que la existencia de diferentes estilos y gustos, y su jerarquización, serían el resultado de estrategias de distinción operadas sobre la base de una lógica de la dominación (p. 586).

En este sentido, concluyen Fernández y Heikkilä (2011): “se establece una homología entre el campo de las relaciones sociales y del consumo cultural, por la que los distintos actores sociales tendrían un abanico de aficiones y preferencias limitado y fuertemente constreñido por sus orígenes de clase” (p. 586).

## Conclusión

Vale decir, entonces, que dentro del campo del arte, el consumo cultural de las artes es un acto sociocultural específico en el proceso de producción del arte, en el cual se logra el *consummātus* de un bien capital económico cultural-simbólico, que crea un modo específico de consumo y tipos específicos de observador de arte, quien, como agente consumidor y consumidor de arte, de acuerdo al capital cultural –nivel de formación y *habitus* de clase social–, construye capital simbólico de significados y sentidos unívoros u omnívoros de necesidad satisfactoria del gusto estético, y genera capital económico en las formas de uso,

posesión y posición de las artes en la vida cotidiana y estilo de vida, con base en estrategias de distinción de clase social, de ofertas y propuestas de consumo cultural (pre)dominante, a imagen y semejanza de la hegemonía ideológica sociocultural, en una sociedad intercultural de consumo de imagen digital e información visual, más que verbal y sonora.

La propuesta, en tal sentido, es analizar la noción de consumo cultural de las artes, en y desde el propio campo de la cultura y del arte, como un acto sociocultural que genera un bien capital cultural y simbólico en el uso, posesión y posición de quienes consumen arte en y para su vida cotidiana y hogar. En otras palabras, se trata de comprender cómo se tiene acceso al arte, cómo lo perciben y conciben, qué destino tiene y sus efectos al ser consumido y consumado en sus valores de cambio, de uso y símbolo, y qué tipo de artes predominan en el quehacer diario de una determinada clase o grupo social en el ámbito de la comunidad, la familia e individuo dentro de una sociedad dada.

## Referencias

- Álvarez Álvarez, L. (2010). *El arte de investigar el arte*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Bauman, Z. (2000). *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- \_\_\_\_\_. (2013a). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. México: FCE.
- \_\_\_\_\_. (30/ago/2013b). La cultura en la era del consumo. En *La nación*. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1615061-zygtmunt-bauman-la-cultura-en-la-era-del-consumo>. [Consulta: 12/oct/2017].
- Bembibre, C. (2010). Definición de consumir. *Definición ABC*. Disponible en <https://www.definicionabc.com/general/consumar.php>. [Consulta: 10/dic/2017].
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. México: Editorial Grijalbo/CONACULTA.
- \_\_\_\_\_. (1998). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. España: Taurus.
- \_\_\_\_\_. (2010). *Capital cultural, escuela y espacio social*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.
- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen: imagen-materia. Film, E-image*. España: Editorial Akal.

- Costa, D. E., Escari, R. y Jacoby, R. (1966). *Un arte de los medios de comunicación*. Archivo personal de Roberto Jacoby. Buenos Aires, Argentina. [Consulta: 10/mar/2018] [PDF].
- Danto, A. C. (2009). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_. (2013). *¿Qué es el arte?* España: Paidós.
- deChile.net. (s/f). 'Consumo'. Disponible en <http://etimologias.dechile.net/?consumo>. [Consulta: 1/nov/2017].
- Dewey, J. (2008). *El arte de la experiencia*. España. Paidós.
- Fabelo Corzo, J. R. y Pino Rodríguez, A. (2011). *Estética, arte y consumo. Su dinámica en la cultura contemporánea*. Puebla: Editorial Colección la Fuente.
- Fernández Rodríguez, C. J. y Heikkilä, R. (2011). El debate sobre el omnivorismo cultural: una aproximación a nuevas tendencias en sociología del consumo. *Revista Internacional de Sociología*, (3). Disponible en [reintsociologia.revistas.csic.es](http://reintsociologia.revistas.csic.es). [Consulta: 5/oct/2017].
- Furió, V. (1999). Gombrich y la sociología del arte. *Revista La Balsa de la Medusa*, (51-52).
- García Canclini, N. (1993). El consumo cultural y su estudio en México: una propuesta teórica. *El consumo cultural en México* (pp. 15-42). México: CONACULTA.
- González De Nava, E. (2010). *Esculturas de Manuel Días, imaginero colonial, en el Museo de San Francisco, en Buenos Aires. Una digresión sobre el concepto de estilo* [PDF].
- González Quiroz, J. L. (28/jul/2001). Entrevista con el filósofo Arthur C. Danto. En *El País*, España. Disponible en <http://jlgonzalezquiros.es/Danto.pdf>. [Consulta: 3/oct/2017].
- Hans, B. (2007). *Antropología de la imagen*. Argentina: Katz Editores.
- Labarrére, A. Z. (2009). *Akal-Atlas del cine*. España: Editorial Akal.
- Loza Sánchez, J. de J. (2015). *Clase media deslactosada*. México: Universidad de Guadalajara/Ediciones Euterpe.
- Marx, K. (2002). *Grundrisse der Kritik der Politisch Ökonomie* [eBook].
- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen-ensayos sobre representación verbal y visual*. España: Akal.

- Porro Gutiérrez, J. M. (15/feb/2018). Sociología del consumo cultural. *Manual Atalaya de apoyo a la gestión cultural*. Disponible en <http://atalayages-tioncultural.es/capitulo/sociologia-consumo-cultural>.
- PORTALdeARTE.cl (s/f). Término de espectador en el arte. Disponible en [www.portaldearte.cl/terminos/espectador](http://www.portaldearte.cl/terminos/espectador). [Consulta: 29/oct/2017].
- Real Academia de la Lengua Española (s/f). ‘Consumir’ y ‘Consumar’. Disponible en el portal oficial del *Diccionario de la Real Academia de la Lengua* en <https://dle.rae.es/?id=AT2BY5W> y <https://dle.rae.es/?id=ASrsXyi>. [Consulta: 3/nov/2017].
- Rifkin, J. (2000). *La era del acceso*. Barcelona: Paidós.
- Schneider Adams, L. (2010). *The Methodologies of Art. An Introduction*. Filadelfia: WestviewPress.
- Valdivia, B. (2013). *Ontología y vanguardias: orígenes de la estética de la fragmentación*. México: Editorial Calygramma.



# La semiótica, herramienta para el estudio de la identidad cultural de los migrantes mexicanos

Ananí Bravo Sosa<sup>1</sup>

Ivy Jacaranda Jasso Martínez<sup>2</sup>

## A modo de introducción

Iniciamos este texto aclarando que no es el objetivo resolver un problema añejo de las ciencias sociales sobre la delimitación conceptual de la cultura y sus distintas aristas como la antropología, la historia, la economía, la ideología, la sociología o las prácticas sociales y culturales; sino rastrear y encontrar las herramientas más indicadas para entender nuestro objeto de investigación. Con esto en mente, en la primera parte del texto presentamos una breve revisión del concepto de cultura y sus alcances, según las distintas corrientes de pensamiento y sus exponentes más conocidos. En la segunda, exponemos las razones por las cuales se considera que la concepción semiótica

---

1 Estudiante del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura, Universidad de Guanajuato. Correo: ananibravo@hotmail.com.

2 Profesora investigadora, Universidad de Guanajuato. Correo: ivyja@ugto.mx.

de la cultura es una herramienta loable para el estudio de la identidad cultural de los migrantes mexicanos residentes en el oeste de Estados Unidos, en Grand Rapids, sede del condado de Kent, y la segunda ciudad más importante del estado de Michigan. Finalmente, se mencionarán los retos de este tipo de concepciones en las investigaciones sociales. Cabe mencionar que en este texto no abordamos propiamente el caso de estudio en Grand Rapids, sino que sólo revisamos las herramientas teóricas y postulamos los desafíos que ahora identificamos. Así, con el propósito de encontrar una aplicación práctica para el concepto de cultura, desde una perspectiva de movilidad internacional, partimos del siguiente testimonio:

La gente aquí es muy agresiva, muy hostil, y en México todos somos amigos y compadres, somos Chabelo, “el amigo de todos los niños”, y aquí la gente [sin problema te dice]: “sabes, me caes mal, me gustas, sí o no”, [es] muy honesta o muy directa y eso sí me dio *shock* (Marrón, 2010, minuto 5: 53).

¿Es verdad que todos los mexicanos somos amigables?, ¿en comparación con quiénes? En caso de que así fuera, ¿es parte de nuestros genes o es una conducta aprendida?; si es un rasgo cultural, entonces, ¿qué debemos entender por cultura?, ¿qué relación tendrían las distintas definiciones de cultura con la carencia afectiva que experimentó nuestro paisano una vez que se alejó de México? Finalmente, ¿por qué razón se considera que ser amistoso es una de las características culturales de los mexicanos?, ¿de dónde viene esta idea? Busquemos respuestas.

## ¿Qué es la cultura?

La preocupación por generar un conocimiento más o menos claro sobre lo que se debe entender por cultura ha sido objeto de interés de la humanidad. Recientemente, organismos internacionales como la Unesco<sup>3</sup> han dado a conocer su propia definición, que se lee así:

---

3 Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, creada en 1945, con sede en París, Francia.

La cultura [...] puede considerarse [...] como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y creencias (Unesco, 2006).

De acuerdo con la etimología, la palabra tiene origen en el latín y su significado refiere a “cultivo o crianza”, aplicado tanto al cultivo de la tierra como al cultivo del espíritu humano o las facultades intelectuales del mismo. Fue en el Renacimiento cuando el término *cultura* se usó para denominar el proceso formativo de los artistas e intelectuales, por lo que se consideró que sólo los que formaban parte de esta élite, estaban inmersos en el proceso cultural (Jiménez, s/f).

La perspectiva antropológica es la que ha discutido más este término. En este campo, Osorio (1998) y Giménez (2008) coinciden en señalar que la primera definición del concepto de cultura se debe al inglés Edward Tylor, que la definió como “La cultura o civilización, tomada en su sentido etnográfico amplio, es ese complejo total de que incluye conocimiento, creencia, arte, moral, ley, costumbre y otras aptitudes y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad” (Tylor, 1971, p. 64, citado en Osorio, 1998). Sobre esta definición, Giménez (2006) comenta que el autor propone un desarrollo lineal de la cultura, con etapas bien definidas en un camino por el que transitan todos los pueblos, pero a ritmos diferentes.

Una postura distinta es la que encabeza Franz Boas, marcada por el historicismo, particularismo histórico o escuela del relativismo cultural; esta corriente argumenta que las culturas son en esencia iguales, y que las diferencias entre las distintas sociedades son el resultado de su historia, condiciones sociales y geográficas muy particulares (Moreno, 2017). Las diferencias entre ambas posturas se aprecian claramente en la Tabla 1, propuesta por Stocking (s/f) y enriquecida por las autoras:

**Tabla 1.** Comparativo de las características de la cultura en Tylor y Boas

Perspectiva antropológica Tylor	Perspectiva histórica Boas
Singular	Plural
Uniforme	Histórica
Progresiva	Integrada
Universal	Relativa
	Determinista

Una clasificación distinta de la formación histórica del concepto de cultura la propone Giménez (2006), donde explica tres fases de su desarrollo:

- La *fase concreta* o perspectiva antropológica –basada en el pensamiento de Tylor– abarca de 1871 hasta 1929. En ese momento, se pensaba que la cultura era el conjunto de costumbres, es decir, de las formas o modos de vida que caracterizan o identifican a un pueblo. Llama la atención que se hace énfasis en las costumbres y se deja a un lado la moral.
- La *fase abstracta* o perspectiva histórica –desarrollada entre 1930 y 1950 por los discípulos de Boas. Etapa en la que concibe a la cultura como modelos de comportamiento, estandarizados por sistemas de valores y modelos normativos que regulan las conductas de las personas pertenecientes a un mismo grupo social.
- La *fase simbólica* –iniciada por Geertz– se desarrolla de 1950 a principios de la década de 1970. En esta época, la cultura se define como “telaraña de significados” o “estructuras de significación socialmente establecidas” (Geertz, 1992, p. 26, citado en Giménez, 2006, p. 27).

Pese a la gran aceptación del pensamiento de Geertz en lo relacionado con el elemento signico en la cultura, Osorio (1998) señala: “Por desgracia, la misma obra de Geertz [...] no desarrolla ni las características ni da cuenta de las consecuencias, sino que simplemente dice que la cultura es semiótica, sin reflexionar al respecto”.

Las aportaciones de la antropología y la perspectiva histórica se extienden después de los autores hasta ahora mencionados.<sup>4</sup> Sin embargo, para atender

4 Autores como James Clifford y George Marcus han propuesto ideas más contemporáneas.

el pendiente identificado por Osorio a esta fase simbólica y explicar aquellas características que debería cumplir una investigación que acepta a la cultura como un ente semiótico, abundaremos al respecto en el siguiente apartado.

## La semiótica de la cultura

Es pertinente una aclaración previa antes de iniciar esta segunda parte. Nos atenemos al término semiótica acuñado por Locke, quien la define como el estudio de los signos en la vida social. En esa línea de pensamiento, Giménez (2005) indica que el punto de partida para un estudio semiótico de la cultura es la reflexión en torno a la posibilidad de encontrar un campo específico y relativamente autónomo para ella, “*entendida como una dimensión de la vida social, si la definimos por referencia a los procesos simbólicos de la sociedad*”<sup>5</sup> (p. 30).

Para ello, Giménez retoma la definición de cultura propuesta por Thompson, quien la concibe como el conjunto de hechos simbólicos presentes en un grupo social o “La organización social del sentido, como pauta de significados ‘históricamente transmitidos y encarnados en formas simbólicas, en virtud de los cuales los individuos se comunican entre sí y comparten sus experiencias, concepciones y creencias” (Thompson, 1998, p. 197, citado en Giménez, 2006, pp. 30 y 31).

Son tres las hipótesis formuladas por Umberto Eco<sup>6</sup> durante la década de los setenta que engloban su pensamiento: la primera son reflexiones en torno a la cultura; la segunda irrumpe en la significación y la delimita a dos parámetros denominados umbrales, el superior y el inferior, fuera de estos parámetros, los fenómenos dejan de ser considerados responsabilidad de la semiótica; y la tercera reconoce una relación directa e indisoluble entre cultura y comunicación (Vidales, s/f).<sup>7</sup>

Eco argumenta que su definición de cultura se ubica en la semioantropológica, porque entiende a la cultura como un fenómeno, primero, de sig-

---

5 Las cursivas son del autor.

6 Eco reconoce las diferencias históricas de los términos *semiología* en la línea lingüística de Saussure y *semiótica* en la línea filosófica de Peirce y Morris. Sin embargo, en su *Tratado de semiótica general* adopta los términos semiología-semiótica como equivalentes, con base en la Carta Constitutiva de la Asociación Internacional de Estudios Semióticos de 1969.

7 Considera que de las tres hipótesis, esta última es la más seria de consideración, “dado que implica a la semiótica no como forma de aproximación sino como forma de estructuración, como elemento de organización y configuración de la cultura”, (p. 2).

nificación; después, comunicativo, y finalmente social. Aquí la sociedad y la humanidad no se pueden explicar una a la otra sino mediante las relaciones mutuas de significación-comunicación; lo explica así: “La cultura por entero debería estudiarse como un fenómeno de comunicación basado en sistemas de significación”.<sup>8</sup> Lo que significa que no sólo estudiándola de ese modo pueden esclarecerse sus mecanismos fundamentales (Eco, 1976, pp. 44 y 45). En la definición sobresalen los sistemas de significación, que el autor explica con la semiosis, es decir, el proceso humano de creación y asignación de significados a los fenómenos sociales, dando lugar a la cultura. Eco (1976) abunda: “Desde el momento en que existe la sociedad, todas las funciones se transforman automáticamente en signos de esa función. Eso es posible porque existe la cultura. Pero existe cultura, solo porque eso es posible” (p. 47).

En un resumen del pensamiento de Eco, diríamos que el proceso semiótico es el resultado de la humanización del significado y posterior transformación en cultura; de allí que cualquier entidad se puede entender como un fenómeno semiótico y comunicativo. En ese sentido, Giménez (2005) dice:

las leyes de la comunicación son leyes de la cultura. Así, la cultura puede estudiarse por completo desde un ángulo semiótico y a la vez la semiótica es una disciplina que debe ocuparse de la totalidad de la vida social (p. 74).

De manera simultánea, en la década de los años setenta, Iuri Lotman, fundador de la Escuela de Semiótica de Tartu, Moscú, se interesa en los temas de la producción y organización de la cultura humana; a esta última la entiende como un texto, un conjunto de textos,<sup>9</sup> o más bien como un macrotexto, que a su vez está integrado por una diversidad de textos. En otras palabras, la cultura es un texto complejo, construido por partes y que, a su vez, proviene de un texto anterior, y al mismo tiempo puede dar origen a nuevos textos. Lotman aplica a la semiótica el principio de biogénesis, es decir, que un organismo vivo proviene de otro organismo vivo, aun cuando el origen del primero sea desconocido, por lo que un texto puede generar nuevos textos. Aquí encontramos la coincidencia con Eco, pues a esta sucesión ilimitada de producción de significado la llama *semiosis ilimitada*.

8 Comillas del texto original.

9 Piatogorski, discípulo de Lotman, subraya que su maestro definía a la cultura como un conjunto de textos (Torop, 1999, p. 4).

La ubicación espacial del individuo es lo que determina el enfoque lotmaniano sobre la cultura, donde el autor distingue dos espacios claramente delimitados: uno, interior, el cual se refiere a la cultura propia, semejante a un espacio cerrado; el otro, exterior, reservado para la cultura ajena o la no-cultura, semejante a un espacio abierto. El individuo puede situarse en uno de ellos, pero no en ambos, pues depende del lado de la frontera donde se ubique; el observador será su orientación espacial, si la orientación es recta, *el nosotros* es lo interior y *el ellos* lo exterior, pero si se ubica al otro lado de la frontera, *lo exterior* somos nosotros y *lo interior* son ellos. Respecto a estos espacios, hay una relación que puede ser asimétrica entre desiguales o simétrica entre los de igual nivel jerárquico, “lo cierto es que hay siempre la necesidad de *otro* como validación del *yo*” (Mosquera, 2009, p. 68).

Lotman considera, también, que la cultura es la suma de la información no hereditaria que llega al hombre por dos vías:

- Introduciendo sólo textos y no reglas en la conciencia del enseñado (aunque esos textos suben de rango y actúan luego de la calidad de meta-textos, de reglas-modelos).<sup>10</sup>
- Introduciendo determinadas reglas en la conciencia del enseñado, para que él pueda generar textos de manera independiente<sup>11</sup> (Mosquera, 2009, p. 75).

A propósito de la forma en cómo la cultura se reproduce, el sociólogo Pierre Bourdieu (1979), en “Los tres estados del capital cultural”, explica que la teoría del capital cultural surge como una ruptura de los supuestos inherentes del aprovechamiento escolar en niños de distintas clases sociales, que explican que el éxito o fracaso escolar es el resultado de las aptitudes naturales. En contraste, sustenta que la habilidad y el don en el estudio se relacionan con una inversión de tiempo y capital cultural previo, que puede iniciar en el núcleo familiar.

La teoría del capital cultural propuesta por Bourdieu explica que las prácticas culturales de las personas derivan de un patrón inconsciente de disposiciones cognitivas que se traducen en valores y afectos, lo que significa que

---

10 También lo llama sistema modelizante primario o natural y allí ubica a la lengua materna.

11 O sistema modelizante secundario, que sirve de patrón de conducta y producción de significado.

hay una relación directa entre mayor educación formal, nivel económico y comportamiento cultural. O en otras palabras, que la acumulación de cultura depende de la clase social donde se desenvuelva el sujeto, es decir, hay una cultura de clase que se adquiere y se manifiesta en diferentes formas. Bourdieu (1979) distingue tres estados del capital cultural: incorporado, objetivado e institucionalizado. Del estado incorporado explica que se encuentra ligado al cuerpo y supone una inversión personal de tiempo para su inculcación y asimilación, de esto, el resultado que se obtiene es la autocultivación. “Es un tener transformador en ser, una propiedad hecha cuerpo que se convierte en una parte integrante de la ‘persona’, un hábito. Quien lo posee ha pagado con su ‘persona’, con lo que tiene más personal: su tiempo” (párr. 6). El capital incorporado no se puede transmitir de manera instantánea, su adquisición es de manera encubierta e inconsciente, y su acumulación obedece a las capacidades de apropiación del inversionista, así que se debilita y muere con su portador. También tiene una predisposición a funcionar como capital simbólico.

El estado objetivado se observa en bienes materiales, puede ser el caso de monumentos, pinturas, ropajes; se transmite de forma instantánea; puede ser heredado, vendido, intercambiado; la apropiación de los objetos culturales depende de la capacidad económica o cambiaria del inversionista; el poder adquisitivo induce la capacidad de apropiación simbólica, entre más bienes culturales objetivados se posean, mayor reconocimiento social; la objetivación del capital cultural trasciende los límites biológicos de su poseedor.

El estado institucionalizado se identifica con los títulos escolares emitidos por las instituciones que acreditan y dan fe de los conocimientos que sustentan sus poseedores; los documentos son formas objetivadas del capital cultural que confieren a su portador un reconocimiento convencional, constante y jurídicamente garantizado que le permite compararse o intercambiarse con sus colegas; en este caso, el capital objetivado garantiza una conversión de capital cultural a capital económico.

El título, producto de la conversión del capital económico en capital cultural, establece el valor relativo del capital cultural del portador de un determinado título, en relación a los otros poseedores de títulos y también, de manera inseparable, establece el valor en dinero con el cual puede ser cambiado en el mercado de trabajo (Bourdieu, 1979, párr. 16).

El concepto *habitus* en Bourdieu permite una comprensión integral del estado incorporado de la cultura, pues indica que éste actúa como una brújula interior que orienta las valoraciones, percepciones y conducta de los sujetos en sociedad. Inicia en el seno familiar, donde los sujetos adquieren de manera inconsciente los modelos de comportamiento social, después, ellos mismos, en su desempeño personal y de clase, pueden generar y estructurar nuevas prácticas culturales-simbólicas. Para el sociólogo francés, el *habitus* es duradero pero no inmutable, ya que, por un lado, determina o alimenta las organizaciones sociales establecidas, como la educación, la familia, la religión, el estatus económico y social; pero son precisamente estos dos últimos los que dan lugar a los *habitus* diferenciados, a la cultura de clase.

Con Eco y Lotman tenemos material suficiente para compensar la carencia de un método de la semiótica de la cultura, señalado por Osorio (1998). El italiano nos brindó una definición semio-antropológica de cultura que reconoce el fenómeno de significación unido al de la comunicación para su reproducción social; con Lotman aprendimos la delimitación de los campos de estudio y la necesidad de que el científico social tome una postura en relación con su objeto de investigación, ya sea dentro o fuera de éste, pues ésta determinará la óptica y estrategia a seguir para su tarea. Se agradece la visión periférica lotmaniana que contempla la transversalidad de la cultura como el texto universal, modelo y modelizante del todo. De Bourdieu rescatamos el proceso de la apropiación de la cultura y su transformación en cultura de clase y los estados del capital cultural.

Por eso, en el siguiente apartado nos ocuparemos de las posibilidades de aplicación a nuestro objeto de estudio: la comunidad migrante asentada en Grand Rapids, Míchigan, y las formas como conciben, expresan y viven su mexicanidad.

## **La semiótica para el estudio de la cultura del migrante mexicano**

La semiótica de la cultura como teoría del conocimiento ofrece para nuestro estudio no sólo los planteamientos que explican la producción, creación y recreación de la cultura como un texto social, sino además las herramientas ya probadas para el abordaje del tema; entre ellas, la delimitación del objeto de estudio, con la elección del grupo y la comunidad a investigar,

así como el texto o textos culturales que dan origen a un texto universal llamado cultura.

Nos referimos a la producción de significación y su influencia en la organización de la cultura de los migrantes, así como la producción de significados propios de los pobladores de origen mexicano residentes en Grand Rapids, Míchigan, en la época actual. Por lo anterior, consideramos que, con relación a las prácticas culturales, los migrantes son una veta para el estudio de la identidad cultural subjetivada en calidad de *habitus*, pues han interiorizado prácticas propias de su grupo nacional, así como las particularidades microculturales de sus comunidades familiares, de las que no se pueden desprender durante el periodo de adaptación a un entorno social y cultural distinto. La manera como respondan a estos estímulos socio-culturales-sígnicos permitirá que tomen una postura, ya sea desde el interior o desde el exterior, para reflexionar sobre esta nueva realidad y establecer una conexión con su pasado.

No podemos pasar por alto la contribución que hace Gilberto Giménez a la corriente, aun cuando todos los representantes abordados en el apartado anterior señalan el carácter social y particular de cada fenómeno sígnico-cultural. Él subraya una innegable relación del momento histórico, económico y político con el desarrollo de las culturas, con lo que descarta una existencia abstracta de la cultura, pues más bien se pronuncia por su dinamismo. De allí que la producción del sentido solamente florece para un grupo social que comparte significados y los reproduce mediante la comunicación.

La cultura, entonces, se ubica como un fenómeno social, naturalmente simbólico, dinámico, autorrenovable, de práctica individual y grupal, que permite distinguir formas culturales subjetivas, objetivas y objetivadas; con ello, los modelos simbólicos se convierten en “modelos de” o “modelos para”, según lo propuesto por Bourdieu (1980b, citado en Giménez, 2006, pp. 44 y 45). Así que acercarnos a este grupo tan particular será para observar de cerca cómo replican el modelo de conducta o *habitus*, de forma tan natural, sin conciencia y con repercusiones profundas, a ambos lados de la frontera, tal como la gota de agua que cae sobre la roca, de la manera en que lo explica Giménez (2005): “La cultura, no es solamente un significado producido para ser descifrado como un ‘texto’, sino también un instrumento de intervención sobre el mundo y un dispositivo de poder” (p. 67). Entonces, la cultura se convierte en factor condicionante de las dimensiones económicas, políticas y demográficas de las

sociedades, controlando y orientando los comportamientos sociales, generando memoria, forjando cohesión y hasta legitimándose sobre las expresiones sociales de otros grupos.

A modo de conclusión hablaremos de los retos y desafíos que se pueden enfrentar en este tipo de investigaciones, de los que a continuación mencionaremos algunos. El primero es la transversalidad de la cultura o la incidencia de ésta en todos los ámbitos de la vida social: ¿qué elementos examinar? Preguntaremos a los migrantes cuáles son los textos culturales que les producen más cercanía con su identidad cultural. Ello implica una investigación de campo que augura mucho esfuerzo para lograr una descripción densa. El segundo es la multiplicidad de códigos culturales que se combinan, crean híbridos y se extienden al infinito en posibilidades sígnicas. Así, será necesario identificar y delimitar los códigos culturales más relevantes para captar las diferencias y semejanzas que establecen los migrantes en su situación al otro lado de la frontera. Asimismo, no debemos olvidar que vivimos en el *boom* de las redes sociales y los medios de comunicación, por lo que los códigos se multiplican y viajan de forma más dinámica. Tal como advirtió Bajtín, existe una conexión entre lo físico, lo corpóreo y lo simbólico, así como las dimensiones culturales, nacionales, institucionales y populares.

El tercero son los niveles de la concepción de la cultura, pues también representan un desafío. Tendremos que ubicarnos y hablaremos de los problemas que enfrentan los códigos sociales, o de la producción de sentido y, más aún, de su interpretación y reconocimiento. Pensamos que en el caso que nos ocupa nos serán de mayor utilidad las dos últimas. El cuarto es la fragmentación del texto cultural, con la tesis de Giménez y Lotman que indican que los textos culturales, aun cuando existan de manera simultánea, no se pueden experimentar en la totalidad, sino sólo fragmentos limitados de cada uno de ellos.

Los dos últimos son retos personales para la investigadora y su guía, por la necesidad de tomar una postura interna o externa, con los riesgos que ello conlleva, sin comprometer el rigor del trabajo científico. Fijar la vista en que después de todo el trabajo que se tendrá que realizar, el resultado será, a lo sumo, una fotografía familiar que únicamente refleje la vida de una comunidad específica en el vasto universo de los migrantes que viven en Estados Unidos, y quizá entonces entenderemos de forma más cercana el *shock* que sufrió Eduardo Cisneros al enfrentarse como mexicano amistoso a los norteamericanos densos y fríos de Nueva York.

## Referencias

- Bourdieu, P. (1979). Los tres estados del capital cultural. Recuperado de <http://sociologiac.net/biblio/Bourdieu-LosTresEstadosdelCapitalCultural.pdf>.
- \_\_\_\_\_. (1980). L'identité et la représentation. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, (35), 63-72.
- Eco, U. (1976). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen. Recuperado de <https://docs.google.com/file/d/0BwzoUiYB8qTfNjgyYTBjOTEtOTI5NC00YTg1LTg0YTEtOGE1NmY3YTk3Mjk0/edit?hl=es>.
- Edukativos (2008). ¿Qué es la cultura? *Edukativos.com Apuntes para universitarios*. Recuperado de <http://www.edukativos.com/apuntes/archives/278>.
- Giménez, G. (2005). La concepción simbólica de la cultura. *Teoría y análisis de la cultura*. Colección Intersecciones. México: CONACULTA. Recuperado de <https://laresolana.files.wordpress.com/2014/08/2-1-gimenez-concepcion-simbolica-cultura-1.pdf>.
- \_\_\_\_\_. (2006). La concepción simbólica de la cultura. *La cultura como identidad y la identidad como cultura*, Cap. I. Recuperado de <https://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf>.
- \_\_\_\_\_. (2008). Cultura, identidad y memoria. *Materiales para una sociología de los procesos culturales en las franjas fronterizas*. Recuperado de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0187-73722009000100001](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-73722009000100001).
- \_\_\_\_\_. (s/f). Para una concepción semiótica de la cultura. Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. Recuperado de [http://sarahcorona.net/lecturas/para\\_una\\_concepcion\\_semiotica\\_de\\_la\\_cultura\\_g\\_gimenez.pdf](http://sarahcorona.net/lecturas/para_una_concepcion_semiotica_de_la_cultura_g_gimenez.pdf).
- Jiménez, V. (s/f). El concepto de “cultura” en el siglo XVIII. Recuperado de <http://www.ugr.es/~inveliteraria/PDF/CULTURA.pdf>.
- Lamis, M. (2015). La teoría semiótica de Lotman y la dimensión sistémica del texto y de la cultura. *Revista Signa*, 24, 393-404. Recuperado de <file:///C:/Users/Acer/Downloads/la-teoria-semiotica-de-lotman-y-la-dimension-sistemica-del-texto-y-de-la-cultura.pdf>.
- Moreno, P. (1/jun/2017). Franz Boas, biografía. En *Liceus*, portal de humanidades [blog]. Recuperado de <http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/ant/boas.asp>.
- Mosquera, A. (2009). La semiótica de Lotman como teoría del conocimiento. *Enlace: Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*,

- 6(3), 63-78. Recuperado de [http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1690-75152009000300005](http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1690-75152009000300005).
- Osorio, F. (1998). III. La semiótica de la cultura, en La explicación en antropología. A través de *Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile*. Recuperado de <http://www.facso.uchile.cl/publicaciones/moebio/04/osorio05.htm>.
- Stocking (s/f). *Franz Boas y el concepto de cultura*. Recuperado de: <https://es.scribd.com/doc/285046980/Franz-Boas-y-El-Concepto-de-Cultura-Stocking>.
- Torop, P. (1999). Semiótica de la cultura y cultura. *Entretextos, Revista Electrónica Semestral de Estudios de la Cultura*. Recuperado de <https://antroposblog.files.wordpress.com/2014/08/semioticacult.pdf>.
- Unesco (2006). Definición de cultura según la Unesco. Disponible en <http://cccalflor.blogspot.mx/2006/09/definicion-de-cultura-segn-la-unesco.html>.
- Vidales, C. (s/f). Semiótica, cultura y comunicación. Las bases teóricas de algunas confusiones entre la semiótica y los estudios de la comunicación. *Revista Digital Razón y Palabra*, (66). Recuperado de <http://www.razonypalabra.org.mx/N/n66/actual/cvidales.html>.

### Material audiovisual

- Marrón, A. (2010). Mexicanos en el extranjero: Eduardo y Yolanda/París/Nueva York. A través de *Canal Once [YouTube]*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=e0mPBLxAbF8&index=1&list=PL9D580E280F95B5A>, duración: 27: 20.
- Unesco (2012). Historia de la Unesco. A través de *YouTube*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=g5VoWvCqyC8>.



# Etnografía del barrio cercano al Templo Expiatorio en la Zona Centro de Guadalajara, México

Nicolás Rey<sup>1</sup>  
Yolanda Torres López<sup>2</sup>

## Marco contextual

En la Zona Centro cercana al Templo Expiatorio, en Guadalajara, México, existe un número importante de edificaciones destinadas a funcionar como centros de difusión artística y cultural, tales como plazas públicas, parques, galerías, museos y centros culturales; en conjunto, pueden clasificarse como de carácter privado y público; por características de su jurisdicción, pueden ser de tipo municipal, estatal y federal. Todos estos espacios tienen en común ser escenarios considerados como opciones para artistas que desean difundir su obra.

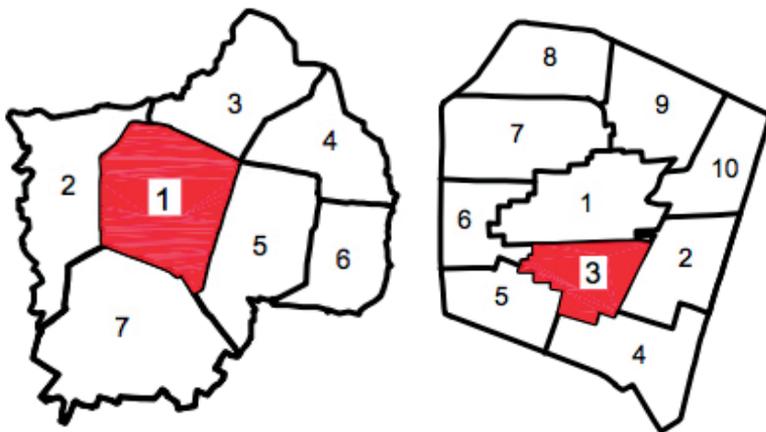
El área de estudio de esta investigación se ubica en el Subdistrito Urbano 3 “Centro Histórico–Mexicaltzingo”, Distrito

---

1 Profesor investigador, Universidad de Guadalajara. Correo: nicolartist2@gmail.com.

2 Estudiante del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura, Universidad de Guadalajara. Correo: yolandatorreslopez@hotmail.com.

Urbano “Zona 1 Centro Metropolitano”, según el actual Plan Parcial de Desarrollo Urbano del H. Ayuntamiento de Guadalajara (véase Ilustración 1).



**Ilustración 1.** Zona 1 Centro, “Subdistrito Urbano 3”, Plan Parcial de Desarrollo Urbano  
Fuente: H. Ayuntamiento de Guadalajara, Comisión de Planeación Urbana.

La ubicación de los espacios culturales en el área de estudio está determinada por el siguiente principio: guardar, estudiar, promover y exhibir el arte, que tiene un fuerte vínculo con la actividad turística y con la propiedad de los edificios, vialidades y espacios considerados históricos y con valor patrimonial puestos a disposición por los gobiernos para los artistas.

Un ejemplo de esto es el Museo de las Artes (MUSA) de la Universidad de Guadalajara, ubicado sobre la Av. Juárez y la Av. Enrique Díaz de León, en el que se exhiben de manera continua exposiciones de arte nacionales e internacionales, promovidas por la casa de estudios. Es necesario recordar que este mismo edificio es conocido como el Paraninfo de la Universidad de Guadalajara, el cual abarca murales de José Clemente Orozco.<sup>3</sup> Al decidir acondicionar la parte de abajo del edificio como museo, la Universidad de Guadalajara, en 1994, consolidó esa zona de la ciudad como epicentro del arte en Guadalajara. En esa dinámica, encontramos en la acera de enfrente, dentro del edificio administrativo de la Universidad de Guadalajara, el Cineforo Universidad, una

3 Autor de *El hombre en llamas*, su obra maestra está ubicada en el Instituto Cultural Cabañas, en el centro de esta misma ciudad.

importante sede de festivales nacionales e internacionales de cine, como el Festival Internacional de Cine de Guadalajara (FICG), además de ser el espacio ideal para la proyección de cine documental y cinema de autor mexicano, latinoamericano, europeo y mundial.

### **Zona Centro del Templo Expiatorio: historia cultural, arte independiente y música alternativa**

Este encuentro entre lo intelectual y lo artístico refleja perfectamente la esencia de la Colonia Americana, la cual, junto con la Colonia Lafayette –el famoso francés que llegó a salvar a los independentistas estadounidenses de la derrota frente al imperio inglés a finales del siglo XVIII–, representa la herencia europea en la perla tapatía. Hasta hoy, muchos franceses artesanos y artistas viven ahí, o los estudiantes europeos de intercambio, a quienes encontramos durante nuestro recorrido de observación.

A un costado del MUSA tiene lugar los fines de semana el Corredor Cultural Expiatorio-Rambla Cataluña, que realiza el comité de vecinos de la Colonia Americana, esto desde abril del 2012. Es un espacio cultural alternativo de conciencia social, donde se generan alternativas de diversión, esparcimiento y consumo a través de diversas actividades culturales: música, teatro, danza, artesanía, cuenta cuentos, proyección de documentales, espacios de lectura, deporte y exposición y venta de productos orgánicos. También incluye cuestiones ecológicas y activación de economía local y solidaria (véase Ilustración 2).



**Ilustración 2.** Rambla Cataluña, a un lado del MUSA

Fuente: propiedad de la autora.

Así, tanto el arte “oficial” como el “alternativo” interactúan como en ninguna otra parte de la ciudad en esta zona centro, en la que nos hemos delimitado para desarrollar nuestra investigación.

Cercano al sitio que alguna vez ocupara la Penitenciaría de Escobedo, demolida en los años treinta para abrir la Avenida Vallarta, se ubica el Parque de la Revolución, en su cruce con la Avenida Federalismo. Este espacio fue construido entre los años de 1934 y 1936 por el arquitecto Luis Barragán, correspondiente a la corriente modernista. Es conocido como “Parque Rojo”, debido a que varios de sus elementos arquitectónicos, como el mobiliario urbano, las fuentes, los espejos de agua y las áreas recreativas están pintados de este color. Fue también muy famoso por ser el punto de encuentro de varias “tribus urbanas” o “culturas juveniles” en los ochenta y noventa (Feixa, 1999; Marcial, 2006; Reguillo, 2010), quienes marcaron de manera significativa el espacio público de la ciudad entre *punks*, *darks* y *metals* que se reunían en bares y pequeñas salas de conciertos; más tarde se incorporarían raperos y personas adeptas del *reggae*, que se adjuntaron con estudios de grabación y bares temáticos. De hecho, al término de la Segunda Guerra Mundial, la música de masa, “del sistema”, que

se difundía en los medios de comunicación (radio, tv, mega-conciertos) como una nueva forma de “capitalismo artístico”, también dio a luz a muchas corrientes opuestas a “la autoridad” (familiar, religiosa, institucional), de primera impresión con apariencia solamente estética y consumista, pero que en el fondo se consideran contestatarias a pesar de sus contradicciones, como lo enseña la Escuela de Birmingham.

En la actualidad, el Parque de la Revolución marca una frontera en el área de estudio. Está ubicado justo arriba de la Estación Juárez del Sistema de Tren Eléctrico Urbano (SITEUR), sitio donde la Secretaría de Cultura de Guadalajara realiza continuamente exposiciones artísticas en la galería subterránea (véase Ilustración 3).



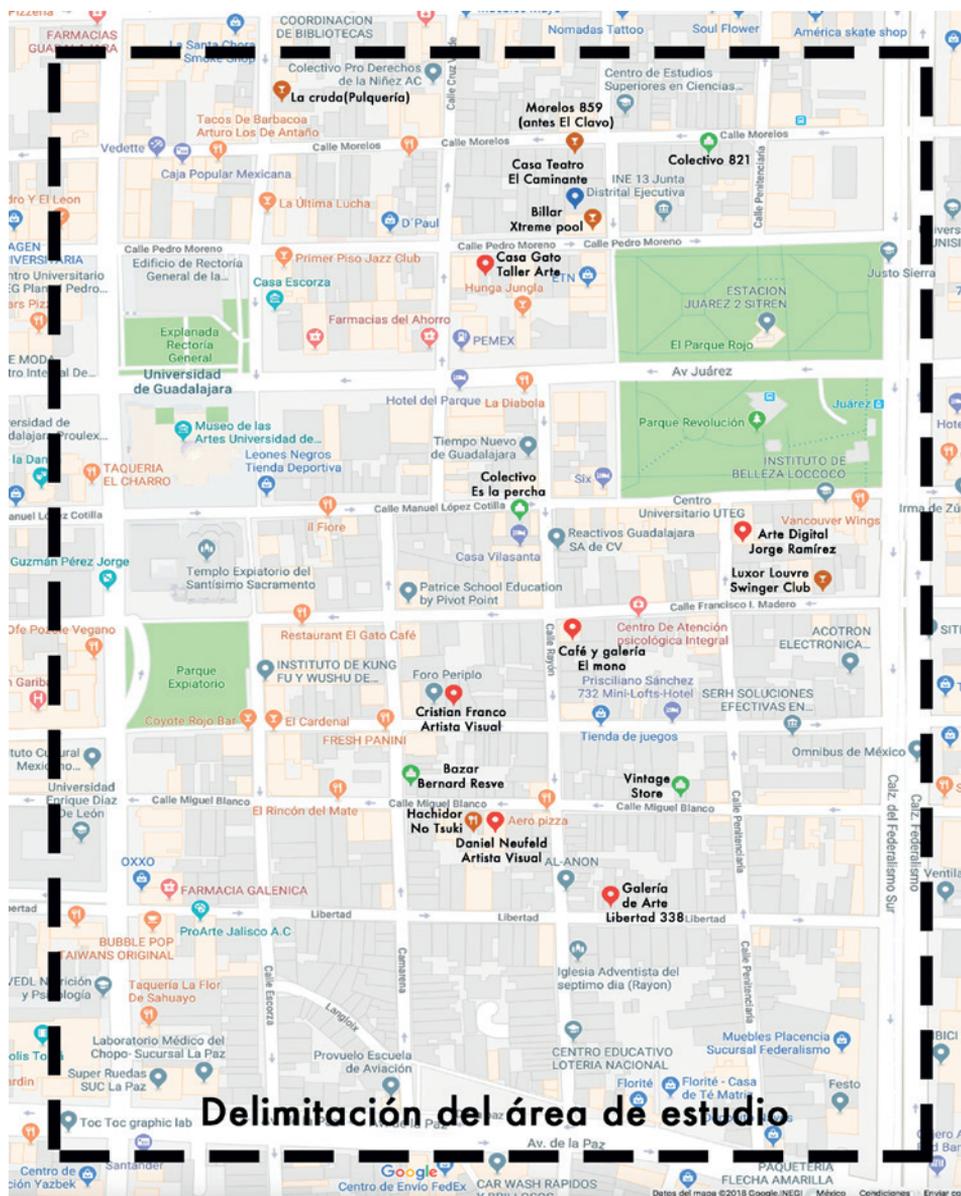
**Ilustración 3.** Galería SITEUR, Estación Juárez del Tren Ligero, Parque de la Revolución  
Fuente: propiedad de la autora.

Estos espacios son de carácter público, sin embargo, en el área de estudio existe una importante cantidad de talleres y galerías de arte, donde trabajan y difunden su obra artistas independientes de la Zona Metropolitana de Guadalajara. El arte que se vende en estos lugares tiende, como consecuencia natural del mercado, hacia la búsqueda de ganancia, así como la promoción y exhibición de los artistas que buscan un prestigio, e igualmente una carrera consolidada, cuyas obras son apreciadas por el cliente. Esta actividad genera el ingreso con el que subsisten estas galerías.

También fueron identificados centros culturales de iniciativa privada, como el Foro Periplo en la calle Prisciliano Sánchez, lugar que promueve la movilidad y difusión de productos artísticos a nivel nacional e internacional, fomenta la creación artística y ofrece aulas para ensayo, práctica y reflexión de las manifestaciones escénicas. La casa-teatro El Caminante es un recinto donde se presentan obras de teatro, conciertos, festivales y conferencias, ubicado en la calle Marcos Castellanos #26. Se ubicaron dos colectivos: Colectivo 821, ubicado en la calle Morelos, y el Colectivo La Percha, donde hay bazares de ropa, libros, CD's, revistas, antigüedades y artículos de belleza.

El equipamiento urbano es el conjunto de edificios y espacios, predominantemente de uso público, en donde se realizan actividades complementarias a las de habitación y trabajo, las cuales proporcionan a la población servicios de bienestar social y de apoyo a las actividades económicas, sociales, culturales y recreativas; es un componente determinante de los centros urbanos y poblaciones rurales, en donde la dotación adecuada de éste determina la calidad de vida de los habitantes que les permite desarrollarse social, económica y culturalmente (SEDESOL, 2018).

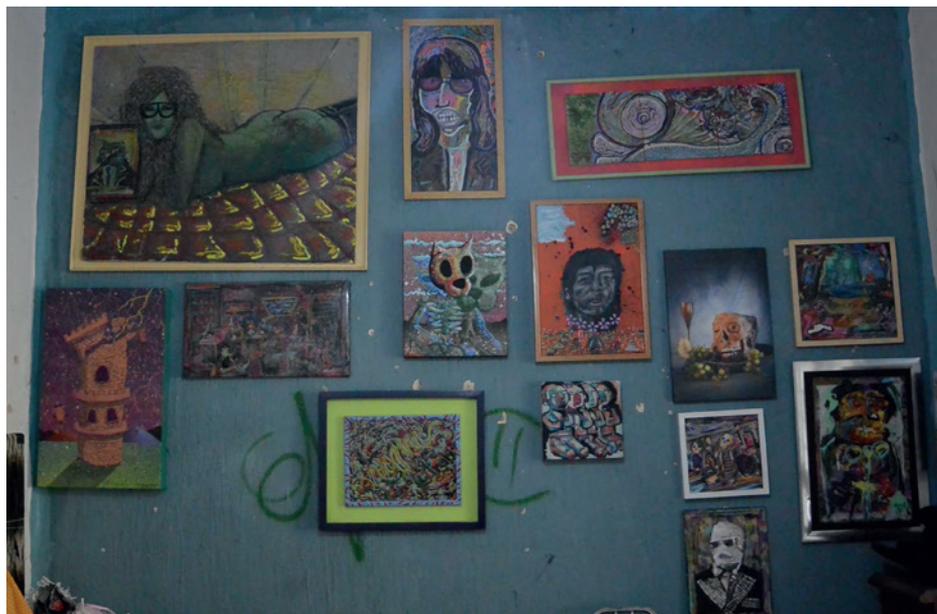
Se realizó una actualización de la ubicación de espacios privados y públicos a través de un recorrido por el área de estudio, tomando como base los datos proporcionados por Google Maps, y se completó la información que no aparece en esta plataforma multimedia (Mapa 1).



Mapa 1. Plano de delimitación y equipamiento urbano del área de estudio

Fuente: Google Maps y levantamiento de datos de la autora.

En la calle Pedro Moreno casi esquina con Cruz Verde se ubica la Casa Gato, un taller de arte conformado por tres artistas que realizan pintura, diseño gráfico y audiovisual. Los artistas exhiben en la sala y la cochera su producción artística de manera permanente y realizan ahí mismo la venta de sus obras (véase Ilustración 4).



**Ilustración 4.** Casa Gato, calle Pedro Moreno #889

Fuente: propiedad de la autora.

Algunos espacios han sido adquiridos por extranjeros con la finalidad de comercializar productos artísticos, por ejemplo, en una cochera ubicada en la calle Camarena casi esquina con Miguel Blanco se encuentra una pequeña tienda de antigüedades, este espacio es propiedad del francés Bernard Resve.<sup>4</sup> Los estantes están ocupados por libros usados, figuras de porcelana y DVD's originales perfectamente clasificados. Durante nuestra visita se escuchaba la melodía proveniente de un disco de vinilo que giraba en la tornamesa antigua

---

<sup>4</sup> A juicio de Nicolás Rey, Bernard representa un informante clave, porque fue y sigue siendo, a la vez, testigo y actor de tres décadas de arte y artesanía en el centro.

de Bernard (véase Ilustración 5). En la primera mitad de los noventa, Bernard vivió en el cine Roxy, donde se presentaban artistas mundialmente conocidos, como Manu Chao, Radiohead, Café Tacvba, entre otros. Este antiguo cinema, de estilo *art déco*, construido en los años treinta, el cual conoció varios periodos de éxito y abandono, entró casi en el olvido al empezar el siglo XXI. En la actualidad, se encuentra en remodelación y se busca su apertura en el 2018 como Centro Cultural Roxy.



**Ilustración 5.** Tienda de antigüedades de Bernard Resve

Fuente: propiedad de la autora.



**Ilustración 6.** Casa Vilasanta, calle Rayón #170

Fuente: propiedad de la autora.

Doblando en la esquina de Camarena por la calle Miguel Blanco se encuentra el estudio de Daniel Neufeld, artista plástico de ascendencia francesa y habitante del barrio. Su negocio de arte, al igual que el de Bernard, ocupa la antigua cochera de la construcción. Daniel es egresado de la carrera de Ciencias de la Comunicación; vive en el barrio desde hace 17 años. Regresó a vivir al lugar donde habitaron sus padres, porque le da sentido de pertenencia e identidad. En la actualidad, renta una casa antigua en la calle Miguel Blanco, donde habita y tiene su taller, además de rentar algunos de los espacios interiores de su casa a otros artistas, con quienes comparte su tienda como lugar de exhibición y venta. Para Daniel, Guadalajara es un lugar con las comodidades de una gran ciudad, pero que conserva aún el carácter de barrio. Mientras estábamos ahí, uno de sus inquilinos intervino en la conversación para mostrarnos algunos de sus cuadros e invitarnos a preguntar el precio de cualquiera que fuera de nuestro interés.

Daniel encabezó el Festival Puertas Abiertas de Artistas en su cuarta emisión, en mayo de 2006, que convocó a los artistas de Guadalajara, ya fuera de

origen o radicados en la ciudad, a mostrar su trabajo en diferentes espacios de la Zona Centro de la ciudad, con el apoyo del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). También publicó un catálogo de pintura jalisciense contemporánea en el año 2010, que constituye un registro documental y una investigación sobre el grafiti y otras formas de intervención urbana en la ciudad de Guadalajara, titulado *Arte urbano GDL*, en coautoría con Jérémie Haasser y financiado por el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes del Gobierno de Jalisco (CECA) (véase Ilustración 7).



**Ilustración 7.** Grafiti en la esquina de la calle Escorza y Langloix

Fuente: propiedad de la autora.

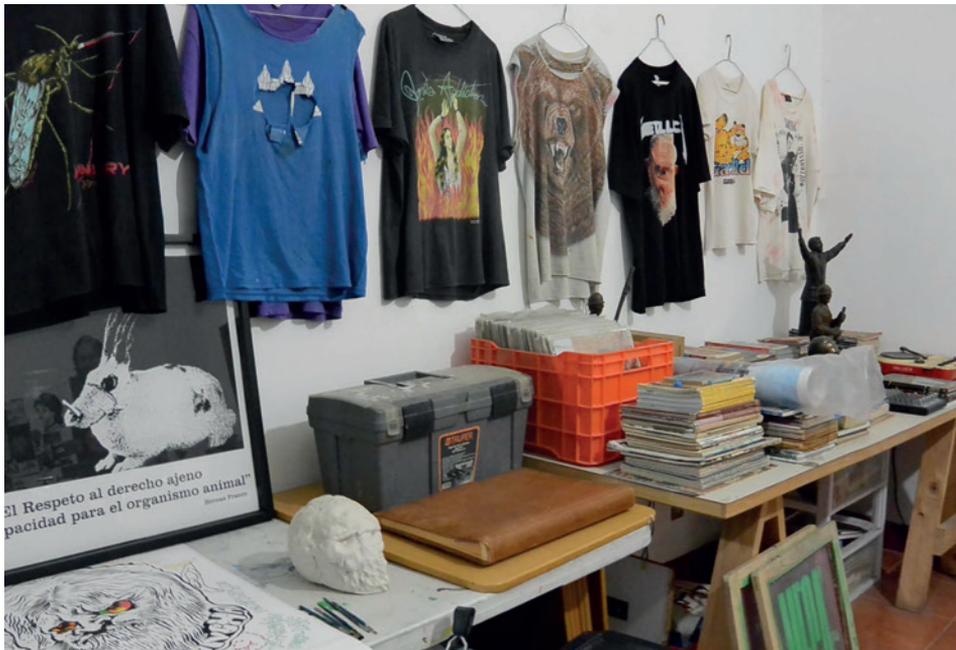
Justo al lado del Foro Periplo, sobre la calle Prisciliano Sánchez, se ubica el estudio del artista visual Cristian Franco, mexicalense, organizador del Festival Doña Pancha, evento cultural de un solo día con características relacionadas con el arte contemporáneo, el *happening* y el *performance*. Cristian es de Baja California, creció en el norte del país y llegó a la ciudad a los 18 años a estudiar en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Guadalajara en

el año 2000. Conforman una red de artistas, músicos y personajes del mundo del arte que ha ido creciendo a lo largo de la República: “es una plataforma para poder apoyarnos y poder presentar lo que hacemos”, así lo define en sus propias palabras (Franco, 2018).

Respecto al barrio y sus habitantes, comenta:

Sé que muchos son maestros que vienen o chicos que vienen de intercambio y que esta zona les es geográficamente un punto estratégico, tanto como para moverse por el barrio porque hay de todo, porque las rentas son todavía accesibles y porque las casas son grandes y están en buen estado.

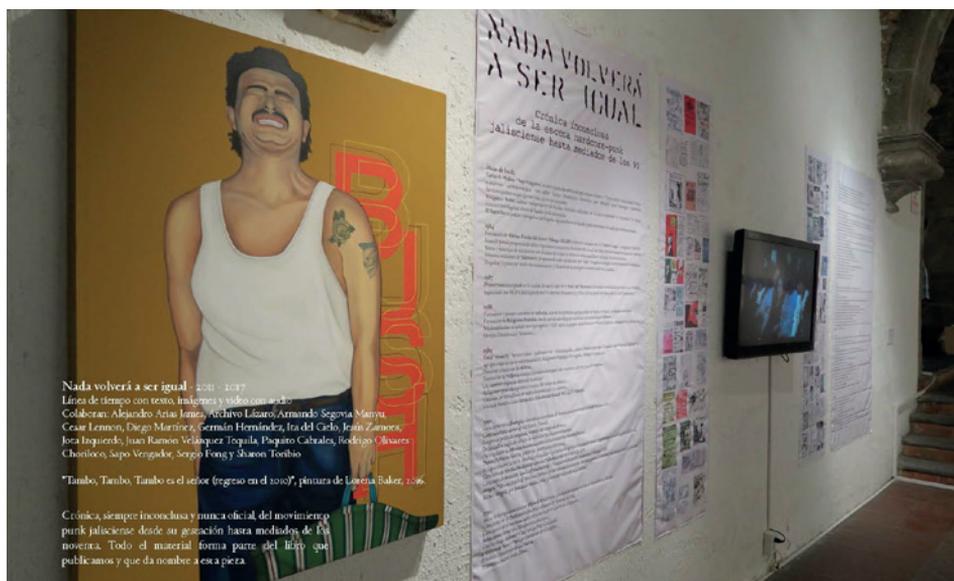
También agrega que se ha topado a bastantes personas, desde grafiteros hasta escultores, y que hay bastante gente por la zona que se dedica a la producción de arte (Franco, 2018) (véase, Ilustración 8).



**Ilustración 8.** Estudio del artista visual Cristian Franco

Fuente: propiedad de la autora.

Israel Martínez, artista sonoro originario de la ciudad de Guadalajara que actualmente vive en la Ciudad de México, publicó la crónica “Nada volverá a ser igual” en versión digital, un registro de la escena *hardcore-punk* jalisciense hasta mediados de los noventa. Israel dice que la cultura *punk* no ha desaparecido; que los movimientos alternativos del *rock* tienen mutaciones pero no desaparecen (Martínez, 2018). En mayo de 2017, llevó a cabo una exposición en el Ex Convento del Carmen, en la ciudad de Guadalajara, titulada “Nunca escuchas lo que te digo” (véase Ilustración 9): la conformación del archivo digital que incluyó fotografía, textil, impresos, video y audio, así como diversas reflexiones que parten de la historia y evolución de la contracultura hacia temas del presente. Este archivo fue base para su publicación de *Nada volverá a ser igual* en versión física, y que ha sido presentada y distribuida en varios países de América y Europa (Martínez, 2015).



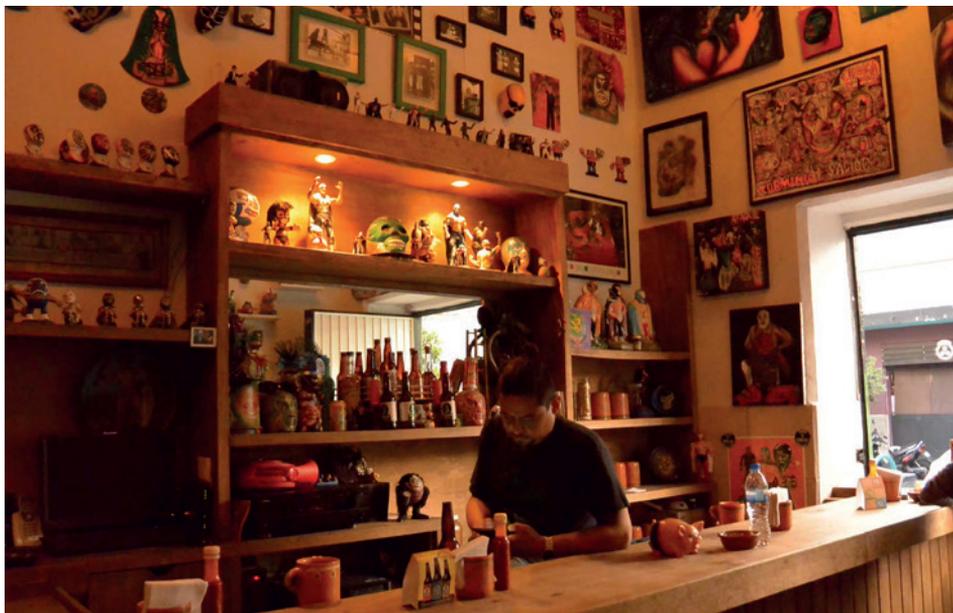
**Ilustración 9.** Imagen de la exposición “Nunca escuchas lo que te digo” de Israel Martínez (2017), Ex Convento del Carmen. Guadalajara, México

Fuente: dossier de la exposición.

Israel compartió algunos de sus recuerdos e impresiones que le tocó vivir en los años noventa en el barrio, el cual siempre ha sido un punto de

tránsito de personas y donde las escalinatas del edificio administrativo de la Universidad de Guadalajara, ubicado en la Av. Vallarta y Escorza, constituyen un punto de reunión. En el sótano de este inmueble, donde se localiza el Cineforo, a dos cuerdas en la calle Morelos y Enrique Díaz de León, había un lugar conocido como “La Zona Bar” en la década de los noventa, lugar alternativo por excelencia y en el que Israel tocó por primera vez cuando tuvo su primera banda de *rock* gótico, llamada “La sangre de Alicia”, en 1997; era un sitio con capacidad de entre 100 y 200 personas. También recuerda que sobre la calle Morelos, en el número 859, se ubicaba “El Clavo”, un bar donde se comenzó a diversificar el *punk* y *metal* de los noventa y a sonar música electrónica, *funk*, *reggae* y el *rock* alternativo de los noventa como el *grunge* (Martínez, 2018).

Un ejemplo de rescate y resignificación de inmuebles en la zona es la pulquería “La Última Lucha”, ubicada en la calle Escorza #19, casi esquina con Pedro Moreno, un bar creado a partir de tres conceptos: pulque, lucha libre y arte. Ramón Vázquez, uno de sus propietarios entrevistado en marzo de 2017, le llama Museo de la Lucha Libre. Considera su negocio como un sitio donde se hace un homenaje al deporte de la lucha libre, es visitado tanto por residentes de esta ciudad como por extranjeros que asisten a este ritual de encuentro de “fuerzas del bien y el mal que se enfrentan en el encordado”; precisa que es una tradición cultural representativa de Guadalajara porque aquí todo es un espectáculo familiar (Vázquez, 2017) (véase Ilustración 10).



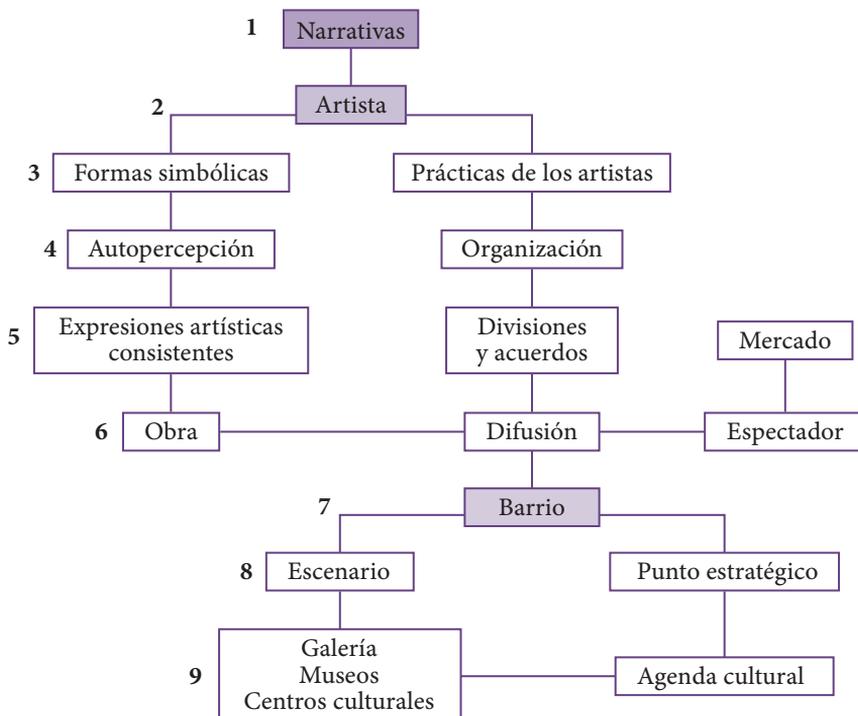
**Ilustración 10.** Pulquería “La Última Lucha”, calle Escorza #19

Fuente: propiedad de la autora.

## Conclusiones

La entrevista es una estrategia para hacer que una persona hable sobre lo que sabe, piensa y cree, una situación en la cual el investigador obtiene información sobre algo, interrogando a un informante. Esta información suele referirse a la biografía, al sentido de los hechos, a sentimientos, opiniones y emociones, a las normas o estándares de acción, así como a los valores o conductas ideales (Guber, 2001, p. 75). En este primer acercamiento empírico al área de estudio se realizaron tres procedimientos: la atención flotante del investigador; la asociación libre del informante y la categorización diferida –nuevamente del investigador– (Guber, 2001, p. 82). Las entrevistas realizadas permitieron reconstruir las representaciones de los habitantes del barrio, ubicarlos en el proceso social y elaborar categorías de análisis que deberán codificarse y categorizarse para centrar al sujeto como productor de significados a través de las categorías epistemológicas del marco teórico de la investigación.

El nivel de detalle de las descripciones se subordinó a un proceso de selección basado en la importancia de lo visto, escuchado o pensado del fenómeno observado. Se realizó una primera definición de conceptos fundamentales a utilizar, donde se presentó un esquema que sintetiza el planteamiento general de los niveles de cada uno de los conceptos del proyecto de investigación (véase Ilustración 11). Se presentan los códigos en niveles que van de lo abstracto (1) a lo concreto (9): el primer nivel son las narrativas del artista –que ocupa el segundo nivel de la clasificación–; el tercer nivel se refiere a las formas simbólicas y prácticas de los artistas que tienen una autopercepción y organización –ubicadas en un cuarto nivel–; el quinto nivel es ocupado por las expresiones artísticas consistentes, divisiones y acuerdos, y la lógica de mercado en la que los artistas independientes generan las obras de arte –éstas dentro del sexto nivel–, al igual que la difusión de las mismas, dirigidas al espectador. El barrio ocupa el nivel siete; los escenarios físicos y el espacio como punto estratégico pertenecen al octavo nivel; para finalmente identificar índices como galerías, museos y centros culturales, así como la agenda cultural, que se pretende identificar a través de las entrevistas realizadas.



**Ilustración 11.** Escenarios de los conceptos  
Fuente: elaboración propia.

## Referencias

- Feixa, C. (1999). *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud*. Barcelona: Ariel.
- Franco, C. (2018). Primera entrevista a viva voz realizada por Yolanda Torres el 23 de enero de 2018.
- Guber, R. (2001). La entrevista etnográfica o el arte de la no directividad. *La etnografía. Método, campo y reflexividad* (pp. 75-100). Bogotá: Norma.
- Marcial, R. (2006). *Andamos como andamos porque somos como somos: culturas juveniles en Guadalajara*. Zapopan: El Colegio de Jalisco.
- Martínez, I. (2015). *Nada volverá a ser igual. Registro de la escena hardcore-punk jalisciense hasta mediados de los noventa*. México: Suplex.

- \_\_\_\_\_ (2018). Primera entrevista a viva voz realizada por Yolanda Torres el 22 de enero de 2018.
- Neufeld, D. (2006). *Catálogo del Festival Puertas Abiertas de Artistas 2006*. México: CONCACULTA.
- Neufeld, D. & Haasser, J. (2010). *Arte urbano GDL*. México: Grafisma editores, s.A. de C.v.
- Reguillo, R. (coord.) (2010). *Los jóvenes en México*. Colección “Biblioteca Mexicana”. México: FCE/CONACULTA.
- SEDESOL. (2018). Educación y Cultura, Tomo I. *Sistema Normativo de Equipamiento Urbano*. México: autor.
- Vázquez, R. (2017). Primera entrevista a viva voz realizada por Yolanda Torres y Nicolás Rey el 9 de enero de 2017.

# Nadar a contracorriente: el tratamiento histórico del objeto desde la musicología

Raúl W. Capistrán Gracia<sup>1</sup>  
Hirepan Solorio Farfán<sup>2</sup>

*Mientras estés vivo, brilla,  
no dejes que nada te entristezca,  
porque la vida es corta  
y el tiempo exige su retribución.*  
Seikilos

## El surgimiento del objeto

En el siglo I a. C., un aedos griego llamado Seikilos colocó sobre la tumba de su esposa una columna de mármol; ésta contenía la inscripción del texto de un cantar y sobre cada una de las letras

---

1 Profesor investigador, Universidad Autónoma de Aguascalientes. Correo: raul.capistran@edu.uaa.mx.

2 Estudiante del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura, Universidad Autónoma de Aguascalientes. Correo: guitarclassgdl@yahoo.com.mx.

de dicha canción, un signo no alfabético, del cual se infiere un intento de escritura musical. Lejos de la furia de los dioses ante el robo del fuego por parte del titán Prometeo, el intento de este cantor de Éfeso por capturar el sonido pasó desapercibido en la cosmogonía helénica. Fuego y sonido pueden ser representados en una imagen, sin embargo, los constituyentes principales de ambos son inasibles e irrepitibles en la imagen. La provocación al pensamiento por parte de Magritte (1898-1967) en su cuadro *Esto no es una pipa*, en donde expone la disociación de imagen y texto, para, entre otras cosas, evidenciar la inaccesibilidad del objeto por parte de la imagen, es una constante que ha acompañado a la escritura musical.

El ejecutante ante la partitura debe comenzar la reconstrucción de la obra en cada nuevo intento. No obstante, la necesidad por desarrollar una escritura musical ha sido una prioridad para el quehacer musical a lo largo de la historia. Conscientes de la limitación expuesta, durante la Edad Media se propuso, primero, un sistema de notación mnemotécnica sobre el texto, sin líneas de referencia a la altura de los sonidos. Este sistema, del cual la notación Sant Gal es el ejemplo más trascendente, intenta replicar el diseño melódico de un canto litúrgico a través de signos sobre el texto, los cuales replican el movimiento de la mano en la conducción del canto –quironomía. Este sistema no se distancia mucho de la transmisión oral de la música, una de las características que, como se muestra a continuación, se considerará negativa en la teoría musical occidental.

Para la reproducción no especulativa de un diseño melódico, es condición necesaria fijar de antemano la altura de los sonidos. Guido de Arezzo (991-1033) crea un sistema donde la mnemotécnica se avoca en aprender sonidos específicos, no melodías. Este hecho permite la reconstrucción de una melodía a partir de sus componentes elementales (notas). La música ahora puede ser reproducida en cualquier lugar sin variantes, por lo menos en lo que a altura se refiere, difiriendo la problemática del ritmo y la interpretación.<sup>3</sup>

---

3 Sobre esta problemática particular, es prudente acercarse a las palabras que Illich (2002) dedica a Hugo de San Víctor (1096-1141) en referencia a la metodología de lectura y mnemotecnica aplicada por los monjes medievales en la lectura de textos: “El lector comprende las líneas moviéndose según su latido, las recuerda recuperando su ritmo, y piensa en ellas como si las colocara en su boca y las masticara” (p. 74). El lector del texto musical debe, entonces, recorrer el mismo camino para recordar el ritmo y la agógica. El lector balbuceante medieval es un gran cultivador de la memoria, al contrario del lector óptico que aparecerá en los siglos venideros.

La música reproducible a partir de un documento permite la homogeneización del canto litúrgico y sirve de base para las posteriores expresiones musicales (*cantus firmus*). Sin embargo, la máxima aportación de este sistema de escritura musical es el inicio del proceso de autonomización de la música con respecto a la filosofía. Escribir la música –aunque sea de manera parcial– permitió objetivar parte del fenómeno musical y proponer una teorización sobre sí misma. Al respecto, se pronuncia Fubini (2005):

El fenómeno consistente en que la música se organice a partir de ahora de forma progresivamente más autónoma y más compleja, no sólo en cuanto a la práctica sino también en cuanto al pensamiento de los teóricos, lo demuestran las definiciones mejor articuladas que de esta «ciencia» se van a dar, alejadas ya de las fórmulas cristalizadas, tantas veces repetidas, de la música como *bene modulandi scientia* (p. 116).

El espacio reservado al aspecto abstracto de la música se redujo considerablemente gracias a la escritura musical. Si Alcuino (735-804), en el siglo xvii, comparaba a la música con las matemáticas, siguiendo las teorizaciones de la escuela pitagórica, “disciplina que trata de los números que se descubren en los sonidos” (Fubini, 2005, p. 107), para el siglo xiii, la objetivación del fenómeno musical había conseguido una teorización relativamente autónoma en Juan de Garlandia, quien consideraba a la música como canto llano, mensural e instrumental.<sup>4</sup> A partir de ahora, la música buscará no sólo la escritura de una melodía, sino de múltiples melodías simultáneas; a esto se le conocerá como polifonía.

La complejidad requerirá de nuevos sistemas de escritura, donde aparecerá el ritmo expresado en valores. De la notación franconiana del siglo xiii, a la notación renacentista, la notación mensural blanca y colorada del Barroco, hasta llegar al siglo xvii, donde se consolidó la escritura musical común; la

---

4 El canto llano hace referencia a la música vocal del oficio litúrgico cristiano, específicamente a la compilación de cantos realizada por Gregorio I, posteriormente denominada “canto gregoriano”. La música mensural es la música que puede ser medida, esto es, que en su propia estructura conlleva la problemática del ritmo y el tiempo; por tanto, debe ser escrita con una notación que indique los valores relativos al tiempo y ritmo, a la vez de la altura de los sonidos. La música instrumental, considerada de menor valía, es simplemente la música producida a través de instrumentos musicales.

música generó un universo inmenso de objetos. Paradójicamente, no será sino hasta el siglo XIX que se hará presente la conciencia y valoración del pasado musical, y dichos objetos serán sacados del olvido. Es en ese momento que surge una nueva ciencia dentro de la música: la musicología.

## El surgimiento de la ciencia

Al fragor del espíritu racional-iluminista del siglo XVIII, las ciencias cimentaron los principios del progreso, basados en la tecnificación y dominio de la naturaleza. El sonido, como parte de esta naturaleza indómita hasta el momento, fue explicado bajo los principios de la ciencia por Helmholtz (1821-1894). Desde la física acústica y la fisiología creó sistemas explicativos válidos hasta nuestros días con respecto al funcionamiento del oído y la transmisión del sonido. Al igual que con la escritura musical, en este nuevo paradigma, desde el cual se estableció la *ciencia normal*,<sup>5</sup> Helmholtz no resolvió los problemas propios de la música, aunque sí estableció una relación significativa con las *ciencias naturales*. La música, en su *ethos*, se definió como próxima a las *ciencias del espíritu*.<sup>6</sup> La musicología surge, entonces, como una ciencia abocada al estudio de la música como fenómeno humano, sin embargo, la presencia de las explicaciones causa-efecto de las ciencias naturales ha acompañado el devenir de esta disciplina desde su nacimiento en el siglo XIX.

A continuación, se da una somera exposición sobre la teorización de Adler (1855-1941) en la división de la musicología como ciencia –histórica y sistemática–. Desde esta perspectiva, propone dos campos de estudio para la musicología: la musicología histórica y la musicología sistemática, que serán abordados enseguida. En este apartado también se trata la utilización del texto musical como herramienta de legitimación de los discursos constituyentes de la centralidad en la musicología.

---

5 Sobre este tópico particular, Khun (1971) define: “ciencia normal’ significa investigación basada firmemente en una o más realizaciones científicas pasadas, realizaciones que alguna comunidad científica particular reconoce, durante cierto tiempo, como fundamento para su práctica posterior” (p. 33).

6 La división formal de las ciencias atiende, en este caso, a la propuesta por Wilhelm Dilthey. Las primeras explican a los fenómenos a través de la relación causa-efecto, las segundas derivan de los planteamientos subjetivos del proceder humano, por tanto, en este mismo sentido, han de encontrar sus sistemas explicativos.

## Lo histórico

El vacilante paso de la musicología como ciencia en el siglo XIX y XX ha estado caracterizado por el desmedido apego al objeto como productor de significado en sí. Las taxonomías, genealogías, divisiones y propuestas de estudio, en la mayoría de los casos, proceden de tratamiento específico aplicado a un objeto particular o a una colección de objetos. El interés por el pasado musical, surgido en el siglo XIX, propició la necesidad de sistematizar el estudio de estos objetos que encarnaban la dialéctica entre el pasado y la novedad.

Así lo expone el que es considerado el padre de la musicología moderna, Adler (citado en Cascudo, 2015), en su clasificación de la musicología como historia: “historia de la música ordenada por épocas, pueblos, imperios, países, ciudades, escuelas, artistas individuales” (p. 402). La historia de la música se construye a partir de los objetos retomados del pasado, una especie de museo musical, inexistente en esa época. Hasta ese momento, la música había fluido de manera lineal sin apenas volver a los estadios, en apariencia superados. La exigencia de “música nueva” había marcado el ejercicio de la composición desde el Renacimiento hasta el siglo XIX. Es verdad que los compositores y músicos ejecutantes acudían a las obras del pasado, pero esto sólo en el aspecto formativo, pues los conciertos y representaciones se integraban por música de reciente factura. Los objetos musicales eran desechados y tratados como anacrónicos u obsoletos por la sociedad.

Es por ello que la visión retrospectiva de Mendelssohn (1809-47) sobre la obra de Bach (1680-1750) significó un cambio definitivo de paradigma en la música del arte occidental, al presentar música antigua a los públicos modernos con *La Pasión según San Mateo* (1729).<sup>7</sup> Sin embargo, este cambio significó una doble problemática en la relación del compositor decimonónico con respecto a su antecesor; en primera instancia, el punto de contacto entre ambos es el propio objeto: la partitura, este conjunto de signos que resulta una muy imperfecta representación de una idea musical. Por si fuera poco, el intervalo que separó a ambos compositores impide una visión unívoca sobre

---

7 En esta misma temporalidad es que se realizan los esfuerzos de homogeneización de la música litúrgica católica en Ratisbona. De igual manera, presentan una visión revisionista sobre la polifonía renacentista y el canto gregoriano, pues promueven la versión legitimada en conjunto con el Vaticano. Como es natural, los medios de difusión de esta música reformada serían los textos recopilatorios, los métodos y los conciertos de música “antigua” (canto gregoriano y polifonía renacentista).

este objeto, si es que la hubo alguna vez.<sup>8</sup> En segundo lugar, la relación en términos de igualdad entre ambos compositores resulta imposible; es por ello que el compositor del pasado ha de ser enaltecido de tal manera que justifique su trascendencia, una suerte de entronización al panteón de la música.

Ante tal constelación de objetos disponibles, la naciente musicología se encuentra en la disyuntiva de qué hacer con dichos objetos. ¿Cuáles son los grados de legitimidad e ilegitimidad en prácticamente toda la creación musical occidental hasta la fecha? Lo arbitrario de estos criterios muestra cómo la apropiación de la obra de Bach sirve para consolidar la idea de Estado-nación en Alemania, aun y cuando el propio Bach nunca fue consciente de esta proposición.

Forkel exaltó la figura de Bach, como culminación de la evolución de la historia de la música comenzada en la Antigüedad. Forkel retrata en palabras de Stauffer [en su biografía de 1802] a un héroe cultural alemán, que dedica su obra a los “patriotas amantes del arte musical” (Casculo, 2015, p. 395).

Basta con analizar una dedicatoria del propio Bach para entender que el proceso y contexto de creación de los objetos musicales bachianos obedeció a circunstancias completamente distintas a las planteadas en el siglo XIX:

Monseñor: Hace dos años tuve el honor de hacerme oír por su Alteza Real en virtud de sus graciosas órdenes, y observé entonces que os complacíais con las insignificantes dotes que el Cielo me ha deparado para la música. Al despedirme de Vuestra Alteza Real tuvisteis a bien honrarme con el encargo de enviaros algunas piezas de mi composición [...]. Os ruego humildemente no os dignéis juzgar su imperfección con el rigor y el fino y delicado gusto que todo el mundo sabe tenéis para las obras musicales, sino más bien que veáis en ellos el profundo respeto y la humildísima obediencia que trato de testimoniaros<sup>9</sup> (Bach, 2015).

---

8 Este es uno de los problemas clásicos de la historia: la visión contemporánea difiere e impide un análisis del fenómeno pasado que busca explicar. De ello habla Topolsky (1973, p. 217): “El conocimiento histórico tiene como objeto diversos sucesos pasados que, como se coincide universalmente, no podemos observar a causa de nuestra situación en el tiempo, es decir, en cierto sentido, no podemos recuperarlos”. Esta problemática se agrava en el caso de la musicología, al necesitar constituirse como una historia dentro de la historia para dotarse de temporalidad.

9 La obra en cuestión es la colección de 6 conciertos para múltiples instrumentos, denominados *Conciertos de Brandemburgo*.

No obstante, la apropiación de autor y obra como parte de un proyecto se repitió a lo largo del siglo XIX y XX. Ya fuera Palestrina en Italia, o Mozart en Austria, el esquema se presentó una y otra vez, ajustándose a las necesidades particulares del momento. Es interesante reseñar cómo esta estructura de ideas se replica en las geografías periféricas. La musicología centroeuropea impone la idea de héroe musical y ésta debe ser reproducida en las historias musicales particulares. Este proceder de índole ecológico evidencia la doble carencia de la historia a partir del objeto. Por principio de cuentas, la estructura prefabricada en Europa debe ser ajustada y adaptada a un fenómeno exógeno, silenciando su propia voz y proceso; por lo tanto, la percepción de permanente carencia de lo periférico frente a lo centroeuropeo se vuelve insalvable. En segundo lugar, el discurso hegemónico se vuelve heterogéneo para la historia de la música universal, legítima a aquellos que están ligados al ejercicio del poder, mientras que excluye a quienes tienen menor acceso a este ejercicio. México no es la excepción, ya que la musicología aceptó las construcciones impuestas durante el siglo XX, sin apenas reflexionar sobre su propio proceso. La siguiente cita lo esclarece:

Pero indiscutiblemente fue el maestro de Carlos Chávez (1899-1978). Como Villa-Lobos para Brasil y Ginastera para Argentina, Chávez es el músico de México. Siguió a su maestro Ponce en la investigación del folclore (especialmente de la música azteca) y prosiguió por una vía que le llevó a las más abstractas búsquedas musicales; desde la música de programa, como *El fuego nuevo* y *Los cuatro soles*, pasando por obras cuyo título mismo es muestra de su compromiso (Chailley, 1958, p. 407).

El discurso homogeneizante mostrado en la cita revela cómo es posible su adaptación y uso en Brasil, Argentina o cualquier periferia, sólo contextualizando un poco y cambiando los objetos musicales. Este fragmento, escrito por el musicólogo francés Balascheff en la década de 1950, difiere muy poco de lo replicado en la musicología mexicana del siglo XX y aun del siglo XXI. Tal genealogía de ideas pudo ser transmitida y aceptada debido a la carga de “verdad” que se le otorgó. Al ser una premisa “verdadera”, la musicología, en general, no hizo más que replicar el modelo explicativo; sin embargo, de acuerdo con Foucault (1977), lo “verdadero” no es un constructo unívoco y absoluto:

Por «verdad», entender un conjunto de procedimientos reglamentados por la producción, la ley, la repartición, la puesta en circulación, y el funcionamiento de los enunciados. La «verdad» está ligada circularmente a los sistemas de poder que la producen y la mantienen, y a los efectos de poder que induce y que la acompañan. «Régimen» de la verdad. Este régimen no es simplemente ideológico o superestructural: ha sido una condición de formación y de desarrollo del capitalismo (p. 189).

Todos los elementos enunciados por Foucault pueden trasladarse fácilmente al campo de la música. El discurso musicológico responde a un complejo entramado de relaciones de poder y acomoda los objetos musicales según los intereses pertinentes del momento. La *voluntad de verdad* resulta un eficiente sistema normativo que, desde el eurocentrismo, ha dictaminado como legítimos a los objetos producidos por esta centralidad.

Las limitantes del proceder de la musicología con respecto a la catalogación, clasificación y legitimación de objetos, están apenas comenzando. Hasta el momento, el origen de este escrito –el objeto– se ha diluido paulatinamente hasta perderse en los procedimientos del cómo se ha historiado la música y las ideas dominantes, asumidas como “verdaderas” en el campo de la musicología. Adler dividió la musicología en histórica y sistémica con la esperanza de que el aislamiento del propio objeto produjera una categorización del fenómeno musical ajena a toda injerencia de factores externos.<sup>10</sup> El siguiente apartado trata del esfuerzo teórico-musical por sistematizar los objetos musicales.

## Lo sistemático

Adler supuso que, al igual que en las ciencias exactas, la música habría de responder a “leyes” universales que permitieran el extensivo análisis y comprensión de la música. Él divide esta área musicológica en cuatro apartados: *a)* teoría especulativa: melodía, armonía y ritmo; *b)* estética y psicología de la música: comparación y estimación de valores y su relación con temas aperci-

---

10 Es pertinente la siguiente cita de Samuel Claro (1967) al respecto: “Adler ubicó la música en la tradición directa del conocimiento matemático griego sobre la música y los estudios musicales de las *artes liberales* griegas, enfatizando que el foco del nuevo pensamiento musical, era la obra de arte en sí misma y que el objetivo central de toda investigación musical era el de dilucidar los principios teóricos y estéticos del arte en los diversos períodos de su historia” (p. 10).

dos; c) pedagogía musical: todo aquello relacionado con la enseñanza musical, y d) etnomusicología.<sup>11</sup> Las ideas de Adler focalizan la atención en los diversos objetos musicales: partituras, métodos, tratados. En apariencia, el primer nivel de la división daría cuenta de la factura musical de una obra determinada, mientras que el segundo apartado permitiría su interconexión con otros objetos musicales, filosóficos, estéticos, literarios o artísticos. Este sistema propiciaría el análisis y comparación de obras en términos de igualdad, al estar regidas todas por el mismo rasero y responder a las leyes universales de la música.

La recepción de estas ideas por parte de los estudiosos del campo musicológico de finales del siglo XIX resultó muy favorable. Riemann (1849-1919), connotado teórico y musicógrafo, famoso por sus análisis (1874) que se convirtieron en el canon del análisis musical a la postre, se adhirió en cierta manera a las propuestas de Adler, proponiendo una división en el estudio de lo musical propio.<sup>12</sup> La interacción del trabajo de Adler y Riemann, en teoría, propone una solución efectiva al problema de historiar la música. Ambos teóricos concluyeron que el *continuum* histórico de la música debía ser dividido en apartados, de acuerdo con la técnica compositiva, género o estilo. Es decir, las divisiones en la historiografía musical procederían de las constantes y variables emanadas del análisis de los diversos objetos musicales, en este caso, las partituras.

Hasta ese momento, el sistema de Adler-Riemann no parece enfrentar problemas que superen el aparato teórico que lo sostiene.<sup>13</sup> De hecho, estas ideas no fueron puestas en discusión sino hasta finalizada la Segunda Guerra Mundial, y aún constituyen el canon de las ideas que estructuran, en buena medida, el pensamiento histórico-musical. La taxonomía de Adler-Riemann

---

11 Esta clasificación fue propuesta por Adler en el artículo "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft", en *Propósitos, método y objetivos de la musicología*, publicado en 1885.

12 Riemann concibe cinco áreas en el estudio del fenómeno musical: acústica, fisiología y psicología del tono, práctica y teoría musical, estética de la música y finalmente musicología. Si bien, la musicología histórica de la época estaba más concentrada en el ámbito biográfico, la propuesta "ahistórica" de Riemann causó estupor en los estudiosos de la época, como Spitta, quien lo conminó a volver a la senda histórica en una carta de 1890.

13 El sistema Adler-Riemann se usa como fin práctico en este texto para evidenciar el uso de la teorización musical como una herramienta del poder. No debe, sin embargo, entenderse como un sistema integrado de teorización musical en sí. Es decir, ambos teóricos pugnaron dentro del campo (incluso entre ellos) para constituirse como la figura dominante de la naciente musicología.

todavía es perceptible en la división curricular de las instituciones de educación musical en nuestros días, así de potente fue el impacto de dichas teorizaciones.

Hasta el momento, se ha hecho una exposición a grandes rasgos del sistema Adler-Riemann. Éste está dotado de una innegable coherencia interna, además, se da el lujo de apartarse de todo componente que pudiera revestirlo de aparente subjetivismo. Sin embargo, es preciso hacer a un lado su eficacia para transmitirse como legítimo y “verdadero” con el fin de cuestionar el porqué de su ineficacia explicativa del fenómeno musical *in extenso*.

Por principio de cuentas, se mencionó que el segundo apartado de la taxonomía de Adler estaba destinado a la interconexión del objeto musical con otras obras del quehacer humano, principalmente obras musicales por comparación. A pesar de que el título sugiere una aproximación decidida a lo subjetivo, es necesario recordar que la psicología de la época estaba intrínsecamente ligada a la fisiología. Mientras tanto, la valoración estética para Adler y Riemann se realiza desde un valor objetivado de lo bello, descrito por Hanslick,<sup>14</sup> para quien la música es bella en sí misma, sin depender de ningún elemento exógeno para este fin. La inexistencia del contenido fuera de la forma, propuesto por el propio Hanslick, brinda una base sólida para la propuesta de modelos contra los cuales contrastar y valorar los objetos musicales. Como es de esperarse, Riemann propone, entre otras teorizaciones suyas, a las *Sonatas* de Beethoven como uno de los cúlmenes de la música del arte occidental. Dicha obra está encuadrada dentro de una forma específica (sonata), pues no requiere de elemento exógeno alguno para considerarse como el parámetro mismo de la belleza, musicalmente hablando.

Este sistema, que resulta explicativo en el modelo, no obstante, presenta problemas severos al aplicarse a otros objetos musicales. Conforme éstos proceden de alguna otra geografía, alejada de este ahora germano-centrismo, es más frecuente que presenten “deficiencias”, derivadas del escaso grado de desarrollo logrado por los compositores periféricos, en comparación con los germanos, en especial Beethoven.

Trasladando esta concepción al caso mexicano, si se toma como parámetro el número de sinfonías (de corte romántico) compuestas en el siglo

---

14 Riemann, sin embargo, difiere de Hanslick, al afirmar que la música sí presenta elementos de belleza natural, y los sitúa en la capacidad de evocar sentimientos en el escucha, ante la imposibilidad de la música de referir hechos concretos del entorno.

xix para medir el grado de desarrollo musical en el país, puede discutirse entre una y dos,<sup>15</sup> por tanto, México se encuentra en la retaguardia de la evolución musical. Resulta obvio que el sistema de comparación no se pregunte por las condiciones sociales existentes en la geografía comparada. ¿Qué motivaría a un compositor mexicano a realizar una sinfonía, en un momento en el cual las orquestas sinfónicas no se encontraban formalmente institucionalizadas?<sup>16</sup> El sistema Adler-Riemann es, en realidad, un dispositivo de exclusión de todo objeto musical divergente a los modelos previamente aceptados como legítimos y “verdaderos”.

Por otro lado, la utilización de los propios objetos modelo para delimitar la historia de la música provoca la desincronización de la historiografía universal y la historiografía musical. Dicha desincronización obedece a la autonomización del campo de la música occidental. A pesar de esto, la consecuencia en la utilización arbitraria de criterios para proponer divisiones en el *continuum* de la historia resultó en una problemática mayor a la que se buscaba solucionar. Siguiendo esta idea, Cascudo (2015) asevera:

Riemann y Adler introdujeron sistemáticamente la utilización del género, del estilo o de la técnica de composición predominante para distinguir unos periodos de otros. En el siglo xx, la generalización del concepto abstracto de estilo, el cual introdujo la posibilidad de discutir y comparar obras, se convirtió en el eje estructurador de las historias de las músicas [...]. El problema es que el estilo, por sí solo, difícilmente ha logrado consagrar una periodización coherente [...]. De hecho, su uso ha llegado a ser señalado como la principal causa de la separación de la Historiografía de la música y la Historiografía general (p. 402).

Las pretensiones formalistas del sistema propuesto trajeron como consecuencia la alienación de la música del ámbito de la cultura. La musicología tardaría casi un siglo en superar las barreras impuestas por este sistema de pensamiento y volcar su interés a la semiótica musical, las funciones de la música o incluso a plantearse la posibilidad de la existencia de “las músicas”

15 Ricardo Castro compuso en 1884 su primera sinfonía en Do menor, titulada *Sagrada*, sin embargo, dicha obra no fue estrenada sino hasta finales del siglo xx.

16 Es en la gestión de Alfredo Bablot (1827-92) que en el Conservatorio Nacional de Música se institucionaliza la orquesta de la escuela en 1883.

en oposición a “la música”. Si bien, Adler reservó dentro de su sistema un apartado en apariencia pluralista (etnomusicología), jamás concibió la posibilidad de la multiplicidad dentro de la propia música de arte occidental. Aún hoy, en la segunda década del siglo XXI, antes de iniciar una investigación que verse sobre la pluralidad, es necesario construir un aparato que justifique la propia existencia de lo múltiple en un espacio construido a partir de lo singular.

## Corolario

En los dos apartados anteriores se mostró la relación de la musicología con los objetos musicales. En el primero se partió de la constitución del propio objeto como elemento diferenciador de la música y la filosofía. El principio de diferenciación en la Baja Edad Media permitió la teorización *ad intra* de la música occidental y su posterior desarrollo. Si bien, los teóricos de la música estaban conscientes de las deficiencias y dificultades que entrañaba el intento de la captura del sonido en papel, también lo estaban de la necesidad ingente por crear un objeto concreto en oposición a la naturaleza subjetiva y abstracta de la música.

Con posterioridad, se abordó el surgimiento de la musicología como disciplina sistemática del conocer humano sobre el fenómeno musical. En una primera instancia se expuso la apropiación y manipulación de los objetos, con el fin de construir una narrativa “verdadera” dentro del contexto musical y aun extra musical. En el segundo apartado se planteó cómo las ideas propuestas en el siglo XIX han pervivido hasta nuestros días al momento de abordar una investigación musical. Estas propuestas metodológicas se vuelven contra el musicólogo en forma de *obstáculos epistemológicos*,<sup>17</sup> impidiendo el planteamiento de preguntas pertinentes con respecto al fenómeno musical. El autor hizo referencia a los primeros esfuerzos por parte de la musicología de subsanar las deficiencias de origen en la investigación musical, en cuanto a la relación objeto-investigador.

---

17 Desde la perspectiva de Bachelard (1974), los obstáculos epistemológicos son diez. En el caso específico arriba mencionado, se hace referencia a visiones epistemológicas que en su momento resultaron valederas y explicativas. Sin embargo, con el paso del tiempo, su eficacia se ha visto reducida debido al desgaste de las categorías planteadas, ya sea por algún cambio paradigmático o la utilización divergente de la propia categoría dentro del lenguaje común (pp. 15-26).

## Parcialidades de la musicología actual

Como se ha mencionado, el planteamiento de un trabajo dentro de la disciplina musicológica necesita de delimitaciones previas derivadas de la relación sujeto-objeto y su connotación histórica. El musicólogo debe, por lo tanto, entender la multiplicidad del fenómeno musical y tratar de explicarlo, en principio, desde lo musical con una visión transdisciplinar. Allegarse tantas teorizaciones como sean necesarias para estructurar un aparato teórico-metodológico suficiente que brinde una explicación eficiente sobre la parcialidad abordada del fenómeno musical.

La ya mencionada aprensión de la musicología por el objeto como único elemento valedero para la explicación de lo musical es perceptible a lo largo de las teorizaciones musicológicas del siglo xx. Dahlhaus, en la década de 1970, evidencia la problemática derivada de la sistematización primera de la musicología, en cuanto a la relación sujeto-objeto y su reflejo en la manera de estructurar la historia. Siguiendo a Musri (1999), encontramos esta argumentación que abona al ensanchamiento del panorama investigativo musicológico:

La intersección entre la musicología y la historia social ya cruzadas con otros cuerpos conceptuales, da por resultado el estudio de la historia social de la música. Por consiguiente, se generan temas novedosos que requieren de nuevos enfoques y métodos, como la etnomusicología histórica o la historia de la música de aquellos músicos no reconocidos como “cimeros” (p. 15).

El necesario desprendimiento de las categorías tradicionales de la musicología, en cuanto a las visiones sesgadas de estilo, género y crítica, en la alocución de Musri, conducen al replanteamiento de la propia disciplina. Apegado al entendimiento de la musicología como una ciencia de la rama de las humanidades, Spencer (2011) evidencia esta constante en el campo, al afirmar lo siguiente:

Como ocurre con otras disciplinas pertenecientes al campo de las humanidades y las ciencias sociales, la musicología ha vivido en una sistemática y continua redefinición de los fundamentos del conocimiento que genera, los métodos en que se sustenta (de gabinete o de terreno) y la posibilidad de generalización de sus resultados (p. 28).

Al realizar una síntesis de las visiones de Spencer (2011) y Musri (1999), se encuentra que la musicología debe enfrentarse a la problemática de la pluralidad del discurso musical. Esta problemática no es menor, pues se enfrenta al postergado problema de la otredad musical. Es decir, la musicología no puede partir del objeto más logrado por la teorización musical para la definición de su propio campo de estudio. Ahora, se debe entender no sólo una concepción distinta de la historia de la música (Musri) orientada a lo social; sino también tener presente el concepto de pluralidad, por tanto, contemplar la posibilidad de la coexistencia de “las músicas”. Estas músicas –tradicional territorio de estudio de la etnomusicología en la redefinición de los campos de estudio, no a partir del objeto, sino de las metodologías– provocan la disolución de las bien marcadas fronteras entre musicología y etnomusicología.

Desde esta perspectiva es que hacen su irrupción en la musicología las propuestas derivadas de la hermenéutica en el cobijo del giro lingüístico de finales del siglo xx. “New musicology”, “estudios culturales”, “performance studies”, “new criticism” y otras perspectivas intentaron brindar soluciones y explicaciones a los procesos de “las músicas”, ante la incapacidad de la musicología tradicional por abordar sus objetos. Desde esta plataforma, Madrid (2009) expone las limitaciones históricas del objeto musical desde la musicología; el paradigma investigativo en la etnomusicología en contraposición al musicológico:

Para la musicología tradicional y su dedicación a la partitura musical como texto, el estudio del *performance* ha consistido en una disertación sobre cómo el texto musical debe ser convertido en sonido y la ha llevado a hacerse preguntas sobre lo correcto en la interpretación, la autenticidad histórica o el papel de la transmisión oral en la reproducción del espíritu “verdadero” de dicho texto musical, lo que lo hace un proyecto evidentemente emanado del logocentrismo occidental y de su predilección por lo literario sobre lo oral. En la etnomusicología tradicional, la práctica del *performance* se dedicaba a las acciones y prácticas que rodeaban el *performance* musical dentro de contextos culturales específicos. La práctica del *performance* en etnomusicología venía de un paradigma epistemológico muy diferente al paradigma logocéntrico de la práctica de *performance* musicológica; en etnomusicología el paradigma era antropológico.

En la incipiente época de la musicología no-logocentrista, algunas teorizaciones apuntan que la dicotomía musicología-etnomusicología obedece a los propios procesos de institucionalización musical, y no a objetos o metodologías. Al respecto, se pronuncia López-Cano (2007):

El debate es etnocéntrico, pues el antagonismo musicología vs. etnomusicología sólo es posible en los sitios donde institucionalmente la investigación musical se divide en esas áreas o porque así se autodenominan las comunidades de investigación hegemónicas. Si tuviéramos que compartir nuestros departamentos universitarios con especialistas en psicología de la música o teóricos profesionales, si compartiéramos con ellos clases, estudiantes, congresos, presupuestos, sociedades científicas, etc., seguramente la discusión no se polarizaría en esta dicotomía (p. 7).

Mientras Madrid (2009) vuelve sobre las limitaciones del objeto musical, López-Cano (2007) propone una utópica musicología general, comprensiva de todo el espectro derivado de la música. A diferencia de las ciencias duras, en que los paradigmas superados, desde donde se ejerce la *ciencia común*, son abandonados para volverse territorio de las ciencias del hombre, como la historia o la filosofía, el arte debe su potencia explicativa al replanteamiento constante de concepciones anteriores y la propuesta de nuevas soluciones, entre otros factores. En este sentido, el abandono o desprecio por el objeto musical no resuelve la problemática del fenómeno musical. La hermenéutica como procedimiento abrió definitivamente el panorama investigativo musical, sin embargo, la profundidad del conocimiento derivado de esta apertura es cuestionable. Desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, el proceso de la música del arte occidental se ha encaminado paulatinamente a convertirse en una práctica recesiva. En otras palabras, la complejidad de sus objetos se distancia de los requerimientos de la industria cultural dominante. Aunque los compositores de música del arte occidental siguen proponiendo desde la escritura musical nuevas teorizaciones, éstas, en su mayoría, requieren de nuevos sistemas de escritura musical, pues replantean las mismas problemáticas que Guido de Arezzo en el Medioevo, y no por ello esto significa un retroceso en el arte musical.

## Epílogo

Hasta ahora, un recuento breve del objeto en la musicología actual ha privilegiado la línea que tiene a la disolución del objeto como eje rector de la investigación musicológica. No obstante, existen otros planteamientos epistémicos con visiones divergentes sobre el objeto musical. Una de las principales líneas de la investigación actual es, sin duda, la semiótica musical, que en buena medida trata de salvar el abismo que supone la relación sujeto-objeto. Sin embargo, su reseña supondría al menos un ensayo particular. Por ello, esta sección cierra con una postura conciliadora entre la hermenéutica y el formalismo como inicio de una vía posible dentro del campo musicológico. Al respecto, Nagore (2004) se pronuncia:

En una época dominada por el relativismo y el contexto, el tipo de aproximación hermenéutica de los estudios de la *new musicology* y el *new criticism* puede provocar la disolución del análisis musical en un ejercicio narrativo o interpretativo, como un nuevo tipo de *performance*.

El replanteamiento del análisis formal, no como la categoría histórica desde la perspectiva de Adler, sino como un contrapeso a las libertades de la hermenéutica, es propuesto por Nagore (2004). La autora ubica a la musicología en torno a la relación del estudio del objeto musical, aunque es prudente en reafirmar la pluralidad como un hecho deseable y consumado para el estudio de lo musical. Como lo evidencia a continuación:

En contrapartida, la descentralización del conocimiento, la multiplicidad de perspectivas, tiene aspectos positivos que debemos aprovechar. Entre ellos podríamos destacar el enriquecimiento mutuo de diversas tendencias (por ejemplo, la etnomusicología y la musicología histórica), el aumento del interés por las músicas no canonizadas (una de las consecuencias más positivas del rechazo del concepto idealista de “obra” y “autor” es el acercamiento a géneros, tipos de música o contextos musicales considerados tradicionalmente como menores), una nueva valoración del sonido y el contexto (Nagore, 2004).

Si algo es posible concluir de las propuestas expuestas, es la aceptación de la música como un fenómeno productor de múltiples objetos susceptibles

a distintas metodologías de análisis. La crisis que supone la ingente necesidad del replanteamiento disciplinar en la musicología y la etnomusicología, así como las divergentes propuestas para solventar esta problemática, desde la perspectiva de Kuhn (1971), supone la antesala a un cambio de paradigma.

## Conclusiones

A través de los siglos, los teóricos de la música se han dado a la tarea de desarrollar símbolos que pudieran determinar las distintas dimensiones del fenómeno musical lo más precisamente posible. Gracias a la notación, el lenguaje musical tomó la forma de partitura y se constituyó en objeto de análisis, con el propósito de conocer la estructura y estilo de un fenómeno musical. Al tiempo, supuso el inicio del camino a la autonomización de la teoría musical con respecto de la filosofía. Es decir, lo musical ahora será susceptible al análisis *ad intra* del campo de la música.

Mientras tanto, desde su concepción en el siglo XIX, la musicología ha tenido como objetivo tratar de comprender y, sobre todo, de explicar los diversos fenómenos musicales, tanto del pasado como del presente, tanto europeos como universales. En ese esfuerzo, se ha caído en diversos vicios que van desde el análisis de objetos de distinta época y contexto cultural a través de los mismos parámetros, hasta la exclusión de éstos, por no “alinearse” a las características hegemónicas europeizantes.

A pesar de los esfuerzos por llevar a cabo un análisis válido, objetivo y justo, hasta el día de hoy los resultados suelen centrarse en el objeto, excluyendo factores determinantes, como la cultura, la sociedad y las condiciones materiales en que la obra fue creada, y minimizando (casi ignorando) al ser humano que la compuso. Dado que el lenguaje musical es resultado de la creatividad y sensibilidad del ser humano, y que sus obras representan un discurso que genera un proceso de comunicación, el análisis musical centrado en el objeto parece, por momentos, inhumano, insensible e injusto.

Aunado a lo anterior, otros factores como la perspectiva, experiencia, ideología, entorno y conocimientos de aquél que toma la responsabilidad de hacer el análisis (musicólogo, etnomusicólogo, compositor), se combinan para hacer que el análisis musical, independientemente de la técnica analítica que se utilice, se sesgue. Ante esa perspectiva, los autores proponen un

enfoque más holístico que, sin dejar de apreciar los elementos técnico-musicales de la obra, pondere los factores derivados del contexto sociocultural, tome en cuenta el devenir histórico, considere la influencia de las concepciones estéticas y, más que nada, desde una perspectiva humanista, pondere al creador en todas sus dimensiones, partiendo de tantas categorías epistémicas como sean necesarias para explicar a cabalidad el fenómeno musical de las instituciones.

En ese sentido, los autores enfatizan la necesidad de poseer un alto nivel de entendimiento de otras disciplinas con miras a ampliar el conocimiento musicológico en un ámbito académico. Como afirma Chailley (1958, p. 13): “[...] el musicólogo completo será aquél capaz de hablar, en un plano de igualdad, de música con sus colegas músicos y de metodología y conocimientos generales con sus colegas universitarios”.

Así, la propuesta de los autores se sitúa entre el intervalo de la historiografía musical y las ciencias sociales; es decir, es una elaboración que parte de la musicología decididamente hacia la sociología y la filosofía del arte. Después de todo, como afirma Wallerstein (2006), el uso de la historia no es propiedad exclusiva de las personas con título de historiador, sino un ámbito del conocimiento disponible para todos los académicos sociales. Del mismo modo, la sociología no es una disciplina de uso exclusivo para ciertas personas llamadas sociólogos, sino un área académica a explorar por todos los científicos sociales. En suma, los autores no creen que existan monopolios de la sabiduría ni ámbitos del conocimiento reservados a las personas con un determinado título universitario.

## Referencias

- Bach, J. (2015). Dedicatoria de los Conciertos de Brandenburgo de Bach. *Clásica 2 Revista de Ópera y Música Clásica*. Disponible en <https://clasica2.com/clasica/La-Musica-Clasica-y-la-Literatura/Dedicatoria-de-Los-Conciertos-de-Brandenburgo-de-Bach>. [Consulta: 17/oct/2017] [1721].
- Bachelard, G. (1974). *La formación del espíritu científico*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Cascudo, T. (2015). *Musicología histórica e historiografía*. En Aullón de Haro, P. (ed.), *Historiografía y teoría de la historia del pensamiento, la literatura y el arte*. Madrid: Dickinson.
- Chailley, J. (1958). *Compendio de musicología*. Madrid: Alianza Editores.
- Claro, S. (1967). *Hacia una definición del concepto de musicología: contribuciones de la musicología latinoamericana*. Chile: UdC.
- Clásica2 (21/sept/2015). Dedicatoria de Los Conciertos de Brandenburgo de Bach. *Clásica2 Revista de Ópera y Música Clásica*. Disponible en [http://clasica2.com/?\\_=/clasica/La-Musica-Clasica-y-la-Literatura/Dedicatoria-de-Los-Conciertos-de-Brandenburgo-de-Bach](http://clasica2.com/?_=/clasica/La-Musica-Clasica-y-la-Literatura/Dedicatoria-de-Los-Conciertos-de-Brandenburgo-de-Bach).
- Foucault, M. (1977). *Verdad y poder*. En J. A. Nicolás y M. J. Frápolli (eds.), *Teorías de la verdad en el siglo xx*. Madrid: Tecnos.
- Fubini, E. (2005). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo xx*. Madrid: Alianza.
- Historia de la música (26/sept/2014). El epitafio de Seikilos. En *Historia de la Música* [blog]. Disponible en <https://historiadelamusica.wordpress.com/2014/09/26/el-epitafio-de-seikilos>.
- Illich, I. (2002). *En el viñedo del texto: Etología de la lectura: un comentario al "Didascalicon" de Hugo de San Víctor*. México: FCE.
- Kuhn, T. (1971). *La estructura de las revoluciones científicas*: México: FCE.
- López-Cano, R. (2007). Musicología vs. etnomusicología ¿un falso debate? *Etno-Boletín Informativo de la SIbE*, 16, 6-10. Versión online: [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net).
- Madrid, A. (2009). ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora? *Revista Trans*, (13). Disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/2/por-que-musica-y-estudios-deperformance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier>.
- Musri, F. (1999). Relaciones conceptuales entre musicología e historia: análisis de una investigación musicológica desde la teoría de la historia. *Revista Musical Chilena*, 192(93), 13-26.
- Nagore, M. (2004). Análisis musical: Entre el formalismo y la hermenéutica. *Músicas del Sur. Revista Electrónica Digital*, 1(1). Disponible en <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/index.htm>. [Consulta: 15/oct/2017].
- Spencer Espinoza, C. (2011). Ser o no ser, he ahí el dilema. Reflexiones epistemológicas en torno a la relación entre ciencia y musicología. En Sáez, F.

- y Lopez-Cano, R. (eds.), *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. Caracas: CELARG.
- Topolsky, J. (1973). *Metodología e historia*. Madrid: Cátedra.
- Wallerstein, I. (2006). *Abrir las ciencias sociales: informe de la Comisión Gulbenkian para la reestructuración de las ciencias sociales*. México: Siglo XXI Editores.

# El arte de promocionar el arte. La búsqueda de un camino para la música y los músicos académicos

Yolanda Montejano Hernández<sup>1</sup>  
Gabriel Rojas Pedraza<sup>2</sup>

Los cambios tecnológicos y el acelerado avance de las comunicaciones han modificado paradigmas tanto en los estilos creativos, los materiales utilizados, las temáticas abordadas por los artistas, como en las formas de aproximarse a los públicos; sin embargo, la necesidad de replantear el fenómeno artístico, de estudiarlo y acercarlo a diferentes sectores está cada vez más presente, ante las posibilidades que abren las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC). Es justo frente a esta convergencia tecnológica que la difusión y promoción del arte adquieren interpretaciones diversas. Actualmente podemos acceder a las galerías y museos en recorridos virtuales, descargar

---

1 Estudiante del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura (DIAC) de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH) en México. Comunicóloga y docente. Correo: yolamontejano@gmail.com.

2 Doctor en Artes y Humanidades, compositor, músico, docente e investigador, miembro del núcleo académico del DIAC. Correo: grojped@hotmail.com.

catálogos completos de artistas o disfrutar de manera simultánea de un concierto ofrecido en algún escenario de cualquier parte del mundo.

Encontrar un punto medio entre los estudios en torno a la globalización, el consumo mediático y la masificación, y aquellos que han mostrado su reticencia a utilizar elementos promocionales con fines de comercialización ante el evidente detrimento de la esencia artística, sigue pendiente en las investigaciones sobre este fenómeno y en la necesidad de promover la obra y figura del artista sin perder su valor estético. El objetivo principal en la búsqueda de estas filosofías y formas de aproximarse al arte, es encontrar un esquema de promoción ante lo que parece evidente en los últimos años: las nuevas formas de consumo del arte gracias a la incursión tecnológica.

Hablar de manifestaciones artísticas es perderse en un mundo de épocas, autores, corrientes y géneros, es por ello que se centrará el debate en el contexto específico de la música académica actual.<sup>3</sup> Las acciones para acercar a los públicos al arte son mucho más complejas que una simple estrategia promocional, pues es necesario comprender y dimensionar el fenómeno artístico desde diferentes ópticas. En este apartado nos referiremos a la relación entre música y tecnología con fines de promoción.

Una vertiente interesante que aporta a esta visión de estudio se encuentra en la enseñanza de la música como profesión. En los planes de estudio a nivel de licenciatura, los mapas curriculares y los contenidos que las universidades y conservatorios de música en México, han buscado adaptar en los últimos años, su oferta ante un mercado competitivo y poco explotado por diversos factores. Muestra de ello son las adaptaciones a las ofertas educativas que inician en 2017 en el centro del país, como las licenciaturas en Composición para Cine de la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ), o Música y Tecnología Artística, de la Escuela Nacional de Estudios Superiores –Unidad Morelia– de la Universidad Autónoma de México (ENES-UNAM).

No obstante, algunas escuelas y conservatorios de música en México mantienen sus planes y programas de estudio, pero buscan adaptarse a las necesidades que los profesionales del área requieren para insertarse en el panorama

---

3 La música académica, también conocida como docta, culta o selecta, es un término para clasificar o dividir las expresiones musicales, diferenciándolas de la música tradicional o la música popular. Para algunos autores, el uso de esta etiqueta resulta impreciso. Aparece por primera vez en el *Oxford English Dictionary* en el año de 1836 (esta publicación es considerada como la referencia etimológica de la lengua inglesa, de ahí que tanto musicólogos como otros investigadores lo tomen como punto de partida).

laboral, ser competitivos y no perder la libertad artística, creativa o el manejo de su imagen. Un ejemplo de esta adaptación a un mundo cambiante se vive en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH), donde la Licenciatura en Música, que pertenece a la Facultad Popular de Bellas Artes, ha tratado de incorporar materias que brindan a los estudiantes un panorama de acercamiento al contexto laboral. La asignatura de Sistemas computacionales se complementa hoy día con asignaturas optativas como Composición con nuevas tecnologías, Mercadotecnia aplicada al arte y Promoción cultural.

Resulta significativo –en medio de la convergencia tecnológica– cuestionar si los esfuerzos no son del todo suficientes ante el acelerado avance de las herramientas de comunicación. Si bien, el reglamento operativo de la institución permite proponer asignaturas que reflejan necesidades sociales, éstas se integran de forma optativa y sólo se abren las de mayor demanda; por lo que es necesario conocer el punto de vista de docentes y alumnos, así como de la comunidad de músicos académicos frente a la necesidad de incorporar la promoción y autopromoción a través de las TIC. Es entonces que el punto de partida de la investigación está relacionado con el conocimiento de las Tecnologías de la Información y Comunicación (TIC) que los músicos académicos utilizan para promocionar o autopromocionar su trabajo, por lo que se plantea un acercamiento a los estudiantes y músicos activos a través de la encuesta como una herramienta de recolección de datos, esto en una primera fase.

Es necesario, desde una propuesta multidisciplinaria, que involucre la comunicación y la enseñanza de la música, con la visión de conocer posibles asignaturas o productos que permitan la gestión y la difusión desde una consciencia del mundo cambiante, donde el músico académico tenga la posibilidad de acercarse a un público, promover su obra e incorporarse a una actividad laboral no tan demandada, como las licenciaturas que ofrecen las ciencias exactas, e incluso las ciencias sociales. Desde la academia, resulta vigente abordar las situaciones que enfrentan los artistas y, en específico, los músicos con los retos que viven, a partir de una sociedad de consumo; un espacio en el que el intercambio de productos y servicios está regido por la cercanía publicitaria.

El contraste entre la necesidad de hacerse visible en un mundo mediático –o lo que Scolari (2013) denomina *analfabetismo transmedia*– y la realidad del músico académico que busca tranquilidad, horas de estudio y trabajo íntimo, son elementos a tomar en cuenta para la promoción del arte y la cultura. Fac-

tores como la apatía, la comodidad o el desconocimiento de las herramientas de promoción y autopromoción son algunos de los cuestionamientos a comprobar a través de las herramientas metodológicas que, contrastadas con un soporte teórico, nos llevan a pensar en ciclos de promoción que se han acelerado gracias a la aparición de formas inmediatas de comunicarse.

En el caso de la música académica, las salas de concierto, los festivales de música y las industrias disqueras han modificado considerablemente su forma de operación, en función de lo que Robert Freeman (2014) cataloga como una “crisis”, donde se educa a un artista que difícilmente encuentra oportunidades de desarrollo como las que se le han planteado en su formación académica. En las licenciaturas de formación tradicional, como son medicina, leyes o ciencias exactas, se requiere de una participación activa del estudiante y un conocimiento o integración al ambiente laboral; en la enseñanza de la música, estos requisitos igualmente están presentes.

Un planteamiento similar lo realiza Dawn Bennet (2010) al hablar de la necesidad de los conservatorios por superar el modelo tradicional para que se ocupen de las variadas actividades profesionales que conlleva la música y la creación musical, al desarrollar diversas habilidades, necesarias para sobrevivir en una sociedad actual, multicultural, económicamente racionalista y dependiente de la informática. La necesidad de abordar el tema no es sólo con la finalidad de proponer al músico un simple modelo mercadológico para la promoción de la música académica, siguiendo los estándares de la sociedad hipermercantilizada (Giménez, 2002), donde todo se compra y se vende, ya que se convierte en una marca o un producto, donde se requiere, además, la comprensión del fenómeno artístico, de la sociedad que vive cambios en la forma de aproximarse a las diferentes actividades humanas, y de adquirir productos y servicios.

Este gran mercado se ha trasladado hoy día a internet, un espacio multiplataformas donde se puede encontrar de todo; los contenidos son tan variados y las posibilidades para los usuarios tan complejas que Castells (2001) lo ha definido como “La Galaxia Internet”: un nuevo entorno de comunicación en que todas las áreas de la actividad humana están siendo modificadas. Abordar un cambio en las actividades humanas implica, a la par, el desarrollo de nuevos lenguajes comunicacionales para las distintas actividades del hombre, desde las relaciones sociales, afectivas, amorosas, hacer las compras y consumir el arte, donde todo pareciera estar a un clic de distancia y dentro de una pantalla al alcance de la mano.

El debate respecto a la música y los músicos académicos en este artículo intenta dimensionar el cambio de lenguajes, de formas comunicativas y expresivas en torno al fenómeno artístico, a su evolución e inserción en una sociedad que constantemente se modifica, debido a la injerencia de las tecnologías que muy poco nos permiten reflexionar en torno a lo que sucede en un mundo de actualizaciones constantes, de modelos y aplicaciones que se descontinúan de un día para otro.

En las artes visuales y la museografía se hace uso de las TIC con fines promocionales; hoy es posible acercarse a experiencias museográficas desde diferentes plataformas: “Las nuevas tecnologías son herramientas que permiten desarrollar una nueva forma de contar interactiva, personalizable, permiten simular procesos, viajar en el tiempo, transformar espacios [...]” (Moreno, 2005). Resulta pertinente saber si desde la música y los músicos académicos existe un nivel de utilización o subutilización de las herramientas tecnológicas con fines promocionales, ya que, debido a las características de la música académica, su tradición y sus formas, muchas de las posibilidades promocionales quizá no han sido exploradas.

Sin la intención de hacer valoraciones a las creaciones musicales, más bien al momento que viven los músicos y la música académica, este enfoque busca ahondar en el vínculo de la comunicación con el público, en la música como proyección; ese fenómeno que para muchos no precisa entendimiento, por tratarse de un hecho impersonal:

La música no es visible, no da a ver absolutamente nada. Se halla más próxima al olfato y al tacto, aunque sin suplantarlos: es un aliento que impulsa y hace escalar el lomo de las olas que no se perciben en la oscuridad [...] puede afinar el alma, permite que vibren todas las pasiones, que se liberen del yugo de lo visible [...] y por extensión de lo inteligible. ¿Será la música la más antiplatónica (es decir: impolítica) de las artes? (Espinosa, 2016, p.128).

Mientras, se pueden encontrar fuertes críticas a la música académica relacionadas con lecturas simbólicas de un orden social que encasilla, de una estructura anticuada, a un rito social fuera de época. Bordieu & Passeron (1996) afirman que:

La cultura de la élite está tan cerca de la cultura de la escuela que el alumno que procede de un medio pequeño-burgués (y *a fortiori* si procede de un medio campesino u obrero) no puede adquirirla sino a base de un esfuerzo continuado, mientras que a un alumno de clase alta [...] le vienen dados por su posición social. De modo que, para unos, el aprendizaje de la cultura de la élite es una verdadera conquista que se paga a un precio muy alto, mientras que, para otros, constituye una herencia que comparte, al mismo tiempo, la facilidad y las tentaciones de la facilidad (p. 183).

Entonces, motiva una investigación académica conocer si es posible que estas diferencias logren sortearse a través de la tecnología y otros elementos a los que tenemos acceso hoy día en función de esta convergencia tecnológica, y logren tener aliados para difundir la música y los músicos académicos.

Surgen conceptos ligados a este tema, como el de la globalización, ese intercambio que aparentemente ha borrado fronteras económicas y ha potencializado el intercambio en diferentes áreas, desde la económica, política y cultural. De hecho, para Pierre Warnier (2002), la globalización es una máquina de crear diferencias; y es en estos rincones del intercambio comercial que ha quedado desdibujado y atropellado el arte y la cultura por la velocidad de crecimiento de un fenómeno social. Como señala Néstor García Canclini (citado en De la Haba & Santamaría, 2001): la globalización es un objeto cultural no identificado. Al día de hoy, se siguen ignorando, en gran medida, las implicaciones de su avance acelerado, se estudian sus efectos a nivel económico y social, por lo que incorporarlo al arte es indispensable.

En la opinión de Manuel Castells (2001), reconocido como el gran teórico de la comunicación, señala que no es posible abarcar todo el material disponible para la investigación cuando el objeto de estudio (internet) se desarrolla y cambia mucho más rápido que el sujeto (el investigador que esto escribe, o para el caso, cualquier investigador). Aplicada esta realidad a los mapas curriculares y formas de enseñar en las academias, conservatorios y escuelas de música, se plantea una realidad a la que hace frente la educación universitaria, la obsolescencia de conocimientos. Cuando el alumno egresa, ya son caducos y requieren de una actualización constante. Sin embargo, el cruce de lo que Castells ha llamado “galaxia internet” es un espacio en el que se intercambia información, y para el fenómeno artístico es el escaparate de

aquel público que va a las salas de concierto, adquiere las grabaciones o *repostea* un video donde el músico muestra su trabajo.

Para la música académica, la convergencia tecnológica presenta una infinidad de posibilidades de consulta, desde las plataformas libres de música, como *YouTube*; o las de paga, entre las que se encuentra *Selecta*, de reciente lanzamiento y donde se puede tener acceso a contenidos en audio y video por una cuota mensual. En la misma evolución se encuentran las agrupaciones, salas de concierto, los festivales de música y las industrias disqueras que, con las posibilidades de promoción, deben desarrollar contenidos y captar públicos de manera continua.

A pesar de lo anterior, es necesario tener en cuenta que el fenómeno artístico no queda bajo las reglas de lo comercial. Aunque pase el tiempo, desde los primeros planteamientos del esquema marxista, los postulados derivados de estas teorías y las metodologías para aproximarse al estudio del arte siguen siendo un marco de referencia vigente y necesario para plantear recursos que lleven a considerar todas las áreas de interés en un fenómeno a estudiar, como es el caso de la emancipación de la música académica. Son los textos de Adorno (Horkheimer & Adorno, 1988), amante de la música, los que buscan privilegiar a la creación, lejos de la comunicación de esas ideas, en lo que definía como un “caos cultural”:

La violencia de la sociedad industrial obra sobre todos los hombres. Los productos de la industria cultural pueden ser consumidos rápidamente. Incluso en estado de distracción. Pero cada uno de ellos es un modelo del gigantesco mecanismo económico que mantiene a todos bajo presión desde el comienzo, en el trabajo y en el descanso que se asemeja (p. 60).

En este planteamiento, propuesto antes de los avances tecnológicos de los que hemos sido testigos en los últimos veinte años, el concepto de “industrias culturales” cobra una fuerza excepcional, superando en gran medida el dilema de Walter Benjamin (2008) sobre autenticidad, y el que aparece en los últimos años de manera recurrente, el “aura”, aquello que explica como “un entretejido muy especial de espacio y tiempo” la necesidad de reproducir para compartir, para acercar y para difundir contra el deseo de mantener la experiencia artística. Benjamin, un visionario de las implicaciones tecnológicas en el arte, escribe en 1934 *El autor como productor* (Benjamin, 2003), donde reflexiona

sobre la socialización de los medios de producción intelectual. Hoy en día, se asombraría frente a la proliferación de *youtubers*<sup>4</sup> y personajes que dan su opinión y son seguidos por millones con sólo un clic.

Manuel Castells (2015) señala que en la sociedad de la información, donde tenemos a nuestro alcance contenidos mediáticos gracias al internet y las redes sociales, se presenta un fenómeno que cataloga como “autocomunicación de masas”, donde es el internauta<sup>5</sup> quien define sus criterios de búsqueda y selección, y puede decidir qué ver y dónde verlo. Para algunos autores, como Rodrigo Duarte (2011), el concepto de “industria cultural”, propuesto por Horkheimer & Adorno (1988), puede ser adaptado a las exigencias y requerimientos de los medios masivos como el internet, dando paso a lo que titula “industria cultural 2.0”:

La denominación industria cultural 2.0, atribuida al sistema de cultura de masas actual, es pertinente no solamente porque el número usado para designar la versión de un programa indica que se trata del desarrollo (de la digitalización, en el escenario de la globalización) de algo que, en su esencia manipuladora y opresiva, permaneció idéntico a sí mismo desde su advenimiento a principios del siglo xx (Duarte, 2011, p. 117).

Los conceptos teóricos obligan, entonces, a proponer prácticas que apoyen y difundan la cultura y las artes como una forma de combatir las valoraciones de calidad que se han criticado desde 1940, y que siguen imperando hasta nuestros días, medios que difunden contenidos pobres de dudosa calidad y dando al público lo que aparentemente quiere ver. Por ello, ahora más que nunca, es necesario impulsar la creación y difusión de contenidos de calidad, promovidos por los propios autores, por los músicos académicos que compartan su pasión por su trabajo.

En México, y específicamente en cuanto al uso de la tecnología y sus implicaciones en la promoción del arte y la cultura, hay mucho trabajo por hacer, sobre todo tomando la imagen del artista como uno de los elementos fundamentales de la promoción y, en específico, de la autopromoción. Esto implica

---

4 Individuos que utilizan la red social de videos más grande del mercado digital – *YouTube* – para compartir cualquier tipo de contenido que pueda resultar entretenido, generando así un gran número de reproducciones.

5 Término utilizado para el usuario que hace uso de internet.

un cambio de mentalidad para el manejo de recursos, tanto en agrupaciones artísticas, como en el nombre y la figura del artista mismo, sin abordar la desconexión del sistema educativo. Una vez que el alumno egresa con su título de licenciado en Música, no cuenta con canales ni experiencia para la promoción de su obra, o incluso el interés por difundirla en las diferentes plataformas; mientras queda la esperanza de obtener una beca o un apoyo gubernamental, un mecenazgo que actualmente es cada vez más improbable.

Los sitios y las páginas de los creadores que ya cuentan con el reconocimiento nacional e incluso internacional son espacios olvidados, verdaderos hoyos negros en la vida del autor cuando se le solicita la actualización de su currículum; los repertorios o las fotografías, los contenidos multimedia y los productos que podrían auxiliar a los músicos no son parte de su lenguaje cotidiano. Lo mismo sucede con el manejo de redes sociales, que hasta la fecha se han visto sólo como espacios decorativos para compartir memes<sup>6</sup> y no como un lugar propicio para la difusión de la cultura y el arte. Algo que ha demostrado la red social es que se trata de una herramienta de venta por excelencia.

Es cierto que los contenidos en internet y el manejo que se hace en general de este medio de comunicación no es el indicado. Para muestra bastan las cifras alarmantes de uso y abuso de las redes sociales; sin embargo, desde diferentes áreas, como la académica y cultural, sería importante comenzar a trabajar y difundir los contenidos que realmente son valiosos, aquellos que permiten al ser humano crecer, educarse y aprender.

En la encuesta realizada a músicos académicos vinculados a instituciones michoacanas, como el Conservatorio de Las Rosas y la Facultad Popular de Bellas Artes, de un total de 120 músicos encuestados a través del formulario de Google Drive, 48% tienen de entre 0 a 5 años de haber egresado, 36% de 6 a 10 años, y sólo 12% tienen más de 15 años de haberse titulado (Anexo 1). Esto nos deja con una muestra considerable de músicos académicos en activo que enfrentan los retos de la tecnología.

De este ejercicio, que busca acercarse a las opiniones y sentir de los músicos académicos, es importante destacar el reconocimiento que hacen respecto al poder de las herramientas tecnológicas; no obstante, la totalidad de los en-

---

6 Un meme de internet se usa para describir una idea, concepto, situación, expresión y/o pensamiento humorístico manifestado en cualquier tipo de medio virtual, cómic, video, audio, textos, imágenes y todo tipo de construcción multimedia que se replica mediante internet, de persona a persona, hasta alcanzar una amplia difusión.

cuestados coinciden en que desconocen la forma de sacar mayor provecho a esta convergencia tecnológica, ya sea por la falta de tiempo para averiguarlo, como refiere 60% de los encuestados, mientras 18% observan una falta de conocimiento en las herramientas. El resto refiere diferentes situaciones, entre las que destaca la necesidad de mantener una conexión directa y presencial con el público.

Se trata de una situación abordada desde diferentes ópticas, la parte fundamental del artista, pero sobre todo el reconocimiento de una figura indispensable en el quehacer artístico: el gestor cultural, aquel que, apoyando al creador, se encarga de ser un vínculo entre la obra y el público, el que utiliza las herramientas y puede generar contenidos para públicos diversos; una figura que es necesario impulsar desde diferentes espacios, como las licenciaturas en arte, comunicación y música, para acompañar al músico académico y generar contenidos y propuestas de difusión en diferentes espacios, con apoyo de las TIC.

Si hasta hace poco la alfabetización mediática, explicó Scolari (2017), era un enfoque fundamental de investigadores y académicos, en la actualidad hay que pensar en una alfabetización transmedia. Este concepto nos conduce a una historia que se cuenta en varios medios y plataformas, en conjunción con una cultura participativa de los usuarios. Esto habla de una nueva forma de comunicar, de un lenguaje desarrollado a partir de esta convergencia tecnológica, que implica un cambio de mentalidad para nuevas y viejas generaciones desde la comunicación del arte y la cultura, en una sociedad cambiante e impactada por la tecnología.

## Conclusiones

*A medida que Internet se va convirtiendo  
en la infraestructura dominante en nuestras vidas,  
la propiedad y el control del acceso a ella  
se convierten en el principal caballo  
de batalla por la libertad.*

Manuel Castells

A partir de la inclusión de las herramientas tecnológicas en las diferentes esferas de la actividad humana, el impacto ha sido considerable, donde el arte y la música académica no han sido la excepción, no sólo en sus formas creativas, también en la manera de acercarse a las audiencias, a los públicos, y generar una interacción con quienes se acercan a estas formas de expresión artística. Los estudios en torno al fenómeno artístico incluyen la preocupación de generar productos en serie, industrializados, que eliminen la esencia de la propuesta artística, del creador y el momento de la interpretación.

Sin embargo, con la inclusión de la tecnología y el uso del internet como un medio masivo de difusión, estos planteamientos requieren ser abordados desde la academia, analizados desde diferentes postulados multidisciplinarios, no sólo con fines filosóficos o reflexivos, pero también con la necesidad imperante de impactar en los mapas curriculares, en las propuestas académicas y en la formación de nuevas generaciones de artistas y creadores que requieren incluir alternativas viables para acercarse a los públicos. Desde la comunicación no se trata de una receta mágica para promover a la música y a los músicos académicos; se aborda un camino, una posibilidad y una búsqueda de nuevas maneras para aproximarse al cambio de paradigmas de promoción y difusión, a la forma de ver el fenómeno artístico.

La educación a las nuevas generaciones de músicos se convierte en un factor fundamental: incidir en las instituciones educativas, modificar pautas de enseñanza-aprendizaje, pensar en los postulados de David Ausubel –psicólogo y pedagogo– sobre aquello que para el estudiante es significativo; y desde la docencia, plantear la necesidad de las materias que vinculan al músico académico con la realidad social. Escuchar y acercarse a quienes cursan las carreras de música resulta fundamental para conocer la forma de enfrentar los retos de la llamada convergencia cultural (Jenkins, 2008), se convierte en una tarea no sólo de documentación de un momento de cambio en los paradigmas y modelos que han acompañado al músico académico durante años, también es interesante difundir las formas en que los jóvenes creadores se adaptan a las herramientas, las apropian y hacen uso de ellas.

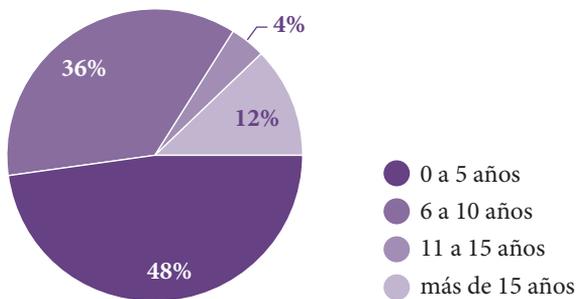
En una visión multidisciplinaria, la tarea de difundir el arte y la cultura requiere compromiso de diferentes sectores, se constituye como un área de oportunidad para gestores culturales y comunicadores, la generación de contenidos de calidad que retomem las propuestas de los músicos académicos y logren un acercamiento al arte como una forma de hacer un buen uso de las

posibilidades que las Tecnologías de la Información y Comunicación (TIC) brindan, no sólo en el uso de redes sociales, también en la creación de documentos multimedia, transmedia e hipermedia, dirigidos a un público que busca innovación y lenguajes diferentes, que si bien no se han abordado en este texto, son parte de la promoción a través de la tecnología y merecen la mención, además de un estudio aparte. Desde una visión optimista, esta propuesta busca proponer un mejor escenario laboral, cultural y educativo en México. Un grano de arena podría ser voltear a los talentos e instituciones musicales para encontrar esquemas con el fin de que la música y los músicos académicos sean conocidos, difundidos y valorados a través de las diferentes herramientas tecnológicas.

## Anexo 1

Encuesta aplicada en febrero de 2017:

1. ¿Hace cuánto tiempo egresó de la Escuela de Música o Conservatorio?



## Referencias

- Benjamin, W. (2003). *El autor como productor*. Chile: Ceme.
- \_\_\_\_\_. (2008). La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica. Recuperado de [https://monoskop.org/images/9/99/Benjamin\\_Walter\\_La\\_obra\\_de\\_arte\\_en\\_la\\_epoca\\_de\\_su\\_reproductibilidad\\_tecnica.pdf](https://monoskop.org/images/9/99/Benjamin_Walter_La_obra_de_arte_en_la_epoca_de_su_reproductibilidad_tecnica.pdf).
- Bennett, D. (2010). *La música clásica como profesión, pasado, presente y estrategias a futuro*. Barcelona: Grao. Recuperado de <https://cutt.ly/geSGNKK>.

- Bordieu, P. & Passeron, J. (1996). *La reproducción*. México: Fontamara.
- Castells, M. (2001). *Galaxia Internet*. Barcelona: Areté.
- \_\_\_\_\_. (2015). *Comunicación y poder*. México: Siglo XXI.
- De la Haba, J. & Santamaría, E. (2001). Entrevista a Néstor García Canclini: Dilemas de la globalización: hibridación cultural, comunicación y política. *Voces y Culturas. Revista de Comunicación*, 17, 143-165.
- Duarte, R. (2011). Industria cultural 2.0. *Constelaciones: Revista de Teoría Crítica*, (3), 90-117. Recuperado de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4244334&info=resumen&idioma=ENG%5Cnhttp://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4244334>.
- Espinosa Proa, S. (2016). *Del saber de las musas*. México: Siglo XXI.
- Freeman, R. (2014). *The crisis of classical music in America*. London: Rowman & Littlefield. Recuperado de <https://www.worldcat.org/title/crisis-of-classical-music-in-america-lessons-from-a-life-in-the-education-of-musicians/oclc/1121434647/viewport>.
- Giménez, G. (2002). Globalización y cultura. *Estudios Sociológicos*, XX(1), 23-46. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/598/59805802.pdf>.
- Horkheimer, M. & Adorno, T. (1988). *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas*. Buenos Aires: Dialéctica del Iluminismo.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence Culture*. México: Paidós.
- Moreno, I. (2005). Nuevas tecnologías, nuevas formas de difusión del conocimiento. *Revista Museo*, 233-243.
- Scolari, C. A. (2013). *Narrativas transmedia*. Barcelona: Deusto.
- \_\_\_\_\_. (2017). Del analfabetismo mediático a los analfabetismos transmedia. Conferencia Magistral presentada en el IX Encuentro Internacional ICOM Cuba. La Hanana, Cuba.
- Warnier, J. P. (2002). *La mundialización de la cultura*. España: Gedisa.



# Representación de la cultura popular tradicional en el oriente de Cuba a través de las sociedades de tumbas francesas

Manuel Coca Izaguirre<sup>1</sup>

## Introducción

La cultura popular tradicional, a pesar de estar en constante dinamismo, se ajusta a sus propias leyes y al contexto en el que transcurre, no así a las que imponen los gobiernos. Ésta se vale de la tradición y su dinámica de supervivencia: reproducción, recreación y modificación. No obstante, en las que perduran

siempre se notará que guardan en sí la forma y estructura originales, gracias a estos contrapesos restauradores. En el inconsciente colectivo de los portadores aún funciona el paradigma común de respeto a los mayores y de retorno a la huella (Vergés, 2000, p. 25).

---

1 Profesor investigador, Universidad de Guadalajara. Correo: mcoca1981@gmail.com.

A nuestro juicio, esto sólo es posible por la apropiación “biogénica” de la cultura popular tradicional de los portadores. La cultura y sus componentes no se sostienen de manera mecánica o por la repetición automática, sino que debe estar instituida en el subconsciente del individuo y el grupo, quienes han de sentirse los principales acreedores de esa práctica cultural de la que forman parte. “De aquí la asombrosa capacidad que muestran para mantener en equilibrio lo heredado y la asimilación de elementos nuevos” (Vergés, 1997, p. 33). La cultura popular tradicional es aquella creada por y para el pueblo mediante un sistema de conocimientos adquiridos y transmitidos de forma consciente por los portadores a sus receptores, lo que le da mayor autoridad y soberanía frente a otras culturas con las que confluyen en un medio determinado o sobre ella misma. En ésta se exterioriza un modo de vida particular, el que es transmitido de generación en generación. Como ente vivo y dinámico en una sociedad variable, experimenta cambios a partir de la apropiación, negación y refuncionalización de su matriz conceptual.

Las tumbas francesas en Cuba, posteriormente reconocidas como sociedades de recreo y ayuda mutua, constituyen grupos de inmigrantes franco-haitianos para su recreación e intercambio de tradiciones. En sus momentos de esparcimiento ejecutaron las danzas de sus amos franceses con el toque de tambores de los ancestros africanos, lo que se convirtió en un elemento creado, asumido y aplicado por este círculo de inmigrados, que trascendió de generación en generación. Lo que comenzó como un aspecto de distinción con otros esclavos, se perpetuó en el subconsciente de sus descendientes y son los que, en la actualidad, mantienen viva su cultura.

Esta práctica perdura hasta nuestros días debido a la imitación y a los conocimientos que se transmiten por vía oral, con un carácter histórico y mutable, de acuerdo al medio en que se exterioriza, hasta el punto de convertirse en patrimonio del grupo. En la actualidad, existen tres sociedades de tumba francesa en Cuba: La Caridad de Oriente, en Santiago de Cuba; Bejuco, en Sagua de Tánamo, Holguín, y la Pompadour Santa Catalina de Ricci, en Guantánamo, declaradas Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Unesco en el 2003, como sistema de salvaguarda y de reconocimiento por la labor que han realizado durante más de un siglo.

El objetivo es presentar algunos de los elementos que componen estos grupos músico-danzarios que forman parte de la cultura popular tradicional en la región oriental de Cuba desde hace más de 100 años, mismos que se

preservan hasta nuestros días. Para la muestra nos centramos en la sociedad de tumba francesa Pompadour Santa Catalina de Ricci, en Guantánamo, por estar entre las menos expuestas en las investigaciones y literaturas consultadas. Entre los teóricos consultados en el área de la cultura popular tradicional, se encuentran Orlando Vergés, Joel James, Jesús Guanche, entre otros, los que permitieron establecer puntos de contactos y divergencias que conllevaron a una reconfiguración del concepto.

### **Composición estructural de las fiestas de la sociedad de tumba francesa Pompadour Santa Catalina de Ricci, en Guantánamo**

Al adentrarnos en el estudio de la cultura popular tradicional se corren muchos riesgos, si tenemos en cuenta que vivimos en un mundo plagado por la tecnología y el crecimiento del turismo internacional. Las manifestaciones artísticas y culturales tradicionales se ven influenciadas de manera directa o indirecta, haciendo valer más, en ocasiones, la representación estética profesional por encima de lo tradicional adquirido desde generaciones precedentes.

Las sociedades de tumba francesa no escapan a este proceso globalizador. Los estudios de corte etnográfico siempre serán una herramienta clave tanto para investigadores como para los portadores de la cultura, con vista al sostenimiento de lo heredado de sus ancestros franco-haitianos. Es labor del estudioso colaborar en la salvaguarda de los componentes que conforman las fiestas de estas sociedades y tratar de descifrar los símbolos que en ellas confluyen. La mirada a estos elementos estructurales no debe basarse en la superficialidad; indagar en sus orígenes, el porqué o para qué fueron creados, cómo se desarrolla la interrelación entre ellos, así como su importancia y significación, posibilita una mayor objetividad y profundidad en el estudio de dicha práctica cultural.

Para el proceso investigativo, aparte de adentrarnos en los precedentes investigativos en torno a estos grupos (Coca, 2017, pp. 29-49), partimos de la composición del nombre de la tumba francesa de Guantánamo: Pompadour (duquesa-marquesa), amante real de Luis XV, y Santa Catalina de Ricci, santa patrona católica de la ciudad, una cortesana francesa y una santa italiana. En intercambios con los miembros de la tumba francesa y la constatación en el

Archivo Histórico, el primer nombre utilizado fue La Pompadour, por la figura de Jeanne-Antoinette Poisson. Con posterioridad, sobrevino el nombre Santa Catalina Reformada, en el momento en que se impuso a estas sociedades, en enero de 1887, nombrar estos espacios con el del santo católico de la localidad para ser legalizadas. Años después, por acuerdo de la mayoría de los miembros de la sociedad, se sostuvieron ambos nombres.

La muestra visual del espacio que hoy ocupa la sociedad Pompadour Santa Catalina de Ricci no ha variado mucho con respecto a otros años. En la actualidad, se preservan las imágenes de José Maceo, la bandera nacional y sumaron el retrato de Fidel Castro y el escudo nacional. Éstos se encuentran en el lugar donde se ubica el trono, que desde el punto de vista simbólico-interpretativo, a nuestro juicio, representa la importancia que le atribuyen a la historia de Cuba, de la que fueron partícipes, esto en la guerra independentista durante el colonialismo español (siglo XIX) y la lucha revolucionaria contra el imperialismo yanqui en la primera mitad del siglo XX. Igualmente, se resalta la imagen de Santa Catalina de Ricci, protectora de los guantanameros, donde se persignan sus seguidores y agradecen las cosas buenas que les acontecen. Hace unos meses, colocaron en esta pared dos pinturas realizadas por un artista guantanamero donde aparece el desarrollo de las fiestas.

En el lado izquierdo del trono, frente a la entrada, se encuentra una bandera francesa, donada por un visitante de ese país, y retratos de reinas, bailadores, *composés* y músicos de prestigio en la sociedad, así como del encuentro con las otras tumbas en el cafetal La Isabelica (2007), en Santiago de Cuba. Estas imágenes no tienen un orden de preferencia. Lo más importante es mostrar algunos momentos significativos de la sociedad: encuentro entre las tumbas, cambio de reinado, presentación en el parque central de la ciudad e imágenes de tumberos reconocidos. En la misma pared, contiguo a la puerta que comunica el salón principal con el del vestuario, hay algunos reconocimientos obtenidos en espacios de la cultura, patrimonio y música a nivel provincial y nacional.

Esta sociedad, desde sus inicios, tuvo en su estructura organizativa a una reina como figura más importante de la “Corte”. A principios del siglo XX, con la instauración de la república, las sociedades de tumba francesa constituyeron una nueva forma de disposición, donde el rango de reina se convirtió en presidenta, y se agregó el cargo de vicepresidente como segundo representante de la sociedad, lo que “en el fondo no hacía más que reflejar la nueva distri-

bución jerárquica de la pseudo-república” (Alén, 1977, p. 201). Actualmente, la sociedad de tumba francesa Pompadour Santa Catalina de Ricci posee una estructura como sigue:

- **Reina:** dama de mayor edad, con experiencia, consejera, figura que representa a la sociedad, simboliza la corte de los reyes franceses y africanos.
- **Presidente:** encargado/a de la sociedad. Entre sus funciones se encuentra orientar y velar por todo lo relacionado con ésta.
- **Vicepresidente:** atiende la sociedad cuando falta el presidente.
- **Tesorero:** encargado de recaudar las finanzas y velar por ellas.
- **Administración:** responsable de la disciplina, el orden y la logística.
- **Vocales:** reciben a los visitantes, determinan a la hora de tomar una decisión.
- **Mayor de Plaza:** dirige y gobierna el baile.
- **Composé:** compositor, cantante solista.
- **Reina cantadora:** cantante, guía del coro.

Sólo esta sociedad mantiene el estatus de reina. El resto de las sociedades combinaron los deberes de esta figura con el de presidenta. Hasta donde se comprobó, en la Pompadour Santa Catalina de Ricci se conserva este puesto por acuerdo entre los integrantes y como estímulo a las personas de más edad en el grupo que más aportan en la transmisión y enseñanza a las nuevas generaciones. El cargo de presidente requiere de una gran habilidad organizativa y de gestión. Éste es nombrado en elecciones por los miembros, constituye una de las influencias más notables de la república a las sociedades de tumba francesa.

Para el estudio del complejo músico-danzario que conforma las fiestas de esta sociedad, fue preciso el análisis de cada uno de sus componentes: cantos, toques y bailes, los que aparecerán, para su descripción, en el mismo orden de desarrollo durante el espectáculo. Las fiestas comienzan con el saludo del *composé*, en *créole*, dirigido a miembros de la sociedad y al público. A continuación, introduce un canto, que puede aparecer en *créole*, español o estar ligados ambos idiomas; éstos, al ser transmisión oral, cumplen con ser reservorio de los momentos más importantes de la historia del grupo y su contexto. En los mismos se conservan y transmiten aspectos del acontecer cultural y social de una época, tanto de la comunidad donde se desarrolla, como de un ámbito

más abarcador, que haya incidido de manera directa o indirecta en la agrupación. En ellos se presentan temas relacionados con los festejos, los sucesos de la comunidad y del país, así como de los momentos de tristeza por la pérdida de algún integrante de la sociedad o personalidad política o de la cultura.

Después de la introducción del texto por el solista, con la doble función de “llamado” y fijar el tiempo, así como alternar con el coro, comienza el toque del *catá*, seguido del resto de los instrumentos: *bulá*, *premier*, *second* y *tamborita*. Para el reconocimiento y descripción de éstos nos apoyamos en los trabajos de Ortiz (1954), Alén (1986), Ramos (1997) y un artículo de Puig (2008). Por otra parte, fue preciso el análisis en las entrevistas a los miembros de la sociedad y la observación participante, técnicas que fueron igualmente utilizadas para el estudio del resto de los componentes. Entre los instrumentos que forman parte de las fiestas de tumba francesa se encuentran:

- **Catá:** instrumento de madera. Es un tronco de árbol hueco, de origen congo, de superficie cilíndrica y desnuda. Su caja es abierta por ambos lados. Siempre se coloca en forma horizontal. Establece el ritmo básico de la orquesta. Se percute con dos baquetas también de madera.<sup>2</sup> Su función es mantener los ritmos improvisatorios en un plano de sonido agudo.
- **Bulá:** tambor unimembranófono o de un solo parche. Su ritmo es básico entre los demás tambores, apoyado en el ritmo del *catá*. Su cuero se ajusta con estacas y cuerdas que suben y bajan del parche al cuerpo del tambor. Posee una cuerda de guitarra sobre el parche, que al golpearlo produce más vibración.
- **Premier o mamomier (tambor mayor):** instrumento unimembranófono. Lleva el ritmo del *bulá*. Cuando se ejecuta este toque, se crean variantes rítmicas. En el baile *frenté*, su música incita al bailador.
- **Second o Secondier:** tambor unimembranófono. Es similar al *bulá*, lleva el ritmo con más énfasis.
- **Tamborita:** tambor bimembranófono o de dos parches. Interviene sólo en el baile *masón* y establece el ritmo en conjunto con el *catá*.

---

2 Dentro de las características morfológicas de los tambores de tumba francesa, como el sistema de tensión y la forma cilíndrica de su cuerpo, se observan elementos propios de membranófonos de la zona central y noroccidental del África subsahariana, coincidiendo con el área de población conga o bantú y dahomeyana o arará (Ramos, 1997, p. 260).

- **Chachá o maruga:** instrumento sacuditivo. El término *chachá* es de origen dahomeyano y es posible que el nombre provenga de la onomatopeya de los sonidos que produce entre las semillas y el material del cuerpo de la maruga.

Un elemento característico de los tambores de estas sociedades es que tienen nombres y colores llamativos: “Las tumbas tienen cada una su propia personalidad y por eso cada una se distingue por un nombre que se inscribe con letras en su caja, pintarrajeada de colorines” (Ortiz, 1954, p. 136). En la Pompadour Santa Catalina de Ricci, los tambores que han llegado hasta nuestros días se nombran “La Caridad”, “La Aurora”, “D´Bilico” y “La Fe”, donde prevalecen las líneas verticales. En entrevistas realizadas a los miembros de la tumba, ellos desconocen el origen de los nombres y quién los bautizó; sin embargo, a partir de las indagaciones y consenso con los tumberos, se pudieron dar significados a los mismos (Coca, 2017, pp. 77-79). En la Pompadour Santa Catalina de Ricci se destacan tres toques y bailes: *masón*, *yubá* y *frenté* o *fronté*. En otros tiempos se practicaban, además, el *carabiné*, la tahona y el tejido de la cinta. Este último, aunque no se ejecuta de la tumba francesa de Guantánamo, se puede apreciar en la sociedad La Caridad de Oriente, de Santiago de Cuba.

Es importante resaltar que la representación de las danzas que se muestran a continuación es el resultado de la observación participante llevada a cabo durante aproximadamente tres años. Se debe aclarar, además, que las figuras coreográficas pueden variar en correspondencia con la cantidad de parejas que se presenten y lo que proponga la mayoría de plaza antes de comenzar el espectáculo.

La fiesta se inicia con el *masón*. Éste recuerda las danzas de cuadrillas de los salones parisinos, como el *minué*. En el mismo interviene toda la orquesta y se ejecuta de forma pausada. En el momento en que comienza el toque de los tambores, las parejas van saliendo una tras otra en dirección al trono, lugar donde hacen una reverencia a la figura simbólica de poder, la reina. Esta es la manera de mostrar respeto a la persona de “más edad”, la representante alegórica de la herencia de los ancestros africanos y franceses. Durante toda la muestra se utiliza un solo paso, tanto para la dama como para el caballero. Éste se coloca a la izquierda de la compañera y le ofrece su mano derecha extendida al frente, un poco al lado, en actitud galante. La mano izquierda la lleva en la espalda, apoyada en la cintura. La dama, erguida y con elegancia,

coloca su mano izquierda sobre la derecha del varón, sin apoyar el codo, que debe quedar libre. A su derecha alza la falda con gracia y coquetería, y empuñando el chachá, lo suena durante toda la presentación.

Las manos interiores de ambos permanecen en posición de contradanza. De esta forma recorren la sala, con un aire de distinción, hasta ponerse todas las parejas una detrás de la otra frente al trono. Luego cambian de posición y se toman las manos para comenzar el baile. A partir de ese momento, en la danza se aprecian vueltas y recorridos por el salón, formando diferentes figuras coreográficas (desplazamientos que se realizan dentro de una formación determinada), como la serpentina o zigzag, la espiral o el caracol, el molinete o estrella, el puente, entre otros; los que son avisados mediante el sonido de un silbato.<sup>3</sup> En varios momentos, siempre que se pasa por el trono, se le hace una reverencia a la reina, quien agita su chachá al ritmo de la música e interpreta el canto que propone el *composé*.

El *yubá*, por su parte, constituye una mezcla entre componentes franceses y africanos. Éste, como el *masón*, comienza con el canto del *composé*. Es una danza donde median el *catá*, *bulá*, *premier* y *second*. El *yubá* tiene un movimiento bien definido y menos complejo que el *masón*. En éste se crean dos filas: los hombres frente a las mujeres, quienes con pasos cortos, hacia adelante, realizan un zapateo. En el *yubá*, la habilidad con el movimiento de los pies es lo más importante. En el momento en que se realiza este baile, el *composé*, con el coro, se desplaza por el salón, entre ambas filas y se dirige hacia el trono para hacerle una reverencia a la reina, quien con un gesto cortés agradece su presentación. Esta muestra simbólica, desde nuestra percepción, representa el respeto al linaje por parte de todos los miembros de la sociedad.

Mientras el *composé* y el coro se desplazan por la sala hacia el trono y luego a su lugar de origen, los hombres, en su fila, realizan diferentes movimientos en forma unísona, mostrando sus habilidades para el baile; lo que es “evaluado” por la mayora de plaza, quien se mantiene danzando por todo el salón. Esta mujer, con sus brazos abiertos y sujetando el vestido, gira por la sala desde el trono hasta donde se encuentran los tocadores, saludando con la cabeza y mostrando su sonrisa coqueta. En su recorrido, ella escoge a uno de los bailarines, el que considera que puede enfrentar el próximo ritmo, y le busca una pareja. El hombre elegido se desplaza por el centro, entre las dos

---

3 Instrumento de viento de una única nota que produce un sonido mediante un flujo forzado de aire.

filas, con ambas damas y por momentos danza con la mujer seleccionada por la mayora, quien es “seducida” con los pasos marcados del bailaror. Éste se presenta ante la membresía y la reina, a quien le solicita su aprobación, mediante una reverencia, para “enfrentarse” al tocador del *premier* en el *frenté*. Su regocijo por ser el elegido, antes del enfrentamiento, lo dedica para compartir con su pareja de baile.

En el *frenté* no hay creación de nuevos cantos, sólo se repite el coro propuesto por el *composé* desde el baile *yubá*. Lo más importante es presenciar el enfrentamiento entre ambos tumberos y el toque enérgico de los tumberos. El bailaror, luego de ser engalanado con amarres de varias pañoletas en su cuerpo, es convocado a rivalizar con el *premier* a modo de controversia. El tambor es acostado sobre el piso y el tocador se coloca sobre éste; su cuerpo se inclina hacia el frente del instrumento para poder ejecutar con más fuerza la membrana. También coloca, en ocasiones, las piernas hacia delante, pues con uno de los zapatos presiona la membrana para obtener un sonido más seco y opaco. De esta manera, el *premier* establece un diálogo simbólico con el bailaror con un carácter de reto, de controversia, a través de toques y pasos improvisados. Este ritmo tiende a volverse más enérgico y aumenta la frecuencia y toques del tumbero, lo que hace que se aceleren los pasos del bailaror. Este enfrentamiento termina con el saludo entre ambos, si fueron capaces de llevar el ritmo que impuso su contrincante.

La fiesta de la tumba francesa Pompadour Santa Catalina de Ricci termina con un “*masón libre*”, donde invitan a los participantes a compartir con el grupo. Éste carece de una composición danzaria como las anteriores, sólo se baila al ritmo del toque de los tambores y se imitan algunas de las figuras coreográficas más sencillas. Constituye un “regalo para los visitantes” y es una forma para que queden vivos estos pasos en la mente de ellos, que aun cuando no se encuentren en el espacio de la tumba francesa, recuerden los compases y movimientos de este grupo. Este cierre constituye un elemento tradicional en los bailes de tumba francesa, donde era habitual que los visitantes bailaran *masón* al concluir la representación de los tumberos; era una forma de transmisión de saberes y los momentos para enseñar los pasos básicos de este ritmo.

En las danzas de la tumba francesa, en cualquiera de sus ritmos, se mantiene el estilo de baile de salón: la gracia y elegancia en la mujer; la cortesía, el galanteo en el hombre; la organización, el uso del pañuelo, los giros y el paso deslizado. En ningún momento de la fiesta se perciben chabacanerías ni

actitudes descorteses. Sin perder su actitud fina y de alcurnia, en algunos momentos de la presentación se percibe cierta euforia y desenfado al interpretar sus ritmos, lo que estará en correspondencia con la motivación que tengan y lo que les inspire el momento o contexto.

Otro de los aspectos característicos de estas danzas es el vestuario. Las mujeres visten largas batas que se estrechan en el talle y llevan pañuelos en la cabeza. Éstas lucen largos collares, aretes y pulseras, todos con colores llamativos. Los hombres, por su parte, llevan pantalón y camisa o guayabera, y grandes pañuelos que se colocan en los hombros, sujetos a la altura del pecho con ademán europeo. Con el tiempo, el vestuario ha cambiado; no obstante, constituye una premisa mantener como esencia estética los largos vestidos de corte de princesa, con un chal o manta y pañuelos en la cabeza en las mujeres, así como el saco o camisa y pantalón corte recto en los hombres.

Los componentes que conforman las fiestas de tumba francesa sólo ganan virtuosismo cuando se integran en la representación músico-danzaria. Éste todo integrado, representando un baile francés a partir de los toques de tambores africanos, es el resultado de la simbiosis de dos culturas: la del colonizador y el colonizado. El haitiano (origen africano) desarrollaba su cultura tras la muestra simbólica de lo que hacía el amo. Sus cantos, toques y danzas estaban bajo el camuflaje de lo que apreciaban sus dueños. Aspectos que les permitieron, sin restricciones, los momentos del recreo en los cafetales. Esto fue transmitido a las generaciones que le sucedieron y asimilado en el subconsciente de sus portadores, lo que ha permitido que estas sociedades de tumba francesa se mantengan activas hasta nuestros días.

## Conclusiones

El estudio expuesto permitió relacionar las siguientes conclusiones: 1) desde el punto de vista teórico (cultura popular tradicional), se expusieron autores como Orlando Vergés, Joel James, Jesús Guanche, entre otros; lo que permitió establecer puntos de contacto y divergencias que conllevaron a una reconfiguración del concepto, lo cual propició una incursión loable en el estudio de la sociedad de tumba francesa en Guantánamo; 2) el estudio etnográfico de los componentes estructurales de las fiestas en la Pompadour Santa Catalina de Ricci –estructura, toques, bailes y vestuario– permitió de-

terminar el nivel de sostenibilidad y la refuncionalización que han experimentado estos elementos fundacionales con más de 100 años de existencia, gracias al interés de sus portadores y al apoyo del gobierno.

Como posible línea del conocimiento derivada de este estudio, se encuentra la actualización de las investigaciones de grupos de la cultura popular tradicional en la región oriental de Cuba, que contribuyan a discernir y profundizar en los estudios culturales, tan necesarios en estos tiempos de globalización y era digital.

## Referencias

- Alén, O. (marzo/1977). Las sociedades de tumba francesa en Cuba. *Santiago*, 25, 193-209.
- \_\_\_\_\_. (1986). *La música en las sociedades de tumba francesa*. La Habana: Casa de las Américas.
- Coca Izaguirre, M. (2017). *Entre toques y bailes: los cantos*. Guantánamo: El Mar y la Montaña.
- Ortiz, F. (1954). *Los instrumentos de la música afrocubana*. Vol. IV. La Habana: Cárdenas y CIA-Egido.
- Puig Macías, M. T. (2008). Caracterización musicológica. *Tumba viva. Salvaguarda y sostenibilidad de la tumba francesa, obra maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad*. Unesco.
- Ramos Venereo, Z. (1997). Tambores de tumba francesa. *Instrumentos de la música folclórico-popular cubana* (pp. 252-262). (Vol. 1). La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, Editorial de Ciencias Sociales.
- Vergés Martínez, O. (1997). Rasgos significativos de la cultura popular tradicional cubana. *Del Caribe*, 27, 30-33.
- \_\_\_\_\_. (2000). Cultura popular tradicional y modernidad en Cuba. *Del Caribe*, 32, 22-25.



# La definición de “artesanías” en la obra de Martínez Peñaloza y Novelo Oppenheim: un acercamiento conceptual

Jorge Alberto Custodio Casimiro<sup>1</sup>  
Vanessa Freitag<sup>2</sup>

## **Análisis de las obras de Novelo y Martínez Peñaloza**

Inicialmente, consideramos importante acercarnos brevemente al contexto de producción de las obras analizadas (Van Dijk, 2013) y a la perspectiva de los autores en cuestión (Van Dijk, 2000). Ambos factores inciden en la mirada desde donde se construyen las definiciones de artesanía y en cómo se acercan a sus objetos de estudio.

Novelo es una reconocida antropóloga mexicana, nacida en Yucatán. En 1988 terminó su doctorado en CIESAS y desde 1974 se ha incorporado como investigadora del mismo Centro (Fortuny, 2013). Además, es considerada una de las pioneras en el estudio de las artesanías mexicanas:

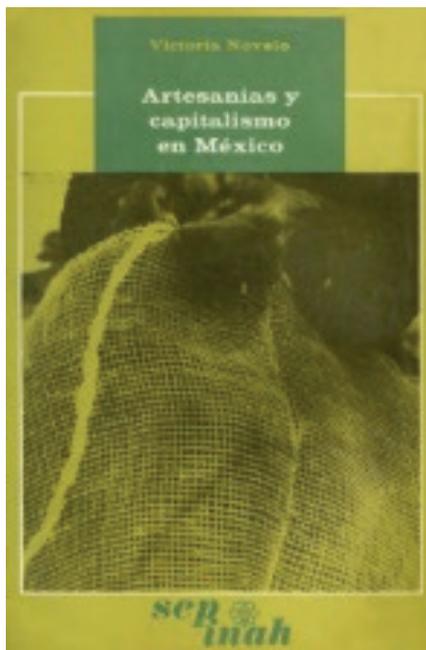
---

1 Estudiante del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura, Universidad de Guanajuato. Correo: enkaustodio@yahoo.es.

2 Profesora investigadora, Universidad de Guanajuato. Correo: freitag.vane@gmail.com.

Su producción académica es vasta y diversificada con más de 120 publicaciones en editoriales y en revistas nacionales y extranjeras [...]. Más de 50 cursos, seminarios y diplomados impartidos y cerca de 30 tesis dirigidas [...]. Más de 150 coloquios, conferencias y seminarios nacionales e internacionales [...]. Más de una treintena de distinciones, Victoria ha desempeñado [...] puestos en diferentes órganos colegiados del CIESAS, [...] así como en el Museo Nacional de Culturas Populares, el Centro Nacional de Capacitación y en los últimos (ocho) años, en la sede del CIESAS peninsular, en Mérida, Yucatán (Fortuny, 2013, p. 3).

Entre sus primeras publicaciones está *Artesanías y capitalismo en México*, que publicó en 1976, el cual trataremos aquí (véase la Ilustración 1).



**Ilustración 1.** Portada del libro *Artesanías y capitalismo en México* de Victoria Novelo (1976)

Se trata de un libro de tamaño mediano, de 270 páginas, con pasta suave común, el cual consta de cinco capítulos.<sup>3</sup> Parte del libro corresponde a sus estudios de maestría, y al respecto menciona que:

el resultado de la investigación fue presentado en agosto de 1974 como tesis profesional en la Escuela Nacional de Antropología e Historia; formó parte, como proyecto, del seminario de antropología económica (Proyecto 30 del Centro de Investigaciones Superiores del INAH), dirigido por Rodolfo Stavenhagen (Novelo, 1976, p. 10).

Con relación a su contenido, podríamos desglosarlo en dos partes estructurales: uno teórico y otro etnográfico; es decir, la introducción, el primero y el quinto capítulo los podemos ubicar dentro de la parte teórica; y el segundo, tercero y cuarto capítulo dentro de la parte etnográfica (o estudios de caso). La parte teórica la emplea, principalmente, para dos acciones: 1) manifestar su opinión crítica sobre programas de fomento artesanal, 2) inconformarse del enfoque que el nacionalismo tenía de la artesanía. Por ejemplo, dice, con respecto a las instituciones de fomento artesanal:

En estas primeras iniciativas oficiales el fomento de la actividad artesanal está dirigido a la producción de objetos plásticos indígenas y se subrayan los aspectos de protección, preservación y difusión de la producción tradicional auténtica, entendida como arte popular (p. 15).

[...]

El disfraz ideológico con que se presentan llega a los extremos de calificar como *popular* toda aquella producción que se dé en un contexto de miseria; como si el *arte popular* que ellos fomentan requiriera para ser en verdad legítimo, la miseria que rodea a los productores (p. 149).

---

3 Introducción: Fomento de artesanías y políticas de empleo; Capítulo I: Las políticas de las instituciones dedicadas al fomento de las artesanías; Capítulo II: El régimen Familiar de producción. Caso de la producción alfarera en Capula, Michoacán. Capítulo III: El taller; Capítulo IV: La manufactura; Capítulo V: Capitalismo y producción artesanal en México.

Aquí su opinión va en contra de las políticas del nacionalismo, ya que supone que se ha interesado solamente en la obra, que sólo es un interés simbólico, la “función ideológica del fomento de artesanías” (p. 30). Y lo explica de la siguiente manera:

En la búsqueda de la nacionalidad era imperativo el descubrimiento de la cultura mexicana. Para ello se manejó la idea de que a todos los mexicanos los unía un patrimonio cultural común heredado de lo verdaderamente mexicano, de lo que se podía vanagloriar cualquier habitante del país: lo indígena y algunas de sus expresiones culturales que se consideraron positivas, como sus vestidos, su música, sus bailes, sus ollas, su pintura, sus adornos. La población no indígena del país, minoritaria, debía aprender a amar lo indígena, a respetarlo, a fusionarse con sus valores y costumbres, de tal manera que de esa unión naciera lo verdaderamente nacional (Novelo, 1976, p. 32).

Por otro lado, en el capítulo cinco reflexiona sobre la situación de las artesanías en el contexto capitalista, poniendo atención a los modos de producción y su relación con el mercado. Una muestra es la siguiente:

Los productos suntuarios son iguales en cuanto a la técnica manual preponderante en su producción, pero son diferentes en cuanto que proceden de diversas formas de organización del trabajo, y por ende se presentan en el mercado en condiciones distintas (pp. 239 y 240).

[...]

La desventaja nace de que los productos artesanales tienen incorporado un esfuerzo de trabajo mayor (por las condiciones de la producción, concretamente la técnica) que no le es retribuido a los productores, ya que los precios en el mercado para artículos similares son, por lo general, más bajos o al menos parecidos. Así, el producto artesanal tiene un precio semejante al del producto industrial fabricado con costos de producción menores (p. 234).

Es patente el enfoque social sobre la artesanía que tiene Novelo; por eso mismo dedicó tres capítulos para mostrar su trabajo de campo, donde investigó varios escenarios de trabajo de lo que ella llama artesanos, todos ellos en

Michoacán. Al respecto dice:

Se realizó a mediados de 1973 en varias localidades del estado de Michoacán, especialmente en Capula –localidad alfarera–, Cuanajo –localidad mueblera– y las ciudades de Pátzcuaro y Morelia. Las técnicas de investigación que utilicé con mayor frecuencia fueron la observación participante y las entrevistas, tanto abiertas como dirigidas, colectivas o individuales.

Tanto en Capula como en Cuanajo la investigación se centró en el estudio a fondo de cinco familias de productores y dos de comerciantes, aunque se entrevistó a un número mucho mayor de personas para conocer más de cerca la vida en general de cada localidad (p. 9).

En esta investigación de campo corroboró que existen “cuatro formas de producción artesanal” (p. 225): taller independiente, taller familiar, taller capitalista y taller manufacturero.

Estructuralmente, podríamos decir entonces que el libro consta de un segmento reflexivo y teórico, así como otro descriptivo y etnográfico. Esquemáticamente resulta de la siguiente forma:

Estructuración del contenido del libro <i>Artesanías en el capitalismo en México</i>		
Segmentos	Capítulos	Cualidad discursiva
Segmento teórico	Introducción Capítulo I Capítulo V	Reflexivo y crítico
Segmento etnológico	Capítulo II Capítulo III Capítulo IV	Descriptivo

**Ilustración 2.** Estructuración del contenido del libro *Artesanías en el capitalismo en México* de Novelo (1976)

Esquema realizado por los autores.

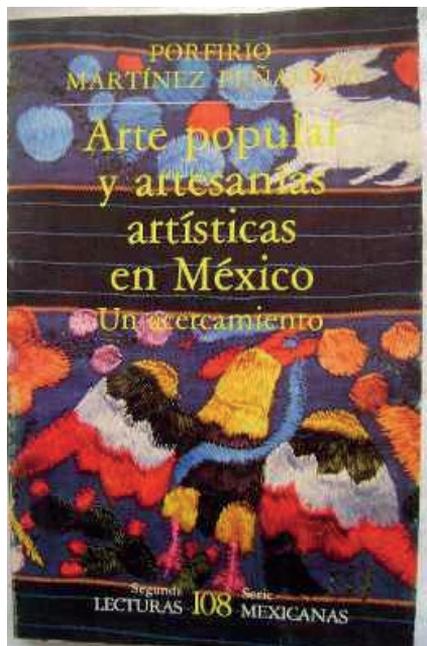
En suma, el libro trata sobre la manera en que “perdura” la *producción tradicional* en el sistema capitalista de producción en el México de los años setenta. Abordando en especial cuatro modos de organización de trabajo en la producción tradicional: *a)* régimen familiar de producción, *b)* taller del maestro artesano, *c)* taller capitalista y *d)* manufactura; analizados, como ya dijimos, de dos maneras: teórica y mediante trabajo de campo.

Dicho lo anterior, en el caso de la obra escrita por el Martínez Peñaloza, dice el periodista Rafael Calderón (2016), que nació en Morelia, Michoacán, en 1916, y murió el 26 de agosto de 1992 en la Ciudad de México, a los 76 años; estudió Medicina y Filosofía y Letras en la UNAM, y desde 1976 era miembro de la Academia Mexicana de la Lengua (Calderón, 2016). Trabajó como periodista, fue profesor en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM); en 1961 ingresó como empleado de gobierno en el área de arte popular. A los 56 años escribió el libro que aquí estamos tratando.

Consta de 115 páginas, con tres apartados que, en realidad, son tres artículos;<sup>4</sup> el primero y el segundo se refieren al libro de Gerardo Murillo, titulado *El arte popular en México*, publicado en 1921 y reeditado el siguiente año; el tercero trata sobre los problemas en ese momento de algunas obras artísticas, elaboradas por el sector popular, sobre todo para su exportación. No muestra imágenes de obras a las que alude en el cuerpo del texto, solamente las menciona, pero tampoco las describe.

---

4 1er. capítulo: Arte popular en México. Cincuentenario de una Exposición y de un Libro; 2° capítulo: Las artes populares en México 1922. Una Ejemplar Segunda Edición; 3er capítulo: Desarrollo artesanal en México. Un enfoque Regional Orientado a la Exposición.



**Ilustración 3.** Portada del libro *Arte popular y artesanías artísticas en México. Un acercamiento* de Porfirio Martínez Peñaloza (1978), 2a ed.

Cita el libro de Gerardo Murillo para guiar sus ideas, ya que concuerda con él en ciertos aspectos, como la distinción entre arte popular y artes industriales; aunque también entra en desacuerdo en otros detalles, como: la producción limitada de estos productos, la ornamentación excesiva o el bajo costo en que se ofertaban, que Murillo consideraba como cualidades propias del arte popular.

El libro trata de contrastar el ayer: 1921 (representado por el libro *El arte popular en México*, de Gerardo Murillo) con el ahora: 1972 (representado por los tres artículos que conforman el libro), para reflexionar sobre cambios y continuidades en los objetos “artesanales”, concretamente en su estética, factura, oferta y demanda; con miras a diseñar un “buen programa de fomento” (p. 15) que no vulnere, sino que preserve y promueva el arte popular. En tal caso, acentúa su atención en los problemas del ahora que acarrea la producción intensiva, como por ejemplo: el decremento de la calidad, la abundancia de intermediarios, el uso de materiales baratos, ajenos y

de baja calidad. Diríamos que, en general, se trata de un ejercicio anecdótico, donde abundan escenas de sus experiencias como funcionario relacionado con algunos productores, obras e intelectuales.

## ¿Cuáles son sus ideas de artesanía?

En este apartado nos interesa analizar algunas ideas que tienen los autores sobre artesanías, mismas que han planteado dentro de los escritos de estos dos libros. Veamos cuáles son sus cualidades, para posteriormente tratar de contrastarlos. Victoria Novelo, al principio de su texto, trata de poner de antemano la definición de lo que considera artesanía y arte popular, notando varias posibilidades de usos en cuanto a la noción de artesanía:

Se habla de ellas como obras de arte, como signos de subdesarrollo, como vía para el mejoramiento del campesino desocupado, como parte fundamental de la cultura nacionalista, como equilibradoras en potencia de la balanza comercial deficitaria del país, como terapia ocupacional, etcétera, etcétera.

Y, ¿qué son las artesanías? Para unos son las obras plásticas que elaboran los indígenas, incluso las producidas en épocas prehispánicas; para otros son todo lo que se produce manualmente; algunos las confunden con objetos industriales que imitan los modelos de la producción de interés folclórico; para otros más es todo lo que se puede comprar en un mercado rural, exceptuando las verduras y las carnes.

Pienso que la diversidad de criterios para definir a las artesanías se debe a que se habla de ellas como resultado, y no como proceso (Novelo, 1976, p. 7).

Nos parece propositiva su forma de mirar a la artesanía “como proceso” y no como resultado, lo cual ella practica en este libro, ya que se concentra en lo que está atrás y alrededor del producto final: condiciones tecnológicas de elaboración, modos de agrupación para la elaboración, compra-venta de la “mercancía artesanal” (p. 242) y la confrontación en el mercado con los productos industriales.

A partir de la lectura de su obra, deducimos que la autora nos lleva a ver la artesanía desde el quehacer de sus creadores, desde un punto de vista etnográfico. Es una mirada que busca entender los procesos de producción del objeto en su contexto mismo de producción, pero no en cuanto a su proceso técnico, sino a su proceso de organización (talleres) para la producción; es decir, mirar la artesanía como actividad productiva y no como obra de arte. No obstante que nos propone atender una parte de la realidad que no se hacía de la “artesanía”, al menos en esta obra no proporciona una definición clara o una postura sobre qué son las artesanías. Al contrario, se manifiesta inconforme con su utilidad en el ámbito teórico:

El concepto artesanía, que considera una producción como algo homogéneo, opuesto por definición a la producción capitalista entendida sólo como producción industrial, resulta de poca validez para la investigación porque obscurece la realidad de la producción de ciertos objetos pues, como vimos, las relaciones capitalistas de producción están presentes en algunas de las formas estudiadas.

A falta de un mejor concepto, he hablado de *mercancías artesanales* en tanto que se diferencian de las industriales por el trabajo básicamente manual que llevan incorporado [...]. Las organizaciones de trabajo estudiadas no tienen nada que ver ya con lo que en la tradición europea significó el artesanado (p. 242).

Es una postura importante la que hace: llamar como “mercancías artesanales” a la producción de los talleres que investigó; esto nos muestra que no empleó la noción *artesanía* sin hacer cuestionamiento alguno, al contrario, con su perspectiva laboral –antes que artística– logró ver que esta noción es problemática, sobre todo porque con ella se ha pretendido absorber a un conglomerado de obras, procesos y actividades. Así, por ejemplo, dice:

A pesar de que las políticas de fomento se refieren en general a las artesanías, los productos que recibieron la atención de las instituciones fomentadoras o protectoras no son iguales, precisamente por la manera diferente en que se incorpora el trabajo a los objetos. No es posible englobar bajo el mismo término cuestiones tan diversas como una manufactura –que implica la existencia de relaciones capitalistas de producción, especialización en el proceso y hasta cier-

to punto maquinización– que produce para un mercado amplio de anónimos consumidores, para lo cual cuenta con sistemas de distribución bien definidos, y el taller de un platero que produce para un mercado tan limitado como lo es el grupo de consumidores para los que trabaja por encargo. Tampoco es lo mismo una familia campesina que hace cazuelas y ollas que vende una vez a la semana en el mercado regional, que un individuo que también vende cazuelas *pero* que no interviene con trabajo directo en su producción, sino que por virtud del capital-dinero que maneja, mantiene a varios productores que maquilan para él; esto es, que la mercancía con que se presenta al mercado es para ser revendida y procede de una manera de organizar el trabajo que se asemeja a la industria a domicilio (p. 42).

Su perfil de antropóloga, su trabajo de campo y su convicción crítica le permitieron ver estas debilidades del uso de la noción artesanía. Sin embargo, hay un dato sumamente interesante en la argumentación de Victoria Novelo con respecto a la producción de este tipo de mercancías: la presencia de la teoría del evolucionismo cultural trasladada a la economía –muy característica del pensamiento marxista. Esta teoría jala por un rumbo específico la manera de concebir algún fenómeno; por ejemplo, da a entender que la actividad artesanal es propia de una situación medieval, que se puede denominar precapitalismo, esto es: “una fase remota de desarrollo” (p. 43). Y asevera lo siguiente:

Decimos esto ya que los conceptos y las categorías son históricos y decir artesano nos remite de inmediato a fases anteriores al desarrollo económico mundial; el término designa una organización del trabajo concreta y es la primera forma de la industria que históricamente aparece apartándose cada vez más de la agricultura patriarcal. Hace su aparición primera en Europa medieval, es decir, en una situación en que el modo dominante de producción es el feudal, y se caracterizó porque en el taller del artesano sólo se hacían artículos por encargo; el material podía pertenecer al consumidor que hacía el encargo o al artesano: la tecnología era sencilla y el estado de desarrollo de las fuerzas productivas imponía una técnica sobre todo manual (el torno de alfarero es el primer instrumento de trabajo que permitió la fabricación en serie de mercancías destinadas al comercio) y, además, el artesano intervenía directamente en todo el proceso de transformación (pp. 43 y 44).

Aunque nota la ineficacia del uso de la noción artesanía, asume sin más que los fenómenos que investiga están relacionados con la artesanalidad; esto es, que para ella, la persona investigada sí es un artesano, que las actividades investigadas sí son artesanales, y que algunos de los procesos de elaboración también son artesanales. Es decir, no cuestiona el sentido de la noción artesanía o lo artesanal, tampoco cuestiona la correspondencia entre los fenómenos que analiza con lo artesanal, ni la relación de la artesanalidad con lo primitivo y lo preindustrial.

### **La artesanía en *Arte popular y artesanías artísticas en México. Un acercamiento***

Porfirio Peñaloza, durante los tres capítulos que componen este libro, trata de dar a entender la separación entre el arte popular y la artesanía artística. Uno de los fragmentos donde se registra esta diferenciación es el siguiente:

Habremos de distinguir claramente entre arte popular y artesanías. Las primeras hay que preservarlas; tecnificarlas sí, con exquisita prudencia para no desnaturalizarlas. Las segundas, a las que Rubín de la Borbolla denomina artes populares aplicadas y en otros países se llaman artesanías artísticas, sí admiten tecnificación en mayor grado y cierta renovación en diversos aspectos. Pero nunca, en ninguno de los dos casos industrialización, esto es, producción en serie (Martínez, 1978, p. 23).

Evidentemente, distingue entre la artesanía artística y el arte popular; sin embargo, no las *define* conceptualmente, solamente las *clasifica* con base en sus cualidades artísticas.<sup>5</sup> En tal caso, lo que nos da a entender es solamente su clasificación, basándose en las efectuadas por otros estudiosos, como Daniel Rubín de la Borbolla, Manuel Toussaint, Gerardo Murillo, José Miguel Covarrubias Duclaud y Justino Fernández.

---

5 Creemos que no es lo mismo *definir* que *clasificar*. *Definir* lo entendemos como el acto de encuadre y afinación del concepto artesanía; mientras que *clasificar* lo entendemos como el acto de asociación entre obra y concepto (en este caso, entre ciertas obras y conceptos, como arte popular o artesanías artísticas). Pensamos que definir un concepto es un procedimiento meramente teórico; mientras que la clasificación de las obras es un procedimiento basado en la realidad. Diríamos que la definición va de la teoría a la realidad; y la clasificación va de la realidad a la teoría.

Así, por ejemplo, retoma la diferenciación que hace Gerardo Murillo para poner un punto de acuerdo: “aquí parece oportuno señalar que hoy no se admitiría la identificación atliana entre artes indígenas y las populares; el género es artesanía, estos son subgéneros o especies” (Martínez, 1978, p. 24). No obstante, se nota que Porfirio Martínez Peñaloza no está de acuerdo del todo en asociar directamente el concepto de arte popular con las obras de indígenas: “Se subraya la habilidad manual que Murillo limita al indígena, pero que hoy entendemos al artesano mexicano a secas” (Martínez, 1978, p. 21). Pensada esquemáticamente, esta clasificación quedaría de la siguiente manera:

Clasificación de Porfirio Martínez Peñaloza (rama)	
Género: Artesanía	Subgénero: Arte popular
	Subgénero: Arte indígena

**Ilustración 4.** Clasificación de Porfirio Martínez Peñaloza

Esquema realizado por los autores.

De esta manera, separa el arte popular del arte indígena, y a éstos de la artesanía. Poniéndose en contradicción con el Dr. Atl, quien asociaba al arte popular con los indígenas. Es muy relevante esta contradicción porque, al parecer, Peñaloza ya tenía presente la teoría del mestizaje racial y cultural, la cual duda en la existencia de indígenas puros; lo que explica el hecho de que en el texto se note una cierta inconsistencia en la asociación entre arte popular e indígena. Esto es palpable en la cita siguiente:

Hoy día los artículos de arte popular siguen cumpliendo su función económica de generar para el productor un ingreso complementario. En cuanto a su función social, en los grupos indígenas y rurales, las “zonas de refugio” que estudia Aguirre Beltrán, muchos de estos objetos han perdido su función de uso corriente y otros conservan, todavía en buena medida, su función ceremonial (Martínez, 1978, p. 40).

Como parte de la argumentación sobre la clasificación de la artesanía, trae a colación también la definición del Congreso Internacional de Artes Populares, efectuado en Praga, del 7 al 13 de octubre de 1928, diciendo que es: “El trabajo tradicional del artesano (formas, materias primas, técnica, movimientos), que

agregan un elemento de belleza o de expresión artística al carácter utilitario del objeto o a su función en la vida social” (Martínez, 1978, p. 15). Nótese que esta definición bien puede aplicarse también a la “artesanía artística”, de la que habla Peñaloza, básicamente porque se acentúa el elemento de belleza o expresión artística del objeto.

Con el afán de mostrar más posibilidades de entender el arte popular y las artesanías, cita la distinción que en 1948 hace Manuel Toussaint sobre las tres posibles tendencias del arte popular, es decir: como “supervivencias del arte indígena”, como “manifestaciones del arte popular”, y como “imitaciones populares de obras de arte no popular” (Martínez, 1978, p. 92). También cita la distinción de Covarrubias, hecha en 1953, quien dice que el arte popular procede de

[...] dos tradiciones claramente diferenciadas: una, el arte tribal indígena [...]. Por otro lado está lo que podría llamarse verdadero arte popular, de raíces criollas y mestizas [...]. La tradición de estas artes populares criollas tiene sus raíces en las artes y artesanías de Europa y Asia (Martínez, 1978, p. 94).

Como se ha observado, el discurso de los años cincuenta sobre el arte popular era sinónimo tanto del arte producido por indígenas como por mestizos, cuyas obras pudiesen sufrir intercambios culturales con los colonizadores, tanto en el diseño como en su procedimiento técnico de producción. A la vez, con esta serie de citas se muestra que por estas fechas hubo una conciencia sobre las diferencias entre artesanía indígena y la no indígena. Así, a partir de los sesenta pudo haber una complejización a esta bipartición;<sup>6</sup> aunque Martínez Peñaloza se ve en la tarea de emplear el concepto de arte popular y retomar el de “artesanías artísticas”, dando muestras de su inclinación por promover y apoyar la producción de esos objetos. Y siendo consistente con su aptitud intelectual, vislumbra el riesgo de no diferenciar la gran cantidad de obras que se producen en el mundo popular, ante la estrategia gubernamental de promover la producción masiva mediante la incorporación de técnicas modernas; por eso, en su segundo capítulo dice:

---

6 Es hasta los años setenta cuando se inicia una etapa de reflexión en cuanto a la eficacia de estos dos conceptos; no es casual, entonces, que se presente el Primer Coloquio Internacional de Historia del Arte, “Dicotomía entre arte culto y arte popular”, en Zacatecas, en 1975, o en los años ochenta el libro *¿Cómo acercarse a la artesanía?* de Marta Turok, donde se hacen ejercicios reflexivos más serios sobre los significados de artesanía, arte popular y otros.

Estas observaciones, por ligeras que sean –y lo son mucho–, bastan para fundamentar la necesidad de poner la más minuciosa, la más inteligente consideración al formular un programa para sugerir la tecnificación de las artesanías; para tecnificar, en particular el arte popular, sujeto que apenas admite cambio tecnológico (Martínez, 1978, p. 68).

Nótese cómo es que diferencia entre artesanías y el arte popular, para hacer énfasis en que el arte popular (es decir, las obras ornamentadas) podían deslindarse de los programas de tecnificación.

### Análisis y contraste de obras

Notemos que Martínez Peñaloza relativiza la asociación entre el arte popular y los indígenas, pues propone retomar la idea de artesanías artísticas para referirse a objetos utilitarios y hechos manual y preponderantemente por los “no-indígenas”. En este sentido, busca defender su estatus como artísticas, para posiblemente “rescatarlas” de su estado de vulnerabilidad y poca atención, dada a las mismas por consumidores, por las instituciones y por académicos en general. Ya Novelo realiza una crítica sobre la noción misma de arte popular, dado que el concepto en sí alude a un discurso que romantiza y, a la vez, idealiza tanto a los productores como a sus productos:

La ideología sobre las artesanías en la época inmediatamente posterior a la revolución de 1910 tiene siempre la intención de exaltar expresiones culturales indígenas, para que los distintos grupos que conforman la población tomen conciencia de su nacionalidad, en el sentido de subrayar lo que los une, *envolviendo con humo lo que los separa*<sup>7</sup> (p. 39).

Al emplear la categoría artesanía y no arte popular, busca pensarlas no como un objeto artístico o estético, sino que lo entiende como una etapa tecnológica del ser humano, distinta y contraria a la etapa de la tecnificación industrial. Por tal enfoque, Novelo obvió aspectos importantes que diferencian a la obra (sus elementos estéticos, sus cualidades técnicas) y la persona que la

---

7 Las cursivas son nuestras.

produce (su habilidad, cultura, género, sentimiento, psicología: su identidad), haciendo énfasis en la idea de artesanía como forma de producir algo con las manos, “sin empleo” de herramientas industriales.

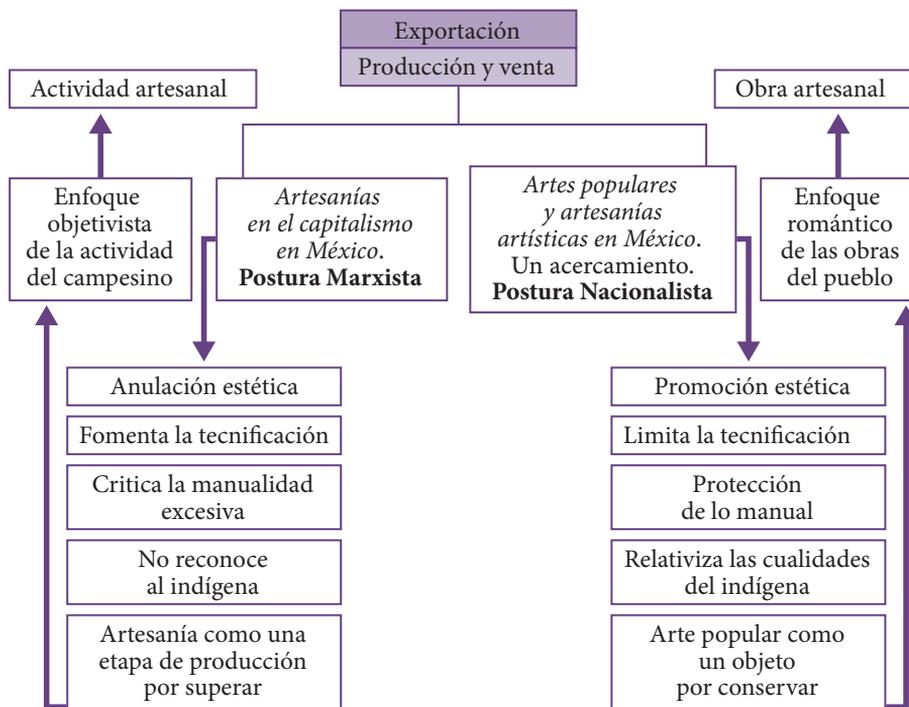
Otra diferencia importante en el discurso de Novelo –y que no se observa en la obra de Peñaloza– es sobre la idea de proteger las producciones artesanales indígenas de la influencia (o contaminaciones) occidental. Aquí se observa una posible mirada que idealiza a los productos y a sus creadores, al concebirlos como vulnerables al intercambio entre distintas estéticas y sociedades. Novelo habla de las actividades artesanales en un sentido de evolución cultural, que implica pensar el pasado de una forma muy teórica, en forma de etapas de cambio a nivel macro, el cual implica pensar en el ser humano desde un supuesto “principio de los tiempos”. Por su parte, Martínez Peñaloza habla de artesanías y arte popular en un sentido de mestizaje cultural, pues no piensa en el cambio entre el pasado y el ahora, sino en la variación cultural de las razas, sobre todo a nivel nacional. Podría decirse que la mirada de Novelo es diacrónica; y la de Martínez, sincrónica. Para Novelo (1976), las artesanías –o como ella dice: las actividades artesanales– son “supervivencias de formas de producción superadas en la técnica desde hace bastantes años” (p. 210). En cambio, para Martínez (1978), la artesanía y el arte popular son la obra de una cultura recientemente mestizada.

## Discusión final

En resumen, en este ejercicio reflexivo realizado sobre estas dos importantes bibliografías, hemos encontrar contrastes pero también coincidencias, por ejemplo: temáticamente, ambos especialistas tienen un mismo objeto de estudio: las artesanías mexicanas; orientados por las mismas necesidades: apoyar al productor, económica y tecnológicamente, para producir más y exportar. Pero los enfoques que asumen los diferencian: Novelo defiende la necesidad de una mejor estructuración de los talleres artesanales, dada las precarias condiciones en las cuales trabajan y producían los artesanos; Martínez Peñaloza asume una posición crítica al respecto, pensando en el peligro de desnaturalizar la estética y la calidad de las obras.

De alguna manera, el perfil académico y laboral que en ese momento tenían los autores, ocasionó que Novelo se concentrara en los procesos de la

*actividad artesanal*, y Martínez en los problemas de los *objetos artesanales*. Simplificadamente, quedaría de la siguiente manera:



**Ilustración 5.** Comparación del discurso sobre artesanía en dos libros: *Artesanías en el capitalismo en México* y *Artes populares y artesanías artísticas en México. Un acercamiento*. Esquema realizado por los autores.

Considerando también el esquema general de análisis de los Usos Discursivos Sobre Artesanía (véase la Ilustración 6), encontramos algunos puntos de encuentro y desencuentro entre Novelo y Peñaloza, en cuanto al uso de la noción artesanía. No disponemos de todos, ya que pueden encontrarse bastantes, aquí solamente mostramos seis niveles, donde en cada uno subyace un dato específico.

Esquema general de los usos discursivos sobre artesanía					
Tipos discursivos sobre artesanía	Especializado		Teórico		Común
	Contexto discursivo	Sociología e Historia	Antropología	Artístico	
Función discursiva	Concepto		Antónimo	Sinónimo	Metáfora Adjetivo
Competencia cultural	Ciencia		Filosofía	Política	Cultura general
Formas de aparición	Estudios de caso		Tratados generales y teorías		Menciones, muletillas, comentarios.
Correspondencia semántica	Realidad sin concepto específico		Concepto sin realidad específica		Sin realidad y sin concepto especificados

**Ilustración 6.** Esquema general de los usos discursivos sobre artesanía  
Esquema realizado por los autores.

1. En el primer nivel (o tipo discursivo) –donde tenemos tres posibilidades: a) el especializado, b) el teórico y c) el común– encontramos que el libro de Victoria Novelo se ubica en el tipo discursivo *especializado*; en tanto que Peñaloza se ubica en el tipo *teórico*.
2. En el segundo nivel –donde hay seis contextos discursivos en que puede aparecer en uso la palabra artesanía: a) sociología e historia, b) antropología, c) arte, d) nacionalismo, e) educación y otros, f) medios de comunicación–, evidentemente, el trabajo de Novelo es antropológico, mientras que el de Peñaloza corresponde al nacionalista.<sup>8</sup>
3. En el tercer nivel –donde tenemos cinco opciones de uso discursivo de la palabra artesanía: a) concepto, b) antónimo, c) sinónimo, d) metáfora y e) adjetivo–, Victoria Novelo emplea la palabra artesanía como *concepto* de las actividades laborales de un sector de la sociedad mexicana: el campesinado, donde no relaciona la artesanía con lo indígena. Porfirio Martínez Peñaloza la emplea como *sinónimo* de arte: arte popular (aunque habla de artesanía artística también).
4. En el cuarto nivel –donde contamos con cuatro opciones de competencia cultural del especialista que escribe: a) ciencia, b) filosofía, c) política y d) cultura general– vemos que Novelo habla desde la *ciencia*, y Martínez Peñaloza desde la *política*.<sup>9</sup>
5. En un quinto nivel –donde contamos con tres fenómenos donde puede aparecer la palabra artesanía: a) estudios de caso, b) disertación teórica y c) menciones o comentarios– encontramos que el libro de Novelo es un

---

8 Aquí empleamos la palabra *nacionalismo*, no para aludir a un campo de estudio académico como la antropología, sino a un contexto en el que aparece somatizada de una manera específica la palabra artesanía. Con esta misma lógica utilizamos la frase: “medios de comunicación” o la palabra *educación*. En todo caso, podríamos llamarle *entornos discursivos*, por si hubiera inconveniente de usar el apodo de contextos discursivos.

9 Recordemos que Victoria Novelo elaboró su escrito siendo estudiante de posgrado, investigación que le valió como tesis de grado, siguiendo un protocolo académico de investigación; en tanto que Porfirio Martínez redactó el libro siendo funcionario federal de gobierno, haciéndolo de una manera autodidacta (sin que esto se confunda con que desconocía el protocolo de redacción, ya que fue un destacado intelectual de ese momento en México) y sin un trabajo de campo. El libro de Novelo tiene la cualidad de contener ideas críticas provenientes del pensamiento económico marxista, como campesino, pobreza, modos de producción, clase social, que delatan su postura crítica, basada en un trabajo de campo hecho en un sector de bajo rango social. Mientras que en el escrito de Martínez Peñaloza se encuentran palabras que surgen desde un pensamiento gubernamental de rectoría de la producción, como: fomento, apoyo, exportación, capacitación, las cuales delatan su carácter político-administrativo.

*estudio de caso*, aunque una parte importante es una disertación teórica; el libro de Martínez Peñaloza es, en cambio, un libro básicamente *especulativo*, relacionado con la segunda opción.

## Consideraciones finales

Podemos hacer una evaluación respecto al grado de “asertividad” en la *definición de artesanía* por parte de estos dos escritores, tomando en consideración otro modelo que hemos propuesto para tal caso. El modelo de análisis del grado de asertividad perteneciente a la definición conceptual de la noción artesanía surgió a partir de los datos obtenidos en la tesis *El carácter pluridiscursante de la noción artesanía* (Custodio, 2015), específicamente de la teoría de los usos discursivos sobre artesanía, donde se supone que los discursos sobre artesanía pueden presentarse tanto en el ámbito teórico (académico) como en el ámbito práctico (social). Considerando que las especificaciones más complejas (definición e inducción) se presentan en el ámbito teórico; en tanto que las especificaciones menos complejas (intuición y deducción) en el práctico. En este sentido, los textos analizados aquí corresponden al ámbito *teórico-académico*; y además, el grado de definición trata de una *definición inducida*, ya que no se define la artesanía en sí misma, sino en consonancia con un tema principal: que para Victoria Novelo es la organización social del trabajo, mientras que para Porfirio Martínez es el incentivo a la producción de objetos de exportación.

Por consecuencia, se deduce que son dos trabajos donde la idea de artesanía se encuentra “embaucada” en perspectivas maniqueas: en el enfoque de Victoria Novelo no es una actividad mecanizada, sino manual; en el de Francisco Martínez Peñaloza no es una obra de arte culta, sino de arte popular. Son algunas de las lecturas difundidas en la década de los setenta, una década de una importante demanda en el extranjero de obras realizadas por indígenas y por personas del sector popular de México; con lo cual hubo una gran promoción y apoyo gubernamental a estas personas para que aumentaran la producción sin perder la calidad. Así, cada uno de estos dos investigadores tuvo una pregunta con la que desarrolló su trabajo: en Novelo fue “¿cuál tipo de organización laboral es más factible apoyar económicamente?”; por otro lado, en Martínez fue “¿cuál de todas estas obras mecanizar y cuáles no?”.

## Referencias

- Calderón, R. (2016). Porfirio Martínez Peñaloza (1916-2016). En *Periódico Cambio de Michoacán*. México. Disponible en [www.cambiodemichoacan.com.mx/columna-nc5920](http://www.cambiodemichoacan.com.mx/columna-nc5920) [Consulta: 26/feb/2018].
- Condor, S. & Antaki, C. (2001). Cognición social y discurso. Elisabeth Maiuolo (Trad.). En van Dijk, A. Teun (comp.), *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa.
- Custodio Casimiro, J. (2015). *El carácter pluridiscursante de la noción de artesanía* (Tesis de Maestría). Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, Michoacán.
- Fortuny, P. (2013). Una semblanza sobre la Dra. Victoria Novelo Oppenheim. Conferencia dictada el 24 de septiembre en Cuernavaca, Morelos, en el Aniversario 40 del CIESAS.
- Martínez, P. (1978). *Arte popular y artesanías artísticas en México*. México: SEP.
- Novelo, V. (1976). *Artesanía y capitalismo en México*. México: SEP/INAH.
- Shiner, L. (2010). *La invención del arte. Una historia cultural*. México: Paidós.
- Turok, M. (1988). *Cómo acercarse a la artesanía*. México: Plaza y Valdez/SEP.
- Van Dijk, T. A. (2000). *El discurso como interacción social*. Barcelona: Gedisa.
- \_\_\_\_\_ (2013). *Discurso y contexto. Un enfoque sociocognitivo*. Barcelona: Gedisa.

# Trascendiendo la intención autoral: la apropiación, el *bootleg* y la emulación como acciones de preservación clandestina y gemelidad de piezas artísticas primigenias

Jorge Arturo Chamorro Escalante<sup>1</sup>  
Romano Ponce Díaz<sup>2</sup>

## Primera reflexión hacia la búsqueda de un campo de abstracción

Los planos de la realidad cultural y todo aquello que ahí se contiene han sido transmutados debido a la dramática exposición de las formas de expresiones artísticas y culturales que proporcionaron los medios de reproducción y masificación, tales como la imprenta, cintas filmicas, cintas magnéticas, acetatos, dispositivos de almacenaje digital, etc. Aquellas expresiones artísticas y culturales que anteriormente eran exclusivas para determinadas élites culturales, económicas, teológicas, rituales o espaciales, ahora se encuentran al alcance de las masas, en un

---

1 Profesor investigador, Universidad de Guadalajara. Correo: arturo.chamorro@cuaad.udg.mx.

2 Estudiante del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura, Universidad de Guadalajara. Correo: romponce@outlook.com.

espejismo de una seductora y engañosa fragancia democrática. Por ejemplo, la literatura y la pintura, reproducidas y masificadas gracias a la imprenta, o bien, la música y la cinematografía, distribuidas casi instantáneamente por el espacio electromagnético, las redes de ordenadores y otros medios. Todo ello provoca que el concepto de *objeto original* (Baudrillard, 1983) se barre, y sea indistinguible la diferenciación entre pieza primigenia y pieza replicante. Con la masificación, los objetos son un espejo, la perfecta emulación, que describe Michael Foucault: una semejanza sin contacto, en donde las cosas pueden imitarse de un cabo al otro del universo, sin encadenamiento ni proximidad; en consecuencia, la emulación es la “gemelidad en espejo de las cosas” (Foucault, 2010).

### Importancia del campo de la gemelidad desde la perspectiva semiótica

En el terreno de la investigación antropológica de la cultura y, en particular, en los estudios sociales del arte y la cultura, se deberá entender que una vertiente que puede acompañar a la interpretación de la cultura o el modelo interpretativo que muchos prefieren llamar hermenéutica se trata del mundo de las abstracciones; todo lo anterior, con el fin de acercarnos al modelo interpretativo en el estudio de la cultura expresiva; por ejemplo, las abstracciones que la fundamentan son la espacialidad, la corporalidad, la oralidad, la escrituralidad, la iconicidad, la musicalidad, entre muchas otras.

Para la problemática del presente estudio, que aborda la apropiación clandestina y la emulación de obras de arte, un campo de abstracción obligado es el de la “gemelidad”. En las abstracciones dentro del proceso hermenéutico se pueden advertir ciertas bases; éstas se convierten en las bases semióticas dentro del análisis de la apropiación de la obra de arte. La lógica semiótica de Charles Sanders Peirce, desde la perspectiva de Elizabeth Mertz y Richard Parmentier (1985), esto es, el campo de abstracción de la “iconicidad” o *iconicity*, se explica como un modelo para entender el mundo visual con base en la “cualidad de semejanza”, que es la relación entre un signo y el objeto o la idea que representa, o bien, la relación de apariencias entre una imagen y su referente. Pero además, en el campo de abstracción de la iconicidad hay varios niveles de interpretación, como el de primera instancia, primeridad o *firstness*; el de se-

gunda instancia, secundidad o *secondness*, y el de tercera instancia, terceridad o *thirdness* (Mertz & Parmentier, 1985).

En cuanto a la preservación clandestina o la emulación, la “gemelidad” es una abstracción semiótica que se acerca un poco a la “iconicidad”, aunque no es lo mismo. La iconicidad es la cualidad de semejanza en la teoría de Peirce, la “gemelidad” es la cualidad de duplicidad, en apariencia idéntica, no semejanza, tampoco una “gestación monocigótica” en términos biológicos, como el caso de una gestación doble, idéntica y simultánea. En el campo biológico, “mono” significa uno y “cigótico” se refiere al cigoto, por lo tanto, es la bipartición celular de un solo cigoto que da origen a embriones denominados “gemelos idénticos”. Por otro lado, la categoría de “gemelo” proviene de la voz latina *gemellus*, diminutivo de *geminus*, es decir, nacido al mismo tiempo. En el campo semiótico de Peirce, la gestación monocigótica es la primeridad o gestación en primera instancia del objeto original, y cuando se trata de una duplicidad o réplica aparentemente idéntica, también es gemelidad, pero en el sentido de secundidad o gestación en segunda instancia. En este caso, la gemelidad se apoya en la cualidad de idéntico, que es innegable aunque haya sido gestado en segunda instancia.

### “Gemelidad”, replicación y sensación

La gemelidad igualmente puede abordarse como un estado de aspiración sensorial, evitando la literalidad semántica que lo puede confundir con una realidad material. Partiendo de la consideración de que, si bien, la “gemelidad” existe desde la sensación cualitativa, la réplica se gesta en una instancia posterior, desde un ideal, nunca en el mismo origen cronológico. La “gemelidad” es un estado de aspiración sensorial, no de una realidad material, transformándola en una *gemelidad inalcanzable*, la cual es el ideal de la sensación cualitativa de la primeridad, que experimenta estéticamente una pieza artística.

La *gemelidad inalcanzable*, desde el terreno cualitativo, busca emular, recrear, el fenómeno estético experimentado durante el acercamiento a una pieza artística; a pesar de que la realidad material impida generar una “gemelidad” materialmente exacta. Desde un planteamiento cotidiano, aquel individuo que experimenta una pieza musical en un disco de acetato, superficialmente escucha la melodía, cualitativamente hace valoración de lo que es-

cucha, y buscando la *gemelidad inalcanzable* de esa sensación, al repetirla con otros individuos, aspira a compartir con un colectivo la experiencia estética vivida. Por medio de artefactos tecnológicos realiza una traslación a archivo digital de la melodía y, una vez realizado tal archivo digital, se realizan miles de replicaciones a partir del mismo, y otras tantas a partir de las copias de las copias. Si bien, materialmente no son idénticos, e incluso un oído entrenado puede percibir las sutiles o evidentes diferencias entre el acetato y el archivo digital, el individuo, al generar tal replicación –la “gemelidad”–, busca emular la sensación, ya que es imposible realizar una gemelidad material. La gemelidad realizada por el individuo busca repetir, emular tal sensación cualitativa que se dio la primera vez que escuchó esa música, la cual busca reproducir el referente perdido de la primera vez que se escuchó y se apreció una pieza artística (Campuzano, 2018). Una “gemelidad” que borra la idea de original y réplica, como lo afronta Baudrillard (1983) y Phillip K. Dick (2007) desde la literatura, en donde se genera el debate que advierte imposible discernir entre lo original y la réplica, ya que todo lo que vemos son replicantes y emulaciones.

A partir de este escenario, se generan cuestionamientos alrededor de la mistificación de los objetos artísticos (Berger, 1977). Por consiguiente, se desencadenan fenómenos culturales, en donde los individuos ajenos a la intención autoral original de la pieza primigenia de arte, ejecutan paradigmas o acciones transformadoras, tales como apropiación, modificación, alteración, reinterpretación y masificación, algunas de las cuales son clandestinas y de gemelidad.

Dichas acciones permiten que estemos expuestos, incluso de forma incidental e involuntaria, a miles de piezas artísticas. Por ejemplo: en el lupanar más sórdido podemos toparnos con una reproducción exacta de *Going West* de Pollock (1935), mientras que en una pantalla se observa y escucha de fondo una reapropiación musical de “A Gentleman’s Honor” de Philip Glass (Glass & JCRZ, 2014). Otro ejemplo es, sin necesidad de una inversión económica significativa, pensar de manera hipotética en lo más profundo de la orografía michoacana, como la meseta tarasca o la Sierra de Coalcomán, que un individuo entusiasta puede recabar legal –o ilegalmente– en el mismo espacio de coexistencia; la filmografía completa de Tarkovsky y Robert Rodríguez.

Al observar las fisuras del mundo, es cuando podemos comprender la constitución de la existencia. A partir de un proporcionalmente elevado acceso a la tecnología cotidiana de reproducción y masificación, un gran número de

individuos y colectivos se han visto empoderados, ya que al adquirir diversas manifestaciones culturales y artísticas, transformándolas, re-produciéndolas y transmitiéndolas, han ejercido una apropiación del arte, y con ello, una articulación cultural por sí misma. Todo ello, a pesar de –y gracias a– estar alienados en las plataformas y circuitos que tradicionalmente ejercen el poder político y económico, desde el centro hacia la periferia. Desde no hace mucho tiempo, individuos y colectivos han sido proclives a obtener o producir manifestaciones de arte, conocidas en el mundo moderno como *remixes*, *covers*, réplicas, *mods*, macros, *bootleg*, parodias y otras formas de apropiación y gemelidad. Esto pone en evidencia las fisuras en circuitos, tales como el homogéneo de producción, apreciación y crítica del arte en Occidente, ya que si los individuos anónimos son capaces de reconfigurar el discurso artístico, se pone en duda el aura y mistificación del artista clásico frente al artista posmoderno, y por lo tanto, los mecanismos del mercado del arte se ven vacilantes frente a los contrasentidos de sus propios supuestos.

Son estos fenómenos culturales los que están por encima de la intención autoral, políticas comerciales e industriales; son los aficionados, individuos y colectivos los interesados en preservar, conservar, re-producir, apropiarse y distribuir diversas piezas de audio, video e hipermedia, a partir de actos de apropiación, sabotaje, *bootleg* y emulación. Habrá que comenzar por las acciones de preservación y *bootleg*, antes de adentrarnos en el estudio de un caso en particular; para ello, es prioritario establecer dos definiciones que nos permitirán vislumbrar con mayor claridad las implicaciones del tema aquí expuesto.

## Preservación y conservación

Rodolfo Peláez (2004) señala que en el momento de estudiar los objetos artísticos y culturales, es preponderante establecer la distinción entre conservación y preservación. Si bien, la conservación parte de la idea de obtener y almacenar las piezas artísticas primigenias, aspirando a evitar o disminuir su degradación, una de sus mayores implicaciones es lo que Baudrillard (1983) advierte como la muerte por museomomificación, es decir, la criogenización de la cultura; mientras que la preservación implica la clasificación y mantenimiento adecuado de las piezas originales para que el público tenga acceso a las mismas, implicando que si no hay acceso a dichas piezas, no se está preservando. El

punto medular de la preservación es la perspectiva de la utilización y la construcción de nuevos discursos a partir de las piezas (Peláez, 2004).

### *Bootleg*

Es un término popularizado durante la prohibición del alcohol en Estados Unidos de América para designar al acto de ocultar y contrabandear objetos o documentos por medio del uso de “botas altas”. Con el tiempo, la palabra se ha utilizado para designar a las grabaciones, ediciones o reproducciones ilegales de música, filmes, comics, libros y videojuegos. En la producción musical, se denomina *bootleg* a una grabación que no ha sido publicada oficialmente por quienes ejercen los derechos legales de las piezas sonoras en un *performance* musical original. Estas grabaciones *bootleg* pueden ser conciertos, sesiones de estudio, ensayos o improvisaciones a los que no se puede acceder debido a motivos legales, pues quien detenta los derechos no lo permite, o la censura nunca admitió su distribución.

Una vez establecidos los conceptos de preservación y *bootleg*, podremos enfocar nuestra mirada en el fenómeno cultural sucedido entre los años de 1940 y 1960, en la entonces llamada Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas [URSS], donde los *bootleg* musicales fueron realizados en placas de rayos X, radiografías, o *Roentgenizdat* (Goff, 2017). Después de la revolución de marzo de 1917 y la caída del zarismo, la subsecuente transformación de la estructura del Estado soviético trajo como consecuencia una clara modificación de los intereses culturales y de la vida artística, los cuales se decantaron por un arte cuyo núcleo no fuese otro que el pueblo y el estado, en su función de educar a la población en los valores comunistas (Slonim, 2014). A partir de entonces se aplica un stalinismo rector de los contenidos y de las diversas expresiones artísticas. En el campo de la música, se le dio un fuerte impulso a un grupo llamado “Asociación de Músicos Proletarios”, frente al hecho de que fueron vetadas las expresiones musicales que no se ajustaban a la normatividad del realismo socialista (Prieto, 2013).

Algo de lo que podemos vislumbrar del devenir rizomático de la existencia humana, es que los sistemas hegemónicos tienen el impulso de aspirar a cosas grandes, como la industria musical en el mercado global, y quieren que sean simples, pues rehúyen a lo particular y complicado, por lo tanto, pareciera que tienden a aborrecer el *jazz* norteamericano (Coates, 2015). La prohibi-

ción del *jazz* y el *rock & roll* norteamericanos, la denominada música gitana y un gran número de música folk o autóctona, desencadenó el bucle causal en que los contrabandistas y entusiastas de la música, hoy conocida como *world music* o *world beat*, habían encontrado una forma de hacer copias ilegales de grabaciones prohibidas, como un tipo de piratería primigenia; para ello, reutilizaban placas de rayos X, obtenidas en los hospitales locales (Paphides, 2015). Tal fenómeno consistía en el uso de una máquina grabadora, una variedad de gramófono con capacidad de escritura, perfectamente legales si eran utilizados como una curiosidad para grabar mensajes de cumpleaños o incluso breve propaganda estatal. Tales dispositivos permitían grabar en una razonable variedad de materiales, y las placas de rayos X resultaron ser bastante efectivas para contener música. En ese entonces, conseguir tales placas de rayos X era sumamente sencillo, ya que la legislación obligaba a los hospitales a deshacerse de las mismas cada año, con la intención de disminuir la acumulación de material inflamable.

El procedimiento consistía en cortar cuidadosamente las radiografías en círculos y, con un cigarrillo, crear un pequeño orificio central. Estos discos *bootleg* tenían que ser producidos uno a uno en tiempo real. El grupo autodenominado “The Golden Dog Gang” manufacturó un gran número de canciones *bootleg* de Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, y las tan solicitadas piezas de *jazz*; todos estos discos *bootleg* fueron distribuidos ilegalmente de mano en mano. Esos discos eran conocidos en las subculturas como “costillas”, “*jazz* en los huesos” o “el esqueleto de mi abuela” (Kelly, 2015), y el más reconocible *Roentgenizdat* en honor a Wilhelm Röntgen, inventor de los rayos X (Goff, 2017).

Si bien, puede resultar impreciso intentar señalar los nombres, fechas y lugares exactos, el curador Stephen Coates (2015) puntea con cautela que el origen de tal práctica de apropiación, contrabando y gemelidad se puede rastrear hasta la entonces llamada ciudad de Leningrado. Coates y la creadora Kim Kelly enuncian que uno de los fundadores de tal práctica clandestina fue Stanislav Philo, presunto miembro de la subcultura denominada los *stilyagi* (“cazadores de estilo”), y propietario de uno de los primeros gramófonos grabadores (Kelly, 2015). Durante 1940 y 1950, las autoridades soviéticas fueron conscientes de la actividad ilegal, y capturaron a diversos individuos distribuyendo música prohibida, sentenciando a los contrabandistas a cinco años de trabajos forzosos. Luego de la muerte de Stalin en 1953, la mayoría de los

individuos acusados de contrabando de música obtuvieron una amnistía que les permitió regresar a sus hogares.

Para comienzos de la década de 1960, la sociedad soviética tuvo acceso a las grabadoras de cintas magnéticas, a las copiadoras de casete, lo que permitió el surgimiento de otras formas de *bootleg*, sustentadas en cintas magnéticas. Los aficionados tenían la capacidad de copiar de cinta a cinta sin la necesidad de dispositivos complicados o placas de rayos X. La calidad de audio era considerablemente superior, además de que la grabación de conciertos ya era una posibilidad para los músicos de todas las denominaciones. A partir de esto, fue casi inmediato el cese de la producción del “jazz en los huesos” (Coates, 2015); aunque tal transición e interacción tecnológica del “jazz en los huesos” hacia la cinta magnética pareciera responder a la fragilidad organizada que expone Jean Baudrillard (1970), en la cual se espera la muerte de los objetos para ser sustituidos por una nueva generación. Nos puede reflejar la reflexión del autor William Gibson (2012) en torno a que no importan lo puras y artísticas que sean las intenciones de un autor, una pieza artística primigenia terminará en manos de individuos comunes, con mayor acceso a la tecnología que el artista; por lo tanto, las acciones de apropiación, modificación, reinterpretación y gemelidad parecerían inevitables (Ponce-Díaz & Chamorro, 2017), tal como se atestiguó en la obra *Agrippa [a book of the dead]* de Gibson y Ashbaugh, cuyas intenciones de evanescencia fueron impedidas por *hackers* y sabotadores (Berti, 2010).

Cuando abordamos esos discos *bootleg* como una forma de memoria prostética (Gibson, 2012), que nos permite acceder a las voces almacenadas de los muertos en las melodías, no son más que rostros de porcelana arrojados en las arenas del desierto, en las cuales podemos ver las imágenes del interior biológico de la humanidad, impregnadas con música y las voces de los muertos, como una forma de permanencia del relato de nuestra condición mortal. Son una forma de resistencia contra la entropía, contra el polvo que cubrirá todo rastro de existencia. Estos discos *bootlegs* no son meros actos de rebeldía contra la censura o la estructuración del sistema; estas radiografías impregnadas con melodías son prótesis que permiten el recuerdo, la sensación, y materializan la necesidad de la experiencia estética frente al inminente olvido. Son la preservación de la experiencia humana, de sus relatos, de sus vivencias, del amor hacia la música, hacia el arte; y la inherente

necesidad de dar clasificación y mantenimiento al recuerdo, con la finalidad de que sea transmitido a la siguiente generación.

Son las fisuras que nos permiten ver la constitución de la existencia, por las cuales se filtra la luz que disipa las sombras de la mistificación de los objetos de arte, y que se centran en la aspiración de la experiencia estética, la sublimación de la certeza de que todos vamos a morir, como individuos y como cultura, pues el planeta, la galaxia, eventualmente se extinguirán. Pero la experiencia estética nos proporciona un atisbo de construcción de sentido, un fragmento de esa felicidad del Sísifo de Camus (1983) que cumple su repetitiva tarea, en un verdadero goce, en tanto lo alcanza la entropía.

## Referencias

- Baudrillard, J. (1970). *El sistema de los objetos*. Francisco Gonzáles Aramburu (Trad.). México: Siglo XXI Editores.
- \_\_\_\_\_ (1983). *Simulation*. United Kingdom: Semiotext[e].
- Berger, J. (1977). *Ways of Seeing*. United Kingdom: Penguin Group.
- Berti, A. (2010). Agrippa: el soporte y la representación de la memoria. En *Representaciones*, 6(1), 5-28.
- Campuzano, L. (2018). Preservación y emulación de videojuegos arcade. Entrevista Romano Ponce-Díaz. Entrevista para tesis doctoral. Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura. Universidad de Guadalajara.
- Camus, A. (1983). *Le mythe de Sisyphe*. París: Editions Gallimard.
- Coates, S. (2015). The story of X-Ray Audio: What would you risk for the sake of music? /Interviewer: TEDx. TEDxKraków, TEDx, Krakow, Poland.
- Dick, P. K. (2007). *Do Androids Dream of Electric Sheep?* United States of America: Del Rey.
- Foucault, M. (2010). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Elsa Cecilia Frost (Trad.). México: Siglo XXI Editores.
- Gibson, W. (2012). *Distrust That Particular Flavor*. United States of America: Penguin Group.
- Glass, P. & JCRZ. (2014). Philip Glass-A Gentleman's Honor (JCRZ Cinematic Remix) (unofficial remix by JCRZ). United States of America.
- Goff, S. (13/jul/2017). Bone music: how bootleggers used X-rays to bring rock and roll to the USSR. *The Calvert Journal*. Recuperado de <https://www>.

- calvertjournal.com/articles/show/8597/bone-music-bootleggers-x-rays-rock-and-roll-soviet-union-roentgenizdat.
- Kelly, K. (2015). Jazz on Bones and X-Ray Audio: Chasing the Ghost of Soviet Russia's Most Dedicated Vinyl Bootlegger. En *Vice*. Recuperado de [https://noisey.vice.com/en\\_us/article/rq4k85/soviet-x-ray-audio](https://noisey.vice.com/en_us/article/rq4k85/soviet-x-ray-audio).
- Mertz, E. & Parmentier, R. J. (1985). "*Signs*" *Place in Media Res: Pierce's Theory of Semiotic Mediation*. Florida: Academic Press, Inc.
- Paphides, P. (29/ene/2015). Bone music: the Soviet bootleg records pressed on x-rays [reportaje]. *The Guardian*.
- Peláez, R. (2004). El acercó filmico: preservación de la imagen documental. Entrevista Iván Trujillo. Estudios Cinematográficos (Vol. 24). Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Pollock, J. (1935). *Going West*. United States of America.
- Ponce-Díaz, R. & Chamorro, J. A. (2017). Emulación vs. desaparición: *Agrippa (a book of the dead)* + preservación del relato. *Aproximaciones interpretativas multidisciplinares en torno al arte y la cultura*. México: UAA.
- Prieto, C. (2013). Las músicas prohibidas del siglo xx. *Letras Libres*. Recuperado de <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/las-musicas-prohibidas-del-siglo-xx>.
- Slonim, M. (2014). *La literatura rusa*. México: FCE.

# Consideraciones algorítmicas-iconológicas para el estudio de la automatización en Detroit

José Luis Rangel Muñoz<sup>1</sup>  
Alfredo Cruz Vázquez<sup>2</sup>

## *Industria de Detroit*

El mural *Industria de Detroit* fue comisionado en 1932 por el Detroit Institute of Arts, y fue solicitado a Rivera, teniendo en consideración los cambios en la industria, no sólo automotriz, sino en otras industrias como la farmacéutica y la siderúrgica. Rivera tuvo que ceñirse a las condiciones del patio del Instituto de Arte de Detroit, ahí, pese a cuestiones económicas, críticas a sus ideales y condiciones climatológicas adversas (entre muchas otras), plasmó en cuatro paredes el total del mural. Aunque es una composición muy compleja, en tanto a la cantidad de elementos que incorpora de la época industrial de 1930, dada la

---

1 Profesor investigador del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad de Guadalajara. Correo: pepebelam@gmail.com.

2 Estudiante del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura, Universidad de Guadalajara. Correo: alfredo\_cv@hotmail.com.

importancia del auge del automóvil y la participación directa de Edsel Ford en el pago a Rivera, el tema central fue la industria automotriz, presente en las dos paredes principales del patio (norte y sur).

Cada pared tiene elementos que destacan con relación a una industria o a la historia de Detroit. Sin embargo, los que resaltan como centrales del mural y de la industria, en tanto su maquinaria, están plasmados en las paredes más largas. Diversas maquinarias, con colores metálicos y formas curvilíneas se mezclan con los trabajadores de la industria automotriz: hombres de diversas razas se mezclan con las máquinas en el trabajo directo; aparecen mujeres en segundo plano, haciendo labores de trabajo dentro de las fábricas, en contacto con otro tipo de maquinaria. En el mural sur destaca una maquinaria en la parte derecha del mural, que por su tamaño contrasta con los demás elementos de esta sección. Tiene un cabezal y formas redondas en los laterales como parte de una prensa de proporciones gigantescas, con respecto a la escena completa.

En el muro norte, la escena de la industria se centra en otras maquinarias, y se pueden apreciar distintos elementos del trabajo en la producción automotriz. En la parte central del mural, dando elementos para ajustar la perspectiva y la profundidad de la fábrica, se encuentra una serie de torres –tornos industriales– de formas redondeadas, con tanques y tuberías que descienden hacia una línea de producción. La maquinaria en esta sección utiliza los mismos tonos cromáticos que la prensa del mural norte, los cuales le permiten destacar de otras maquinarias en distintos planos. Son tonos de colores grisáceos metálicos, con contrastes azulados que las hacen parecer pálidas, en contraste con las llamas del fondo, que se originan desde un horno principal de fundición; también por su tamaño y ubicación destacan con respecto de otros elementos. Las maquinarias principales, en ambos casos, están conectadas con otros elementos industriales a través de líneas metálicas y bandas que sugieren el desplazamiento de distintos procesos de la línea de producción automotriz, y éstos, a su vez, están rodeados por grandes cantidades de trabajadores que hacen uso de la maquinaria.

Es importante notar que en las otras paredes existen igualmente elementos de maquinaria de la industria automotriz, pero en menor superficie, lo que completa una inmersión en una fábrica desde las cuatro direcciones de las paredes.

## Elementos iconográficos, líneas, máquinas y hombres

El mural de Rivera ha sido estudiado ampliamente por historiadores del arte, especialmente norteamericanos, y en menor proporción por mexicanos. Es importante para este análisis las descripciones sobre estos elementos iconográficos que realiza el historiador del arte mexicano Xavier Moysén (1977), uno de los principales estudiosos de la obra de Rivera, quien cita a Justino Fernández para referirse en forma general a la maquinaria que se encuentra en los murales:

[...] indudable belleza de las máquinas y de la vida industrial [...] (con lo cual probó) su capacidad poética, pues allí donde el hombre vulgar no vería sino el mero aspecto utilitario. El artista ha visto un conjunto de formas vitales y de formas mecánicas funcionando en armonioso conjunto [...] ha sido capaz, inclusive, de proyectar su propia sensualidad a las máquinas [...] de hecho se trata de la humanización de la máquina, gracias a la capacidad poética del artista (pp. 51-52).

Al respecto de la maquinaria, Moysén (1977) explica lo siguiente de las secciones del friso de la industria automotriz, que se encuentran en la pared norte:

Un conjunto de gigantescas máquinas, que se levantan como torres, le recordaron a Max Kosloff los famosos atlantes de Tula. En medio de ese mundo de estructuras metálicas los hombres aparecen integrados como un engrane más de las máquinas [...]. Resulta dramática la pequeñez de esos hombres al lado de las impresionantes y poderosas máquinas que ellos mismos han levantado (p. 52).

De la otra sección, refiere que Diego Rivera:

[...] encontró a las máquinas [citando a Rivera] “tan bellas como las obras maestras del antiguo arte precolombino de América [...]”; así se entiende que en el mural del sur haya pintado una enorme máquina que, cual monstruo moderno de impresionante aspecto, recuerda a *Coatlicue*, la antigua diosa mexicana de la vida y la muerte. La inclusión y la importancia dada por Rivera a esta máquina, en buena medida recreada por él, no es nada accidental [...] en 1940, en el mural realizado para el San Francisco Junior College [...] dispuso

una doble imagen escultórica: una mitad corresponde a una máquina y la otra nada menos que a Coatlicue (Moyssén, 1977, p. 54).

En cuanto al manejo de la perspectiva, aunque en cuatro paredes, hay elementos que permiten sospechar la forma en que se conectan los muros de *Industria de Detroit*, cuyo centro de conexiones parte de la pared sur:

En el muro del lado sur Rivera se ocupó del ensamblaje y acabado de los automóviles [...] puede afirmarse que Rivera en este mural introdujo todo cuanto sabía sobre la pintura del pasado y la moderna. Mantiene, por ejemplo, el empleo de la perspectiva clásica, mas introduce una composición armada a base de recuadros [...] este recurso, tiene su origen en su pintura cubista, le permitió la simultaneidad de visiones para mostrar diversos aspectos de las enormes salas donde se arman los chasises y las carrocerías. Con idéntica fortuna a la del muro anterior, resuelve los problemas que le presentan las serpeantes bandas que transportan un sinfín de accesorios. Las bandas y poleas adquieren un vertiginoso movimiento gracias a los motores y complejas maquinarias eléctricas. En este ambiente de trepidante energía, la figura del hombre se confunde entre las máquinas. Todo cuanto el artista aprendió durante sus recorridos por las factorías quedó de manifiesto en estos murales, elevó así a la categoría de gran arte el mundo industrial de la primera parte del siglo xx (Moyssén, 1977, p. 53).

La idea de «línea» en este mural –que no es menor– como línea de producción, como serpiente prehispánica, permite establecer el movimiento de las distintas perspectivas en cuanto a la industria del automóvil, que fluyen en torno de los hombres y las máquinas centrales, la Coatlicue y los Atlantes, las forjas y los hombres. Este movimiento de diversas perspectivas articuladas, en distintas dimensionalidades, en relación con el cubismo y su manejo de las formas, permite suponer que hay un juego de elementos entre maquinaria, hombres y líneas, que al recorrer la pintura dejan entrever más aspectos que el mero trabajo industrial-automotriz.

De este tipo de juegos, de planos, dimensiones y perspectivas hay una evidencia que identifica Moyssén (1977) en la misma pared sur, pero en la sección dedicada a la siderúrgica:

Se trata de una interesante composición sin antecedentes en la obra del maestro, el cual echó mano, en cierta forma, de las enseñanzas de Marcel Duchamp. Dos obreros que trabajan inclinados de repente levantan sus cuerpos mediante la superposición de imágenes. El movimiento de los cuerpos es sugerido gracias a la transparencia de color que Rivera manejó diestramente; el efecto que producen las figuras es simplemente fantástico (pp. 55-56).

La máquina en este mural no es sencilla, es una abstracción: hay un quiebre entre la presentación de las líneas y la mera representación del trabajo en la industria automotriz, que juega, entre otros aspectos, con la presencia/ausencia de capataces, personalidades, maquinaria; conexiones entre planos y profundidades, elementos de salida y entrada, y otros más que pudieran pensarse como elementos del *control automático*.

## La máquina que Diego Rivera «absorbió» en Detroit

Sobre el muralismo mexicano se ha escrito mucho: como elemento contestatario; contradictorio en su relación con el Estado; como ideología; como arte nacionalista; como reivindicación de lo precolombino, y desde otras consideraciones más (Cimet, 1992). Sin embargo, es importante rescatar el papel crítico de Rivera con su época industrial, esto desde la maquinaria, que más allá de lo utilitario, pone en juego una relación de aspectos que pueden aportar al análisis del mural.

Wolfe, biógrafo y amigo cercano de Rivera, describió así el aspecto mecánico de *Industria de Detroit*:

Desde hacía mucho Diego profesaba la convicción de que la pintura debía absorber la máquina si quería hallar el estilo de esta época, asimilarla tan fácil y naturalmente como lo hizo con objetos de las naturalezas muertas, paisajes, habitaciones, castillos, rostros, cuerpos desnudos; dominar este maravilloso nuevo material y hacerlo vivir de nuevo en los muros, con tanta vida y emoción como el arte había presentado escenas históricas, viejas leyendas y parábolas religiosas. No se trataba de efectuar una ignorante contemplación desde el exterior, como en el caso de los impresionistas que solo veían en la industria moderna humo y bruma, atmósfera poluta y fuego de hornos, o una estructura

informe a la cual no corresponde ninguna función real. No se trataría del mecanismo estilizado preconizado por Léger, quien reducía a toda máquina, aun al ser humano, a naturalezas muertas, geométricas, abstractas, ornamentales, sin pasión o fuerza, sin capacidad de movimiento, salvo el ojo del observador que seguía sus a veces juguetones contornos geométricos.

Tampoco era, la maquinaria retratada, como un monstruo devorador al modo de quienes buscan un irrevocable pasado que vio los malos efectos sin ver las potencialidades de bien inherentes a esos grandes ensanchamientos y proyecciones de las extremidades humanas. No, él pintaría el espíritu humano materializado en la máquina, porque esta es una de las más brillantes realizaciones de la inteligencia del hombre, la fuerza y el poder que confieren al hombre dominio sobre las fuerzas inhumanas de la Naturaleza, de las cuales por tanto tiempo fue impotente siervo; la *esperanza* que suscita la máquina de que el hombre liberado por ella de su servidumbre de la naturaleza, no necesita seguir siendo víctima del hambre, del trabajo aniquilador, de la desigualdad y la tiranía. Pero lo que no se le ocurrió a Diego fue que la máquina también podía ser empleada para extender el poder de un dictador sobre un pueblo, extenderlo, sí, hasta llegar a un punto totalitario (Wolfe & Moysén, 1989, p. 249).

Es importante, en este sentido, rescatar una serie de aspectos históricos que estuvieron presentes en las primeras décadas del siglo xx, y que han sido pasados por alto en muchas investigaciones de los historiadores del arte al analizar *Industria de Detroit*.

En Bennett (1993) se detalla, desde una perspectiva histórica, cómo la ingeniería de control sufrió transformaciones de ruptura con las teorías clásicas de control que, desde la década de 1920 y hasta 1955, cuando aparece la electrónica digital, incorporó la idea fundamental de la retroalimentación o *feedback* para modelar sistemas dinámicos. La retroalimentación se hizo posible a través del desarrollo de sensores y actuadores, lo que representó una revolución tecnológica en los sistemas de control: la posibilidad de obtener datos del proceso y de las salidas de un sistema para permitir a los sistemas automatizados ser sensibles a los cambios y adaptarse. Con esto se volvió posible retroalimentar las decisiones automáticas con su entorno y la posibilidad de atenuar errores. En un sentido figurado, sería el equivalente de dotar de «ojos y oídos» a los sistemas automáticos. Esto, hasta cierto punto, implicó

una renuncia a la posibilidad de modelar de manera exacta la naturaleza, con el reconocimiento de que los sistemas necesitan adaptarse al entorno, que no es perfecto y está lleno de variaciones y desequilibrios.

Aunque en esencia, estos desarrollos reconocen la naturaleza cambiante de los fenómenos físicos, y admiten una cierta renuncia a representarlos exactamente, también implican una nueva forma positivista del control-adaptación, que modelan un discurso sobre lo «automatizable» a través de un componente lógico, delimitador de las interacciones con los fenómenos y los elementos del entorno (incluso en las restricciones de movimiento en la labor física de los trabajadores). Estas formas de combinar la naturaleza del trabajo físico con operaciones repetitivas en sincronía a través de la maquinaria, requieren de una serie de reglas para su funcionamiento, de lo contrario, los accidentes y errores imposibilitarían la fusión hombre-máquina.<sup>3</sup>

No es descabellado pensar, entonces, que dado el trabajo de investigación intenso que realizó Rivera en muchos laboratorios de Detroit, su trabajo ya contemplara principios articuladores del trabajo entre obreros y máquinas, producto de nuevas teorías del control automático y no solamente de una visión «romántica» sobre las máquinas, como lo sugiere Moysén en su cita a Justino Fernández. Se ha fundamentado cómo Rivera era muy preciso en el reflejo de la maquinaria (UC Berkeley Events, 2016), y el elemento del muro sur, que asemeja una Coatlicue, tiene más elementos del control industrial, como «corazón» del proceso de producción. No obstante, no es un control lógico, sino que es el centro operativo de la producción (como se propone más adelante).

Otros argumentos que podrían sustentar esta fusión visionaria son posteriores a *Industria de Detroit*, y se pueden identificar productos cinematográficos que ejemplifican cómo la idea del control y la retroalimentación permearon gradualmente el discurso social sobre lo automático y lo automatizable del trabajo, desde la década de los treinta, hasta la actualidad de la industria robotizada. Uno de los primeros documentales en sugerir esto es *Master Hands*:

---

3 Sería muy importante abordar una historia de los accidentes industriales, puesto que se sabe que hubo una gran cantidad de protestas por las condiciones riesgosas para la salud de los trabajadores de la industria automotriz, que van desde sus inicios hasta la actualidad, lo que ha sido uno de los principales argumentos a favor de la robotización de las industrias. Estas interacciones se producen desde los errores de sincronía y fallos entre los aparatos y los humanos, un elemento clave para poder estudiar los algoritmos desde una perspectiva de ordenamiento social.

*Manufacturing Chevrolet Cars* (Jam Handy Organization, 1936), patrocinado por Chevrolet en 1936. En este documental se muestra constantemente la interacción de obreros y máquinas en sincronía, mientras se acompaña de una banda sonora original, que en momentos sugiere una danza entre hombres y máquinas. Es interesante contrastar este documental sobre la automatización –por encargo– con su contemporáneo *Tiempos modernos* (Chaplin, 1936), también de este año, en el que se muestran sistemas automáticos que fallan en la repetición cuando interactúan con personas; son errores que denotan operaciones automáticas y que, en cierta medida, son «ciegos» a los cambios del entorno, perceptibles, por ejemplo, cuando una máquina automática alimenta a Chaplin.

Se sabe que Chaplin fue constantemente hostigado por sus producciones “culturalmente subversivas” (Sbardellati & Shaw, 2003); sería también posible pensar que esta película derivó en posicionamientos críticos al respecto de la automatización, que podrían no haber sido bien recibidos por las industrias. Una pregunta interesante podría ser: ¿cómo es que estas empresas fueron gradualmente incorporando la retroalimentación como un argumento visual, que presentara una simbiosis entre trabajadores y maquinaria, en la medida en que más cambios tecnológicos se iban incorporando en la industria, y que tanto ayudaron a forjar una estética y una ética sobre lo automático? Por ejemplo, los miles de documentales industriales y militares que realizó la misma Jam Handy Organization (Oakes, 2010) durante el desarrollo gradual de la retroalimentación y del perfeccionamiento de la ingeniería del control, fueron una propaganda ampliamente difundida en los periodos entre guerras, dada la capacidad de las industrias por apoyar la construcción de maquinaria para la guerra.

## Polisemia tecnológica y perspectiva lógica

La *retroalimentación* en *Industria de Detroit* incorpora elementos, no sólo de coordinación con la fuerza de los trabajadores, sino de la esencia misma del «para qué» de las máquinas: guerra/paz, a través del movimiento, automóvil, avión. Un posicionamiento interesante con relación a la posibilidad polisémica de la tecnología industrial la plasmó Rivera en *Industria de Detroit*, donde se hace referencia a la producción industrial con fines militares: de aviones

para la guerra o bombas para la destrucción. En este sentido, la máquina del mural sur de la industria automotriz de fines pacíficos, que es identificada con la diosa prehispánica Coatlicue y tiene una gran carga en el mural, más allá de la forma prehispánica, es la representación de una importante parte de la industria: la prensa de forja. Estas prensas, más que los hornos de fundición u otras maquinarias en la industria del siglo xx, guardan una característica mutable y cambiante por su posibilidad de imprimir moldes de metales fundibles y maleables, puesto que en ellas se producen o crean las «columnas vertebrales» de distintas maquinarias automotrices.

Estas forjas –adaptadas– pueden producir, ya sea el chasis de un automóvil, el de un vehículo militar como un tanque, o el de una estructura compleja,<sup>4</sup> como la de un avión; todo depende de su tamaño (toneladas) y su capacidad de inyección. Durante la Segunda Guerra Mundial, las prensas alemanas impresionaron a los aliados por su capacidad de crear nuevas estructuras metálicas para aviones y aparatos, hechas de materiales novedosos como el aluminio y el magnesio, por lo que iniciaron una nueva producción de prensas que llegaban hasta las 50 toneladas (Heffernan, 2012).

Si la gran maquinaria plasmada en *Industria de Detroit* no proporciona la lógica del control por sí misma, dada su polisemia, sí lo hace la composición de los cuatro muros en conjunto. Este manejo de la línea –tampoco casual– reafirma que, en tanto su papel iconológico, puede ser de característica simbólica, como lo afirma Panofsky (1999). Sobre estas perspectivas para generar simbolismos, dice:

Si queremos garantizar la construcción de un espacio totalmente racional, es decir, infinito, constante y homogéneo, la “perspectiva central” presupone dos hipótesis fundamentales: primero, que miramos con un único ojo inmóvil y, segundo, que en la intersección plana de la pirámide visual debe considerarse como una reproducción adecuada de nuestra imagen visual [...]. La estructura del espacio infinito constante y homogéneo (es decir un espacio matemático puro) es totalmente opuesta a la del espacio psicofisiológico: la percepción desconoce lo infinito [...] pasa por alto un hecho importantísimo: el que en esta

---

4 Estas prensas, en la medida en que han sido controladas y especializadas mediante distintos adelantos, han abierto nuevos panoramas en la industria robotizada del siglo xxi, ya no por su tamaño gigantesco, sino por su capacidad de miniaturizar componentes de alta precisión. De igual forma, son productos de la ingeniería de control.

imagen retínica –prescindiendo totalmente de su “interpretación” psicológica y del hecho de la movilidad de la vista– estas formas son proyectadas, no sobre una superficie plana, sino sobre una superficie cóncava [la retina] (pp. 12-15).

A este respecto, Wolfe & Moyssén (1989) relatan de la perspectiva en Rivera:

La figura favorita de Rivera siempre había sido la onda. Cada vez más figuraba implícita en su pintura, junto con una estructura diagonal sutilmente modificada, basada en la “sección dorada” de la cual había derivado su propia forma peculiar a la que llamaba, con palabras de artista, “simetría dinámica” (p. 256).

Aunque el ojo aparente que construye el mural se encuentra en el centro del patio (como los visitantes que acuden a verlo en 365 grados), en el mural de Rivera hay un elemento móvil (curvilíneo) que sirve de proyección para las perspectivas (en un sentido mecánico-abstracto, como lo pintaría Duchamp), no lineal-proyectivo, sino que se comporta de manera curva-proyectiva (en tanto las cuatro paredes del mural), en el que las paredes incluyen distintas maquinarias (no podemos pensar que necesariamente se está rotando una misma escena, puesto que hay distintas funciones, más que distintas perspectivas). La línea es el elemento de conexión que incluye la onda expresada en los procesos, son las líneas curvas, las líneas de producción, es decir, la lógica sincrónica que se compone de circularidades, esto es, con retroalimentación. Este aspecto particular tiene una gran relación entre las líneas y la sincronía de una parte que recién comenzaba a plantearse en 1930, donde la línea (eléctrica), al incluir la onda y la retroalimentación, permite el procesamiento de los datos obtenidos del entorno: idea precursora de la electrónica digital.

### ***Industria de Detroit y algoritmos de la imagen***

Hay una relación que –aunque aventurada– es necesario proponer, porque existen suficientes pistas para suponer que existen formas algorítmicas en *Industria de Detroit*, relacionadas con el germen de la automatización computacional. Es razonable esta aseveración porque en la época en la que Rivera pintó *Industria de Detroit* se delinearon una gran cantidad de cambios tecnológicos e industriales que, a partir de la segunda década del siglo xx, con el nacimiento

del microprocesador, permitieron la automatización industrial contemporánea. Es pertinente esta formulación para poder aproximarse a una estética de la automatización industrial, que está presente no sólo en *Industria de Detroit*, sino en una gran cantidad de elementos relacionados con lo visual, la industria y la automatización, mismos que pueden ser rastreados hasta pleno siglo XXI.

La palabra algoritmo es una adaptación al latín del nombre del matemático persa del siglo XVIII Al-Khwarizmi, y como parte de sus aportaciones (el álgebra y la aritmética), los algoritmos, en su origen, fueron creaciones abstractas y procesuales, relacionadas con la representación estrictamente matemática, con enormes repercusiones a la filosofía de la técnica en general (Ali, Pavlov & Yordzhev, 2016). Aunque se puede pensar en algoritmos en muchas aplicaciones como antecedente, es a partir del desarrollo de la computación teórica, durante la primera mitad del siglo XX, en la que se comienza a experimentar la naturaleza física, a través de formas computables. Alan Turing concluye su desarrollo de formas algorítmicas abstractas (*autómatas*), las cuales representan aplicaciones abstractas (*máquinas computables*) en 1936, basado en otros trabajos de Church y Gödel, y de la formulación de problemas computables a partir de 1900 (Daylight, 2015). La idea de «línea» está presente en muchas de las formulaciones computacionales abstractas, como puede ser la de «cinta infinita», que puede procesar una máquina abstracta de estados finitos, esto es, una máquina teórica de Turing.

Con la incorporación de los avances técnicos de la electrónica, desde la segunda mitad del siglo XX, los algoritmos fueron gradualmente incorporados como *objetos computables* en el procesamiento digital (Turner & Angius, 2017)<sup>5</sup> –mediante la programación en diversas áreas–, y su dominio de representación ampliado a otras realidades, ya no de carácter estrictamente abstracto-matemático, sino menos exacto y más susceptible a su entorno concreto de adaptación.

Las primeras computadoras lo suficientemente poderosas para manipular imágenes se construyeron en los sesenta, y las formas algorítmicas en la imagen se volvieron parte de las exploraciones sobre problemas científicos, que incorporaron representaciones digitales de multitud de técnicas de diver-

---

5 En este texto se hace una revisión sintética de postulados epistemológicos de las ciencias computacionales desde la filosofía, de la que se pueden extraer muchas nociones para entender los algoritmos como objetos abstractos y concretos, funcionales o causales, a través de la práctica de la programación como una práctica cultural.

sos campos, provenientes de la apreciación humana de la imagen (Gonzalez & Woods, 2007, pp. 5-6).<sup>6</sup> Los objetos computables de la imagen permitieron una nueva serie de adelantos tecnológicos que poco a poco se irían independizando de las disciplinas que los originaron, para crear nuevos campos de aplicación independiente, pero que también incorporaran aspectos culturales y de la apreciación de la naturaleza. Fue hasta fines de los ochenta que la aparición de las computadoras personales, en conjunto con las mejoras tecnológicas de la fotografía y el almacenamiento de datos, permitieron que el procesamiento digital de imágenes se volviera una tecnología disponible en forma generalizada (Gonzalez & Woods, 2007, pp. 28-30). Los estudios y las aplicaciones previas, una vez que aparecieron las computadoras personales, inspirarían, a su vez, a los artistas digitales para sus creaciones, empero, de manera «invisible», en la fusión de algorítmica y procesamiento, presentes en filtros, aplicaciones y plataformas tecnológicas (Alsina, 2004, p. 3).

Sin embargo, gran parte de estas construcciones artísticas sobre lo digital han perdido la conexión entre formas algorítmicas (previas a la computación) y la exploración teórica desde sus aplicaciones repetitivas-sincrónicas. Es decir, los algoritmos, lo computable, el procesamiento digital de la imagen y otros aspectos de la programación, han conformado y forman parte del campo de análisis de las artes visuales, pese al distanciamiento –de origen moderno– que se produjo desde las ciencias y la programación hacia el arte.

Alcalá Mellado (2014), a este respecto, refiere cómo las cinco décadas posteriores a la aparición de la informática vieron a las mentes más creativas transformar las artes mediante una renovación visual-iconográfica sin precedentes en el imaginario colectivo, a pesar de que:

[...] desde sus mismos inicios, estas poderosas nuevas herramientas para la representación fueron orientadas fundamentalmente hacia la creación de ficciones y simulaciones (o simulacros) capaces de dar forma creíble (verosímil) a las figuras de nuestra incertidumbre colectiva [...] confiaba sus efectos a la enorme capacidad para espectacularizar la representación por parte de las nuevas técnicas digitales de creación y manipulación de las imágenes [...]. Por el contrario, prácticamente ninguno de estos nuevos imaginarios pare-

---

6 Por ejemplo, especialistas en rayos X formulan las estrategias para modelar la información de filtros para el procesamiento, que derivarán en la tomografía computarizada. Con esto dan forma a los problemas, es decir, brindan representaciones ya existentes a través de un nuevo lenguaje.

cía haber sido construido tomando en consideración una exploración sobre la naturaleza formal de las imágenes digitales. De esta forma, quedaba frustrada la posibilidad de que estas creaciones, de naturaleza electrónica, pudiesen ofrecer un nuevo escenario. Uno que estuviese presidido por auténticas y específicas *iconografías de lo digital* que resultasen absolutamente inéditas en su sentido gráfico/visual. Tal y como habían llevado a cabo la mayoría de las vanguardias señeras del arte del siglo xx y, también, como ya hemos señalado, los trabajos exploratorios realizados sobre el campo de la visión por parte de la investigación científica. Una omisión incomprensible si tenemos en cuenta que el empleo de estas nuevas y poderosas técnicas infográficas de manipulación de las imágenes y del puro *visual data* permitía la elaboración con gran facilidad y eficacia de nuevos vocabularios gráficos con los que construir estas iconografías específicamente digitales (p. 4).

A pesar de lo anterior, esta omisión se puede rastrear a través de la historia del procesamiento digital en las ciencias computacionales, puesto que fue de la mano de los avances en la inclusión de formas algorítmicas en estas tecnologías, en torno a dos ámbitos de aplicación: “para mejorar la información pictórica para la interpretación humana; y el procesamiento de datos de la imagen para almacenamiento, transmisión y representación para la *percepción autónoma de las máquinas*” (Gonzalez & Woods, 2007, p. 1). La historia del procesamiento digital de imágenes puede situarse a comienzos de la década de 1920, al concretarse la primera transmisión de imágenes periódicas mediante el sistema Bartlane, esto por cable submarino entre Londres y Nueva York para la impresión telegráfica (Gonzalez & Woods, 2007, p. 3).

Esta noticia, que inspiró lo computable de la imagen, le dio la vuelta al mundo porque era la primera vez que lograba transmitirse una foto bidimensional a través de un cable unidimensional, una transformación lineal de información operando una reducción –una representación. Este invento, aunque importante y revolucionario, también tiene sus antecedentes en otras nociones que pueden rastrearse en el arte, por ejemplo, en la forma en que se comenzó a hablar de la posibilidad de percibir otras dimensiones desde fines del siglo xix en *Flatland* (Abbott, 1999). La idea de percibir otras dimensiones fue un elemento que se ha propuesto como una fuente de inspiración para los pintores cubistas (Bodish, 2009), como fue el caso de Rivera. En este sentido, los algoritmos modernos de procesamiento de la imagen realizan diversas

operaciones, pero en su concepción básica, todos dependen del modelo abstracto de la cámara Pinhole como coordenada de origen para la sincronización con su entorno, que parte de una concepción perfecta de la línea. No obstante, esta línea perfecta tiene que ser proyectada y adaptada a su realidad imperfecta (curva).

## La megamáquina omniabarcante

Hasta aquí se ha hecho una revisión de algunos aspectos iconológicos de la obra de Rivera con relación a su dimensión de máquina. El campo visual de la robótica o de la *visión computacional* ha incorporado aspectos del procesamiento digital y de los estudios sobre la imagen, con el fin de transformar el trabajo industrial en Detroit y en otras ciudades. Así, la construcción desde el campo de la imagen es altamente relevante, puesto que –previo a la robótica– las artes visuales, desde mediados del siglo xx (incluso previamente, como se sugiere en este ensayo), inspiraron y se inspiraron en los adelantos técnicos del dominio teórico del procesamiento de la imagen.

La robótica actual sería impensable sin los cambios paradigmáticos de la industria automotriz en las primeras décadas del siglo xx, cuando aparecen importantes avances tecnológicos, como la *retroalimentación* en la ingeniería de control (1920), que junto a la línea de producción en el trabajo industrial (1900), revolucionaron el trabajo como novedosos conceptos de sincronía entre ser humano y máquina. *Industria de Detroit* (1933) fue creado durante la encrucijada de ambos adelantos y sigue siendo un referente vigente (por su importancia histórica, su conexión con la industria y con la actualidad de Detroit), en tanto se posiciona frente a la fusión entre ser humano y tecnología en el trabajo.

Lewis Mumford (2013) fue un arquitecto, urbanista y tecnólogo norteamericano; contemporáneo de Diego Rivera, mandó telegramas con muestras de solidaridad para el artista cuando hubo que defender sus murales en Nueva York; también pudo ver los cambios que trajo la computadora a gran escala antes de su fallecimiento, una década previa al siglo XXI. Para este autor, la máquina se afianzó como un mito en su concepción herramental de dominio,

por la invención de armas y herramientas con el fin de dominar las fuerzas de la naturaleza, a una condición radicalmente diferente, en la que no solo habrá conquistado la naturaleza, sino que se habrá separado todo lo posible del hábitat orgánico.

Su distanciamiento lo acerca hacia una nueva “megatécnica”, controlada por una “minoría dominante [...] omniabarcante y súperplanetaria diseñada para operar de forma automática” (Mumford, 2013, p. 10). La lectura de estas mega-técnicas, hecha en la década de los noventa, daba ya un panorama cercano a los cambios que habrían de venir con el nuevo siglo, de la combinación entre empresas y del internet, que preveía un dominio de lo automático, trasladado a muchos ámbitos de la vida humana.

Nuestro actual exceso de dependencia de la técnica se debe en parte a una interpretación radicalmente errónea de todo el curso de la evolución humana [...] por ser tan obvia la necesidad de herramientas en el hombre, debemos precavernos contra la tendencia a sobreestimar el papel de las herramientas [...] si la habilidad técnica bastase como criterio para identificar y fomentar la inteligencia, comparado con muchas otras especies, el hombre fue durante mucho tiempo un rezagado [...] la fabricación de herramientas no tuvo nada de singularmente humano hasta que se vio modificada por símbolos lingüísticos, diseños estéticos y conocimientos socialmente transmitidos. Y lo que marcó tan profunda diferencia no fue la mano del hombre sino su cerebro [...] Semejante sobreestimación de las herramientas, las armas, los aparatos físicos y las máquinas ha sumido en la oscuridad la senda real de la evolución humana (Mumford, 2013, pp. 11-13).

Los murales de Diego Rivera en Detroit retrataron una transición histórica en la industria: la sinergia del hombre y la máquina en un contexto de automatización a partir de la línea de producción. Los cambios que Rivera pudo apreciar y las condiciones que les dieron origen, pese a que estamos en un nuevo siglo, siguen latentes de diversas maneras en el presente de muchas ciudades contemporáneas, tanto en los EU como en otros países, y han seguido los pasos de una época acelerada. Hoy, Detroit nos deja entrever una maquinaria de tejidos e intersticios que, en última instancia, olvidó el pegamento base de sus estructuras originales, con los trabajadores de la industria

automotriz agotados de sostener una imponente estructura de artificios y ensamblables con fecha de vencimiento por sus posibilidades de amalgamamiento.

Detroit fue pionera en el mundo de la automatización, precursora de los «valles del silicio» y los «garajes de inventores», en donde se asentaron las «tres grandes» del automóvil, Ford, General Motors y Chrysler (ahora Fiat-Chrysler), y donde se ha estado evidenciando lo endeble de la labor humana, que lucha por reconvertirse para aceptar una condición necesaria de la automatización –cuando ésta no aspira a la coexistencia–: el factor humano es sacrificable, sea éste competente o no. No se enfatiza la dominación de fuerzas o la explotación, sino la eficiencia terminal y maximización del capital. Es en este contexto, después de décadas de crisis acumuladas, que las condiciones adversas para la ciudad tocaron un nuevo fondo en julio de 2013, cuando la municipalidad de Detroit se vio obligada a declararse en bancarrota.

Como se ha expuesto a lo largo del presente trabajo, este mural sigue siendo un referente vigente por su importancia histórica de conexión con la industria automotriz y la ciudad de Detroit, con los cambios que ha sufrido la industria y la ciudad, pero en particular sobre el problema en pleno siglo XXI de la fusión entre ser humano y tecnología automatizada en el trabajo. Aunque las formas algorítmicas adaptadas a problemas específicos son parte fundamental de los diseños tecnológicos, es muy difícil aprehenderlos fuera de sus dominios técnicos para el análisis sociocultural. No obstante, es posible su estudio si se atiende a los algoritmos como abstracciones culturales que se materializan en la tecnología y por ende en herramientas. Son múltiples «recetas» de implementación «disimulada»; es decir, su polisemia técnica les permite funcionar de manera sigilosa dentro de las creaciones tecnológicas automatizadas, lo que permite suponer su existencia detrás de ciertas prácticas relacionadas con la tecnología.

## Referencias

- Abbott, E. A. (1999). *Planilandia: una novela de muchas dimensiones*. España: Editorial José J. de Olañeta.
- Alcalá Mellado, J. R. (2014). La condición de la imagen digital: De la iconoclastia del net.art al nuevo régimen visual del artista-semionauta. *Icono14*, 12(2), 113-40.

- Ali, A. S., Pavlov, S. y Yordzhev, K. (2016). The mathematics in middle-aged Arab caliphate and its application to contemporary teaching in high schools. En *arXiv*. Disponible en <https://arxiv.org/abs/1601.03995>.
- Alsina, P. (2004). Introducción al arte digital. *Boletín Iberoamericano de Gestión Cultural*, 10.
- Bennett, S. (1993). *A History of Control Engineering, 1930-1955*. IEE Control Engineering Series/Peter Peregrinus.
- Bodish, E. (2009). Cubism and the Fourth Dimension. *The Mathematics Enthusiast*, 6(3), 527-540.
- Chaplin, C. (1936). *Tiempos modernos*. Disponible en <http://www.imdb.com/title/tt0027977/>.
- Cimet Shoijet, E. (1992). *Movimiento muralista mexicano: ideología y producción*. Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, División de Ciencias y Artes para el Diseño.
- Daylight, E. G. (3/jul/2015). Towards a Historical Notion of ‘Turing-the Father of Computer Science’. *History and Philosophy of Logic*, 36(3), 205-28. Disponible en <https://doi.org/10.1080/01445340.2015.1082050>.
- Gonzalez, R. C. y Woods, R. (2007). *Digital Image Processing*. 3a ed. Upper Saddle River, N. J.: Pearson.
- Heffernan, T. (13/feb/2012). The machines that made the Jet Age. En *Boing Boing* [blog]. Disponible en <https://boingboing.net/2012/02/13/machines.html>.
- Jam Handy Organization. (1936). *Master Hands*. Disponible en <http://archive.org/details/master-hands-1936>.
- Marche Du Nain Rouge 2012: Detroit Revelers Kick Out The “Red Dwarf” (photos). (26/mar/2012). *Huffington Post*, sec. Detroit. Disponible en [https://www.huffingtonpost.com/2012/03/26/marche-du-nain-rouge-2012-detroit-red-dwarf-masonic-temple\\_n\\_1378490.html](https://www.huffingtonpost.com/2012/03/26/marche-du-nain-rouge-2012-detroit-red-dwarf-masonic-temple_n_1378490.html).
- Moyssén, X. (3/ago/1977). El “Retrato de Detroit” por Diego Rivera. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 13(47), 45-58. Disponible en <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1977.47.1079>.
- Mumford, L. (2013). *El mito de la máquina*. Trad. Arcadio Rigodón. Logroño: Pepitas de Calabaza, 2a ed.
- Oakes, B. (17/mar/2010). Building films for business: Jamison Handy and the industrial animation of the Jam Handy Organization. *Film History: An International Journal*, 22(1), 95-107.

- Panofsky, E. (1993). *El significado en las artes visuales*. Alianza Forma/Alianza.
- \_\_\_\_\_. (1999). *La perspectiva como «forma simbólica»*. Tusquets.
- Sbardellati, J. y Shaw, T. (2003). Booting a tramp: Charlie Chaplin, the FBI, and the construction of the subversive image in Red Scare America. *Pacific Historical Review*, 72(4), 495-530.
- Turner, R. y Angius, N. (primavera 2017). The Philosophy of Computer Science. En E. N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Metaphysics Research Lab, Stanford University. Disponible en <https://plato.stanford.edu/archives/spr2017/entries/computer-science/>.
- UC Berkeley Events. (2016). Mutual Appreciation, Mutual Exploitation: Rivera, Ford and the Detroit Industry Murals. Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=IxYg\\_1aTMMU](https://www.youtube.com/watch?v=IxYg_1aTMMU).
- Wolfe, B. D. y Moyssén, X. (1989). *La fabulosa vida de Diego Rivera*. México: Diana.

# Sobre la mecanización y la digitalización de la tecnología del cuerpo

Hermann Omar Amaya Velasco<sup>1</sup>  
Luis Fernando Macías García<sup>2</sup>

## Introducción: sobre la vigencia del sistema de vigilancia

La vigilancia sigue siendo una característica de la sociedad contemporánea, solamente que la tecnología digital ofrece la posibilidad de tener plena visibilidad del comportamiento de los individuos, pero la cúpula de observación ha dejado de ser una torre física. Los sistemas digitales de almacenamiento de datos han transformado al panóptico en una estructura virtual, sin dimensiones geométricas.

En *Vigilar y castigar*, Michel Foucault (1975) habla de la génesis de las sociedades de vigilancia como contemporáneas al humanismo del siglo XVIII. En esta historia, el panóptico era

---

1 Estudiante del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura, Universidad de Guanajuato. Correo: hermannomar@gmail.com.

2 Profesor investigador, Universidad de Guanajuato. Correo: luisfer56@gmail.com.

más que una estructura arquitectónica, pues representaba un conjunto de técnicas de control para la corrección del cuerpo de los individuos. Un siglo después, sostiene el mismo autor en *Defender la sociedad* (2002), que el proyecto de observación microscópica de los cuerpos fue transformado por uno masivo, es decir, se abandonó la vigilancia física de los individuos para, en su lugar, registrar el comportamiento de un cuerpo social. Se trata de un nuevo sistema que aspiraba a descifrar las tendencias del comportamiento colectivo humano para la conservación de la sociedad.

De esta forma, Foucault habla de dos tipos de vigilancia: el primero emplea una especie de maquinaria de observación meticulosa y microscópica de los comportamientos individuales; el segundo, cobijado en la noción de población y en la práctica naciente del registro estadístico, se concentra en comprender los hábitos y tendencias de la masa humana. En vez de concebir estas diferencias como oposiciones, ambos sistemas se complementan, se articulan y funcionan simultáneamente en una misma época. Nos parece sugerente la explicación que ofrece Armand Mattelard (2007) en *La globalisation de la surveillance*: “[...] cada uno, a su manera, fomenta la producción de un saber nuevo sobre los individuos, en tanto víctimas de una anatomía y de una economía de las formas del poder”<sup>3</sup> (p. 14).

Bajo esta lógica, se estima que la invención tecnológica contemporánea ha hecho posible una nueva disposición espacial de vigilancia. Seguimos siendo vigilados, esto resulta un hecho evidente, pero ¿existen nuevas modalidades de fuerzas?, ¿es posible hablar de nuevos dispositivos de dominación y nuevas formas de relación con el cuerpo?, ¿acaso estos dos sistemas de vigilancia son vigentes en la cultura contemporánea? Estas preguntas abren un camino, pero exigen tal vez que se aborden a través de una noción más robusta, como la de “tecnología digital del cuerpo”, que como se expondrá en seguida, consideramos ofrece elementos para una reflexión que profundice sobre el estado actual de la cultura contemporánea en el contexto de la tecnología digital.

---

3 La mayoría de las citas son traducciones libres, hechas por nosotros. Cuando sea el caso, se incorporará una nota al pie de página con el texto original para su comparación. “[...] chacune à sa manière fomenta la production d’un savoir nouveau sur les individus comme cibles d’une anatomie et d’une économie des formes de pouvoir”.

## El concepto de *dispositivo*

*Grosso modo*, el término de “tecnología digital del cuerpo” abarca un conjunto de técnicas destinadas a la sujeción de individuos para organizar y ejercer poder. La palabra *técnica* sugiere, por su parte, la posibilidad de que si se introduce como referente para visualizar las esferas del control de las acciones humanas, hace inteligible un conjunto de procesos, métodos, instrumentos y estrategias que ponen en circulación un cierto juego de fuerzas al interior de una sociedad. Así vistas, las técnicas representan una especie de modalidad de subordinación puestas al descubierto en prácticas concretas de control. La tecnología, definida desde estas determinaciones, cumple una función esencial, pues adquiere la forma de un sistema estructurado de dispositivos destinados a resolver los problemas emergentes entre la vida del hombre y el mundo, entre lo artificial y lo orgánico.

El concepto de *dispositivo* resulta fundamental. Su etimología nos regala algunas pistas esenciales para su definición: *dispositus* es una palabra latina, el participio pasivo del verbo *disponere*, “disponer”. Puesto que se trata de un verbo, “disponer” refiere el estado de una acción que coloca, posiciona, acondiciona, habilita y ordena, en el sentido de que prepara un territorio, asigna un lugar y un tipo de relación a las partes de un conjunto; al mismo tiempo, sugiere el componente dinámico que hace posible la configuración.

Desde una aproximación más filosófica, la obra de Giorgio Agamben (2014), en *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, ofrece una visión más profunda del concepto. El texto ofrece una reconstrucción de lo que es un dispositivo, a partir de un análisis a la entrevista de Michel Foucault (2001b, pp. 298-329) del 10 de julio de 1977, titulada “Le jeu de Michel Foucault” y compilada en el texto francés *Dits et écrits II. 1976-1988*. A partir de la afiliación a Michel Foucault, Agamben asocia el término a la manipulación de relaciones de fuerzas, a una *función estratégica dominante*. Y en efecto, el acto de disponer supone una acción voluntaria de alguien hacia algo, puede ser una acción interna de apropiarse de algo externo o viceversa, es decir, una acción que organiza entidades externas de acuerdo a cierto orden interno.

Pero el hecho de que el verbo “disponer” provenga de un participio activo (*dispositus*), es decir, de una forma verbal que no se conjuga y que puede participar de las funciones de un adjetivo al indicar el estado de recibir una acción, obliga a definir ese estado pasivo que adjetiva la acción de disponer.

Así, cualquiera que sea el proceso –interno o externo–, el acto de disponer implica un grado de control o dominio estratégico de un cierto estado de las cosas. Pero *disponer* no es acción ni una estrategia cerrada que busca un fin exclusivo o un efecto definitivo y predeterminado, tampoco busca un objetivo concreto; por el contrario, es una acción mediática, provocadora, abierta. Disponer implica, entonces, una tensión; por un lado, es el acto de apropiarse de las cosas, de someter el exterior al dominio y voluntad de alguien; y por otro, es la acción de poner a disposición, de poner a la mano, acomodar algo al alcance de alguien, de ordenar un cierto estado de cosas en un sentido abierto a variables no previstas.

En tanto sustantivo, un dispositivo remite a un mecanismo que ordena y dispone cierto orden de las cosas. Agamben (2014) lo define de la siguiente forma: “llamo dispositivo a todo aquello que posee, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos”<sup>4</sup> (p. 31). A pesar de la generalidad de semejante definición, el filósofo italiano insiste en la función estratégica de dominio que posee un dispositivo. Se trata de un mecanismo, un sistema articulado técnicamente; es decir, de procesos automáticos de instrumentalización estratégica y de efectos resultantes, de ahí la correspondencia entre la calidad de un objeto mecánico y su eficiencia de resolver los problemas para los que fue programado.

En este sentido, en el trabajo de Foucault (2001b) parecería que el término abarca elementos heterogéneos: “discursos, instituciones, disposiciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas”<sup>5</sup> (p. 299). Se trata de una red, una especie de telaraña compuesta de hilos de naturaleza heterogénea, donde su funcionamiento consiste en una estrategia de dominación, en un acto organizado de control que entendemos como determinación funcional y, en ese sentido, sus efectos no pueden ser predeterminados de forma definitiva, “puesto que cada efecto, positivo o negativo,

---

4 “[...] j'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants”.

5 “[...] des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques”.

deseado o no deseado, entra en resonancia o en contradicción con los otros, y convoca a un reajustamiento de los elementos heterogéneos que surgen por todos lados”<sup>6</sup> (p. 299).

El razonamiento de Agamben (2014) sugiere que un dispositivo es un tipo de entidad artificial, distinta a la naturaleza del resto de los seres vivos, caracterizada por su labor económica, es decir, que su actividad esencial consiste en administrar y gobernar cualquier cosa: objetos naturales, individuos, comportamientos, incluso a otros dispositivos. De la relación entre ambas especies de entidades: los seres vivos y los dispositivos, surge lo que él denominará *subjetivación*.

En efecto [sostiene Agamben], todo dispositivo implica un proceso de subjetivación sin el cual no sabría funcionar como dispositivo de gobierno, aunque se reduzca a un puro ejercicio de violencia [...]. El dispositivo es pues, antes que todo, una máquina que produce subjetivaciones, por ello también es una máquina de gobierno<sup>7</sup> (pp. 41-42).

En este universo de maquinarias estratégicas, destacamos los artificios digitales contemporáneos; hablamos de los artefactos tecnológicos contemporáneos que funcionan algorítmicamente, como es el caso de las computadoras, los teléfonos celulares y los diversos sistemas que conforman, articulan y hacen funcionar una red de interacción, de dinámicas sociales y una conciencia del individuo sobre sí mismo. Quizá sea esto a lo que Agamben se refería con el término de *subjetivación*, donde un dispositivo electrónico, como por ejemplo la diversidad de *gadgets* descargables en un teléfono portable, puede generar nuevas dinámicas de comunicación con el entorno y, en consecuencia, nuevas formas de pensarnos y contemplarnos a nosotros mismos.

---

6 “Puisque chaque effet, positif et négatif, voulu ou non voulu, vient de entrer en résonance, ou en contradiction, avec les autres, et appelle à une reprise, à un réajustement, des éléments hétérogènes qui surgissent çà et là”

7 “En effet, tout dispositif implique un processus de subjectivation sans lequel le dispositif ne saurait fonctionner comme dispositif de gouvernement, mais se réduit à un pur exercice de violence. [...] Le dispositif est donc, avant tout, une machine qui produit des subjectivations et c’est par quoi il est aussi une machine de gouvernement”.

## La cuestión del poder

Es frecuente asociar el fenómeno de la comunicación digital con efectos alienantes como el empobrecimiento del lenguaje y un pensamiento abstracto y complejo, o la pérdida de una conciencia humana y una identidad ante el uso de las redes sociales, pero antes de asociar sin mediaciones que la alienación se infiere directamente de la relación entre lo humano y los objetos tecnológicos digitales, generando un gigantesco proceso de desobjetivación –diría Agamben–, resulta fundamental volver a la noción foucaultiana de “tecnología del cuerpo”, porque pensamos que es necesaria para comprender, en su justa medida, qué se entiende por tecnología y por cuerpo, qué es el poder, y qué relación tienen los dispositivos digitales con este fenómeno de dominación de individuos.

El punto inicial es la cuestión de la neutralidad de la técnica (para ser más exactos, la asociación acrítica entre la automatización de los objetos técnicos con su neutralidad); es decir, es necesario averiguar si la técnica es un proceso ahistórico, imparcial y, en consecuencia, indiferente a la voluntad humana, o si, por el contrario, se trata de un instrumento que sólo se entiende en un contexto complejo y amplio de las formas de servicio de los intereses del hombre.

Quizá sea importante convocar a otro autor, contemporáneo de la generación de Foucault e interlocutor del pensamiento de este nicho histórico y cultural, emergente en el ámbito de la posguerra de mediados del siglo xx; se trata de Cornelius Castoriadis. De acuerdo al filósofo griego, el valor de una técnica puede medirse en términos de su eficacia, y se estima como neutra en referencia exclusiva a sus capacidades productivas, donde el objeto carece de intencionalidad en la medida en que logra completar la acción para la cual fue creado. Pero existe otra versión donde poco importa su neutralidad:

[...] no hay elección en cuanto al conjunto de técnicas empleadas [...] ellas constan, en efecto, de métodos específicos, y una relación específica con un tipo específico de saber, así como portadores humanos especializados. Son brutalmente incorporadas en la totalidad de las instalaciones, de las rutinas, del saber-hacer, de la destreza manual e intelectual de centenas de millones de

hombres, y tienen, como se comienza a ver, efectos masivos que nada ni nadie controla<sup>8</sup> (Castoriadis, 1978, pp. 306-307).

Aquí la técnica se explica, más bien, como una especie de encarnación de la totalidad de la vida humana, un conjunto de dispositivos que ritman la vida social, determinan el orden de las cosas, fijan la escala de valores humanos y articulan, bajo los preceptos de la eficacia y la utilidad, a los objetos técnicos en correspondencia al sentido de la vida en general. Esta posición parece encontrar su punto de partida en la tesis de Herbert Marcuse, un importante representante del pensamiento alemán contemporáneo de Foucault, quien sostiene que la técnica es una racionalidad y una ideología. La racionalidad técnica se ancla a los criterios de control y manipulación de la naturaleza, se trata de una especie de instrumentalización de los objetos técnicos para la domesticación del hombre y su mundo exterior.

Marcuse representa, en cierto sentido, los trabajos de lo que se denominó la escuela de la teoría crítica; fue él quien propuso el concepto de *técnica* en tanto medio de control de los individuos y de la naturaleza.<sup>9</sup> La escuela, también conocida como Escuela de Frankfurt, define la palabra como una racionalidad, en el sentido de una nueva dinámica social en la que el hombre ha perdido su espontaneidad y su fortaleza intelectual para producir y descubrir nuevos conocimientos; de ahí la correspondencia entre la razón técnica, dominante, instrumental de las sociedades industriales, y el debilitamiento progresivo de la capacidad racional del hombre para hacer abstracciones por sí mismo.

Michel Foucault, por su parte, comparte la idea de técnica, en tanto que mediación instrumental, como un conjunto de acciones más o menos efica-

---

8 “[...] il n’y a aucun choix quant à l’ensemble des techniques utilisées [...] elles comportent en effet des méthodes spécifiques, et un type spécifique de rapport à un type spécifique de savoir, ainsi que des porteurs humains spécialisés, elles sont lourdement investies dans la totalité des installations, des routines, du savoir-faire, de la dextérité manuelle et intellectuelle des centaines de millions d’hommes, et elles ont, comme on commence à le voir, des effets massifs que rien ni personne ne contrôle”.

9 Subrayamos la Escuela de Frankfurt como referencia esencial de esta perspectiva. Desde la crítica de Marcuse al pensamiento de Weber, hasta el pensamiento de Horkheimer o de Habermas, las dificultades teóricas de la Escuela se concentran en desarrollar una crítica a las condiciones sociales del capitalismo del siglo xx y xxi. Provenientes de la tradición marxista, la teoría crítica retoma el estudio sobre las condiciones ideológicas de las relaciones humanas, es decir, de los discursos que ocultan lo real y legitiman ciertas condiciones de alienación y dominación.

ces para la determinación de códigos que regulan una sociedad; no obstante, esta dinámica no tiene lugar de forma estricta en las sociedades industriales, el problema reside, de acuerdo al filósofo francés, en la tentativa de agotar la técnica a una relación dialéctica entre dominados y dominantes, es decir, en el hecho de suponer que existe exactamente el mismo sistema represivo y alienante en todo proceso técnico, y en explicar el funcionamiento de los objetos técnicos y tecnológicos como si se tratara de un proceso puesto al servicio de una sola cosmovisión ideológica, cuyas prácticas le dan sentido a conceptos holísticos, como el de la ideología neoliberal.

Su tesis acerca del poder aporta algunas pistas para aclarar lo anterior: bajo el mismo estilo de la teología negativa desarrollada entre los siglos III y V por la patrística cristiana, cuyo propósito era conocer la esencia de Dios a través de lo que Dios no es, es decir, a través de poner a prueba la consistencia y solidez de cualquier concepto que se fundamente en “lo absoluto”; así, en la obra *La voluntad de saber*, Michel Foucault (1976) intenta liberarse de todo aquello que no es el poder:

Por poder no quiero decir “el Poder”, como un conjunto de instituciones y aparatos que garantizan la sujeción de los ciudadanos en un Estado concreto. Por poder tampoco entiendo un modo de sometimiento que, por oposición a la violencia, posee la forma de la regla, finalmente, no lo entiendo como un sistema general de dominación ejercida por un elemento o un grupo sobre otro cuyos efectos consecuentes atravesarían la totalidad del cuerpo social<sup>10</sup> (p. 121).

¿Qué es, entonces, el poder? No es más que un término empleado para referirse a un conjunto de fuerzas que ocurren en un momento dado, un “nombre que se toma a préstamo para una situación estratégica compleja en una sociedad dada”<sup>11</sup> (Foucault, 1976 p. 123). En su obra denominada justamente *Foucault*, su autor, Gilles Deleuze (1986), otro pensador francés

---

10 “Par pouvoir ne veux pas dire « le Pouvoir », comme ensemble d’institutions et d’appareils qui garantissent la sujétion des citoyens dans un État donné. Par pouvoir je n’entends pas non plus un mode d’assujettissement, qui par opposition à la violence, aurait la forme de la règle. Enfin, je n’entends pas un système général de domination exercée par un élément ou un groupe sur un autre, et dont les effets, par dérivations successives, traverseraient le corps social tout entier”.

11 “[...] nom qu’on prête à une situation stratégique complexe dans une société donnée”.

de esta generación a la que nos hemos referido, ofrece nuevas pistas para clarificar el término:

[...] el poder no es esencialmente represivo (puesto que “incita, suscita, produce”), se ejerce antes de poseerse (ya que sólo se posee bajo una forma determinable: la clase y una forma determinada: el Estado), pasa igualmente por los dominados y por los dominantes (puesto que pasa por todas las fuerzas implicadas)<sup>12</sup> (p. 78).

Es una noción estratégica para pensar las fuerzas móviles, los flujos de interacción sin formas ni categorías definidas o definitivas, la confrontación entre identidades de individuos, la complicidad entre sujetos de condiciones distintas y la tensión propia de una dinámica social. No es un asunto exclusivo de los dominantes ni excluido en los dominados, en realidad, es una noción apenas localizable en los conflictos asimétricos de los individuos.

El poder no existe, existen poderes, explica el historiador y crítico del pensamiento de Foucault, Jacques Léonard (2010), en su ensayo titulado *Surveiller et punir*: “[...] en plural, y acompañado de un genitivo (poder del patrón, del padre de familia, de la directora de la escuela, etc.). Ahí, donde leemos ‘poder’ a veces hay que entender ‘autoridad’, ‘orden’, ‘disciplina’, ‘adiestramiento’, ‘organización’, o simplemente ‘influencia’<sup>13</sup> (p. 246). De hecho, el poder no es una entidad, no forma parte del reino ontológico de los seres que existen, no es una sustancia y, en sentido estricto, tampoco puede ser empleado como un sustantivo que refiera o identifique a un objeto o a una realidad concreta.

Por eso, Giorgio Agamben, en su texto *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, aclara la diferencia entre el ser y la praxis que ocurre con la historia de la palabra economía. Tomemos un momento para profundizar en esta distinción: en griego, *oikonomia* significa “el arte de gobernar, de administrar el hogar”. En el texto “What did the Ancient Greeks Mean by *Oikonomia*?”, el economista norteamericano Dotan Leshem (2016) profundiza sobre el término, y aclara

---

12 “[...] le pouvoir n'est pas essentiellement répressif (puisque'il «incite, suscite, produit»); il s'exerce avant de se posséder (puisque'il ne se possède que sous une forme déterminable, classe, et déterminée, État); il passe par les dominés non moins que par les dominants (puisque'il passe par toutes les forces en rapport)”.

13 “[...] au pluriel, et accompagnés d'un génitif (pouvoir du patron, du père de famille, du maître d'école, etc.). Là où nous lisons «pouvoir», il faut donc parfois entendre aussi «autorité», «ordre», «discipline», «dressage», «organisation», ou simplement «influence»”.

que en la Grecia clásica el concepto refería al hogar, pero no sólo se trataba de la unidad conformada por una familia, también refería a un Estado y a una unidad de producción de objetos, en la que algunas veces se incluía al esclavo. En este sentido, el término de *oikonomia* remite a una fractura entre la naturaleza y las acciones a través de las cuales se organizan las cosas del mundo; el mundo de la naturaleza, por un lado, y el del hombre, por el otro, el de los objetos artificiales y de las acciones estratégicas para distribuir, ordenar, jerarquizar y gobernar. El poder, en consecuencia, sólo es un modo de administración, de gobierno, de ejercicio y disposición del flujo de fuerzas.

Bajo esta conjetura, una técnica puede ser definida como un conjunto de mecanismos cuyo funcionamiento aspira a la obtención, justificación y mantenimiento de una cierta tensión de fuerzas. La punición, por ejemplo, en los siglos XV al XVII, congregó una lista de técnicas concretas que aspiraban a hacer eficiente en la población el efecto correctivo por medio de un sistema de justicia visible, donde era posible verificar el acto del castigo gracias a la exposición pública de las penas corporales. La confesión cristiana era otra técnica desde la que se legitimó el acto de develar los secretos más íntimos del pecador, justificando así el precepto moral y religioso de siempre decir la verdad.

También comprende diferentes prácticas visibles y otras enunciables que aspiran a conservar un cierto orden. Por prácticas visibles se entiende una especie de ritual público o de acciones estratégicas que los personajes de una época realizan, como es el caso del verdugo al pie del cadalso durante la tortura de un criminal, o el de un sacerdote al interior de un confesionario. Respecto a las prácticas enunciables, éstas no son más que los discursos que acompañan y dan sentido a lo visible, como el discurso pronunciado por el verdugo al momento de una ejecución. Poco importa si se trata de una declaración dada por el torturado, o un texto oficial escrito con anterioridad, lo fundamental aquí es la disposición de enunciados que validaban la violencia como un acto de justicia, al igual que la pronunciación misma como un acto que produce verdades.

## Tecnología del cuerpo

En consonancia con lo anterior, el término de “tecnología del cuerpo” es empleado por Foucault para referirse al conjunto de técnicas de una época determinada. La noción encierra un proceso complejo para la conformación de

una maquinaria que funciona al ritmo de ciertas relaciones de fuerzas, pero el autor previene que una tecnología

es difusa, extrañamente formulada en discursos continuos y sistemáticos, normalmente se compone de piezas y pedazos; pone en ejecución herramientas o procedimientos disparatados. A pesar de sus resultados, en la mayoría de los casos no es más que una instrumentación multiforme<sup>14</sup> (Foucault, 1975, p. 31).

La tecnología es, entonces, una disposición del poder, un dispositivo, una organización concreta de fuerzas.

Por otro lado, y con respecto al cuerpo, en la conferencia dictada por Foucault (2001a, pp. 1004-1024) en 1971, titulada *Nietzsche, la genealogía, la historia*, explica que el término refiere a un espacio de visibilidad que representa toda la materialidad del hombre; es el espacio donde las fuerzas se aglutinan, una superficie para hacer política, un pedazo de carne donde se entierran las uñas de la violencia, un papel donde se escriben discursos, un territorio donde la eficacia de las técnicas tiene efecto. En el cuerpo se inscriben los gestos de una sociedad, los signos de un imperio, las huellas de una moral, los procedimientos de una política y una economía.

Así, en la época de los suplicios, el sistema de justicia estaba dedicado al cuerpo del condenado; toda especie de prácticas visibles y enunciables fueron puestas en marcha para exhibir el infortunio del cuerpo castigado como una propiedad del rey, un objeto material y una extensión del territorio del rey. En el siglo XVIII, edad de la *sobriedad punitiva*, puede percibirse otra modalidad de fuerzas, ahí la reforma penal suprimió el dolor como modalidad de castigo y desarrolló un sistema de clasificación de criminales y crímenes para enseguida poder aplicar la corrección más adecuada.<sup>15</sup>

---

14 “[...] est diffuse, rarement formulée en discours continus et systématiques; elle se compose souvent de pièces et de morceaux; elle met en œuvre un outillage ou des procédés disparates. Elle n’est le plus souvent, malgré la cohérence de ses résultats, qu’une instrumentation multiforme”.

15 En palabras de Foucault (1975): “Se aspira a construir un Linneo de los crímenes y de las penas, de tal suerte que cada infracción particular, y cada individuo dispuesto a ser castigado pudiera caer, sin ninguna arbitrariedad, bajo el peso de una ley general” (p. 118) [“On cherche à constituer un Linné des crimes et des peines, de manière que chaque infraction particulière, et chaque individu punissable puissent tomber sans aucun arbitraire sous le coup d’une loi générale”].

Esta historia de la vigilancia y el castigo muestra una modalidad de fuerzas diversas aplicadas sobre el cuerpo y la transformación misma del cuerpo a través de los siglos, pero ¿qué es exactamente el cuerpo? ¿En qué cuerpo piensa Foucault cuando habla de las tecnologías corporales? Así como el poder, la tecnología o la palabra dispositivo, el cuerpo también resulta indefinible, al menos como la tradición filosófica tiene habituado definir un concepto; de hecho, en sentido estricto, Foucault no ofrece ninguna definición, pues la determinación conceptual se encuentra fuera de su proyecto filosófico. A pesar de la ambigüedad, no resulta vano intentar concentrar el sentido de los términos con la intención de discernir su posición teórica.

Situados en esta lógica, el especialista François Ewald (2010) hace notar que “Foucault no es un pensador de sistema [...]. Al contrario, [...] libera un espacio de pensamiento, un campo de estudios llamado ‘anatomía política’”<sup>16</sup> (p. 128). Se trata de un pensamiento anatómico porque se coloca al cuerpo en el centro de la mesa de operaciones, con el fin de diseccionarlo, inspeccionarlo, auscultarlo, analizarlo y contemplarlo de forma quirúrgica; es político porque sobre él se propagan todo tipo de formas y relaciones de fuerzas ideológicas.

En breve, el cuerpo es una superficie física, un espacio que hace visible cualquier materialidad humana; es un objeto elástico sin forma definitiva, una tierra fértil, un contorno borroso, un panel de escritura de signos, una superficie manipulable, un tronco a esculpir, una masa a modelar, una materia susceptible de representaciones múltiples. A veces orgánico, el cuerpo evoca los procesos vivos: enfermedades, dolores, envejecimiento, muerte. A veces religioso, el cuerpo puede ser, tan sólo, la jaula que encierra una entidad más pura: el alma.

De esta forma, en 1757, el cuerpo del criminal Robert François Damiens fue llevado a la antigua Place de Grève, en París (hoy conocida como la “place de l’Hôtel-de-Ville”), para torturarlo, desmembrarlo y finalmente quemarlo. Aquel día, las tecnologías del cuerpo giraban rítmicamente bajo el compás armónico de los gritos del torturado y de los aparatos de tortura empleados hábilmente por el verdugo; las técnicas eran distribuidas a lo largo de su carne, sus músculos y tendones. Ese día, el cuerpo no era más que un accesorio que a través del suplicio conduciría a su estado más puro: su alma; también un

---

16 “Foucault n'est pas un penseur à système [...] Au contraire, [...] libère un espace de pensée, un champ d'études, qu'il nomme anatomie politique”.

objeto de saber anatómico cuya especialidad permitió la profesionalización del verdugo y el arte de mantener vivo y consciente a un criminal durante su tormento.

Lo que es importante subrayar es la idea mecánica a través de la que Foucault (1975) explica las relaciones de fuerza. En *Vigilar y castigar* se aprecia una recurrencia a describir las tecnologías del cuerpo como si se tratara de objetos mecánicos que se mueven al ritmo automático de los engranes de un motor: desde la guillotina –“aquella maquinaria de muertes rápidas y discretas”<sup>17</sup> (p. 22)–, al sistema escolar como una “máquina de aprender, [...] vigilar, jerarquizar, recompensar”<sup>18</sup> (pp. 172-173), y, en general, a las instituciones disciplinarias, en tanto “maquinarias de control que han funcionado como un microscopio de la conducta”<sup>19</sup> (p. 204).

En la noción de poder subyace, entonces, la idea de un movimiento mecánico, inspirado en los objetos técnicos de la era industrial, en un devenir repetitivo y automatizado de engranes que hacen funcionar, de forma más o menos estable, más o menos eficiente, el ritmo de lo social. Y en efecto, en una sociedad industrial, poblada de objetos técnicos automatizados, tiene sentido explicar las relaciones de fuerzas a través de cuerpos disciplinados, dóciles y útiles.

Fue en la sociedad del siglo xvii y xviii donde el cuerpo humano encontró su mejor analogía con el mecanismo de un reloj y, de acuerdo a William Paley (2009), Dios es su mejor relojero. En el mismo sentido, en el *Tratado del hombre*, René Descartes (2012) afirmó que es Dios quien introdujo en el interior del hombre “las piezas necesarias para que ande, coma, respire” (p. 675), todas las funciones corporales representaban un conjunto mecánico de músculos, líquidos, gases y tubillos de nervios. Esta imagen se extendió a través de los siglos y alimentó diversos discursos e ilusiones sobre el hombre, sobre las invenciones técnicas y, en especial, sobre la máquina como una entidad autómatas al servicio de la humanidad. Frankenstein, Blade Runner, Robocop, Terminator son sólo algunos personajes que reúnen la ficción y la ilusión de los encuentros posibles entre el hombre y la revolución técnica, pero en el contexto de la tecnología digital y de los cuerpos contemporáneos, las analogías con máquinas, relojes y autómatas parecen ya no tener cabida, pues en su lugar se construye un acoplamiento efectivo, más cerca de la ficción.

---

17 “La guillotine, cette machinerie des morts rapides et discrètes”.

18 “[...] comme une machine à apprendre [...] à surveiller, à hiérarchiser, à récompenser”.

19 “[...] machinerie de contrôle qui a fonctionné comme un microscope de la conduite”.

## Conclusiones: aproximaciones a una tecnología digital del cuerpo

En la plenitud del siglo XXI, las tecnologías digitales parecen haber hecho posible el perfeccionamiento de la utopía utilitarista de Jeremy Bentham. “In God we trust, all other we monitor”, dice el pueblo norteamericano que cuestiona la confianza en Dios del gobierno estadounidense; pero más allá del territorio norteamericano, resulta que todos somos monitoreados. “Big Data Surveillance” es una forma de monitoreo digital que agrupa, intercepta y clasifica el comportamiento de los datos electrónicos que circulan en las redes globales. Así, en el flujo de lo digital y su dispersión acelerada, se propone el concepto de “tecnología digital del cuerpo” para intentar reconstruir los discursos y las prácticas de eso que somos en la actualidad. El término refiere a una relación entre el cuerpo y la máquina, pero a diferencia de las prótesis mecánicas empleadas desde la antigüedad, o de la implementación de piezas robóticas que sugiere la ciencia ficción de finales del siglo XX, la digitalización de los objetos tecnológicos abre un horizonte de relaciones insospechadas que es necesario evaluar y comprender.

En el 2006, el artista australiano Stelarc logró implantarse una oreja en su brazo izquierdo con la intención de incorporar próximamente dispositivos de audio y GPS, y de esta forma, poder compartir su experiencia auditiva; en el 2015, en el museo de PICA (Perth Institute of Contemporary Arts), en Perth, Australia, el artista produjo el *performance Re-wired/Re-mixed: Event for dismembered body*. Durante cinco días, seis horas al día, el artista se instaló un exoesqueleto en su brazo derecho para ser manipulado por cualquier persona conectada a internet, unos lentes para sólo observar la cotidianidad inmediata de alguien que vivía en Londres, y unos audífonos con los que sólo escuchaba los sonidos de un habitante de Nueva York. Stelarc aspira a superar la condición biológica del cuerpo humano, e incorporar la interconexión digital en su propio cuerpo como una condición no sólo posible, sino necesaria, porque da la impresión que la condición biológica del hombre es su propio límite, ya que las tecnologías digitales parecen renovar una superficie que a ojos del artista resulta obsoleta.

En la esfera de lo digital, el sueño post-humanista parece tener lugar, esto con la proliferación de contraseñas, tarjetas magnéticas, dinero electrónico, cifras, códigos, donde el espacio geométrico euclidiano es puesto en cuestión, la identidad humana es medible en correspondencia a sus tenden-

cias de consumo, y el cuerpo queda también sometido al flujo y la velocidad de lo virtual. En la interconexión de lo digital, el cuerpo puede ser negado, exhibido, erotizado, fragmentado, expuesto, sublimado, depurado, desencarnado, asexuado, hackeado, ciberespaciado, pero, ¿qué es realmente el cuerpo? ¿Estamos en condiciones de sostener que el cuerpo, en su sentido biológico, es algo obsoleto? ¿Es la tecnología digital la condición que confirma la superación orgánica del cuerpo?

El orden mecánico con el que se medía el mundo parece haber expirado, pues en su lugar emerge una lógica algorítmica, procesos de regulación y autorregulación de datos, de sistemas, de códigos. En este contexto, se aspira a comprender la condición digital del cuerpo humano, en el sentido de que también ha sido sometido a los complejos patrones de información; hablamos de un modelo informático molecular: son genes, el ADN y los circuitos cerebrales los que hay que cifrar, ordenar, jerarquizar y almacenar.

## Referencias

- Agamben, G. (2014). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* París: Éditions Payot et Rivages.
- Castoriadis, C. (1978). *Les carrefours du labyrinthe 1*. París: Éditions du Seuil.
- Deleuze, G. (1986). *Foucault*. París: Les Éditions de Minuit.
- Descartes, R. (2012). *Obras*. Madrid: Gredos.
- Ewald, F. (2010). Anatomie et corps politiques. En P. Artières, J.-F. Bert & P. Lascoumes, *Surveiller et punir de Michel Foucault. Regards critiques 1975-1979*. Caen: Presses universitaires de Caen-IMEC éditeur.
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir*. París: Gallimard.
- \_\_\_\_\_. (1976). *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. París: Gallimard.
- \_\_\_\_\_. (2001a). *Dits et écrits I. 1954-1975*. París: Gallimard.
- \_\_\_\_\_. (2001b). *Dits et écrits II. 1976-1988*. París: Gallimard.
- \_\_\_\_\_. (2002). *Defender la sociedad*. México: FCE.
- \_\_\_\_\_. (2004). *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France. 1978-1979*. París: Seuil/Gallimard.
- Gallo, M. (2010). La prison selon Michel Foucault. En P. Artières, J.-F. Bert & P. Lascoumes, *Surveiller et punir de Michel Foucault. Regards critiques 1975-1979*. Caen: Presses universitaires de Caen-IMEC éditeur.

- Gleyse, J. (1997). *L'instrumentalisation du corps. Une archeologie de la rationalisation instrumentale du corps, de l'Âge classique à l'époque hypermoderne*. París: L'Harmattan.
- Habermas, J. (1990). *La Technique et la science comme «idéologie»*. París: Gallimard.
- Léonard, J. (2010). L'historien et le philosophe. À propos de Surveiller et Punir. Naissance de la prison. En P. Artières, J.-F. Bert & P. Lascoumes, *Surveiller et punir de Michel Foucault. Regards critiques 1975-1979*. Caen: Presses universitaires de Caen-IMEC éditeur.
- Leshem, D. (2016). What did the Ancient Greeks Mean by *Oikonomia*? *Journal of Economic Perspectives*, 30(I), 225-231.
- Mattelard, A. (2007). *La globalisation de la surveillance. Aux origines de l'ordre sécuritaire*. París: Éditions La Découverte.
- Paley, W. (2009). *Natural Theology, or Evidences of the Existence and Attributes of the Deity collected from the Appearances of Nature*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Sánchez Martínez, J. (2013). *Figuras de la presencia. Cuerpo e identidad en los mundos virtuales*. México: Siglo XXI Editores.
- Sibilia, P. (2009). *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires: FCE.
- Stelarc. (2006). 1/4 Scale ear. En *Stelarc Projects*. Recuperado el 31/ene/2018 de <http://stelarc.org/?catID=20240>.
- Stelarc. (3-7/ago/2015). Rewired/Remixed: event for dismembered body. En *Stelarc Projects*. Recuperado el 31/ene/2018 de <http://stelarc.org/?catID=20353>.





Abordajes inter, multi y transdisciplinarios  
en torno al arte y la cultura

Primera edición 2019

El cuidado y diseño de la edición estuvieron a cargo  
del Departamento Editorial de la Dirección General de Difusión  
y Vinculación de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.