

Una Visión Interdisciplinaria del Arte



"El saber de mis hijos
hará mi grandeza"

Coordinadores

Cynthia Lizette Hurtado Espinosa

Universidad de Guadalajara

Rebeca Isadora Lozano Castro

Universidad Autónoma de Tamaulipas

Leonel De Gunther Delgado

Universidad de Sonora

Urbano Rolando Mazariegos Maldonado

Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas

Una Visión Interdisciplinaria del Arte

Instituciones participantes en la elaboración de la obra





Una Visión
Interdisciplinaria
del Arte

Una Visión Interdisciplinaria del Arte

ISBN 978-607-518-166-0

DOI 10.13140/RG.2.1.3534.6961

Diseño de portada e interiores:

Griselda Noemi López Villavicencio

Diana Aidé Rose Apodaca

Este libro es realizado en colaboración con las siguientes instituciones:

Universidad de Sonora, Universidad de Guadalajara, Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma de Tamaulipas y la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

Cordinadores:

Cynthia Lizette Hurtado Espinosa - Universidad de Guadalajara

Rebeca Isadora Lozano Castro - Universidad Autónoma de Tamaulipas

Leonel De Gunther Delgado - Universidad de Sonora

Urbano Rolando Mazariegos Maldonado - Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas

Primera Edición, 2015

D.R. © 2015, Universidad de Sonora

Blvd. Luis Encinas y Rosales s/n

Col. Centro, C.P.83000

Hermosillo, Sonora, México

Editado y hecho en México

Edited and made in Mexico

D.R. © 2015, Diana Brenscheidt gen. Jost, Amín Andrés Miceli Ruiz, Rosa Alhelí Agustina Cervantes Macías, Sergio Ángel Sandoval Antúnez, Leonel De Gunther Delgado, Vladimir González Roblero, Adriana Salazar Lamadrid, Xóchitl Fabiola Poblete Naredo, René Correa Enriquez, Arturo Valencia Ramos.

Dictaminadores

Alcántar Gutiérrez José Alfredo / Universidad de Guadalajara

Aranda Jiménez Yolanda Guadalupe / Universidad Autónoma de Tamaulipas

Avilés Icedo César / Universidad de Sonora

Campos Barragán Mariana Noemi / Universidad de Guadalajara

Castaños Celaya Norma Adriana / Universidad de Sonora

Del Moral Morales Gisela / Universidad de Sonora

Encinas Valenzuela Marco Antonio / Universidad de Sonora

Espuna Mújica José Adán / Universidad Autónoma de Tamaulipas

Flores Bravo Manuel Celestino / Universidad de Guadalajara

García Hernández Amalia / Universidad de Guadalajara

García Izaguirre Victor Manuel / Universidad Autónoma de Tamaulipas

García Juárez Yolanda Isabel / Universidad de Guadalajara

García López Gloria Soledad / Universidad de Guadalajara

Genannt Jost Diana Brenscheidt / Universidad de Sonora

Gil Flores Hugo Cristóbal / Universidad de Guadalajara

Gómez Gómez Jaime Francisco / Universidad de Guadalajara

González Dávalos Iván Omar / Universidad de Guadalajara

Gutiérrez Cruz Irma Lucía / Universidad de Guadalajara

Hernández Salazar Agustín Tonatihu / Universidad de Guadalajara

Izaguirre Fierro Rosario Olivia / Universidad Autónoma de Sinaloa

Loredo Cansino Reina Isabel / Universidad Autónoma de Tamaulipas

Lorenzo Palomera Julio Gerardo / Universidad Autónoma de Tamaulipas

Lozano Castro Rebeca Isadora / Universidad Autónoma de Tamaulipas

Orozco Grover Gabriel / Universidad de Guadalajara

Palacios Villalpando José Santos Germán / Universidad de Guadalajara

Pier Castelló María Luisa / Universidad Autónoma de Tamaulipas

Rey Galindo John Alexander / Universidad de Guadalajara

Rivera Borrayo Elizabeth / Universidad de Guadalajara

Rosa Sierra Luis Alberto / Universidad de Guadalajara

Rodríguez Medina Daniel / Universidad de Guadalajara

Salazar Lamadrid Adriana / Universidad de Sonora

Sánchez Medrano María Teresa / Universidad Autónoma de Tamaulipas

Serrano Arias Fernando de Jesús / Universidad de Sonora

Terán Díaz Landa María del Rocío / Universidad de Sonora

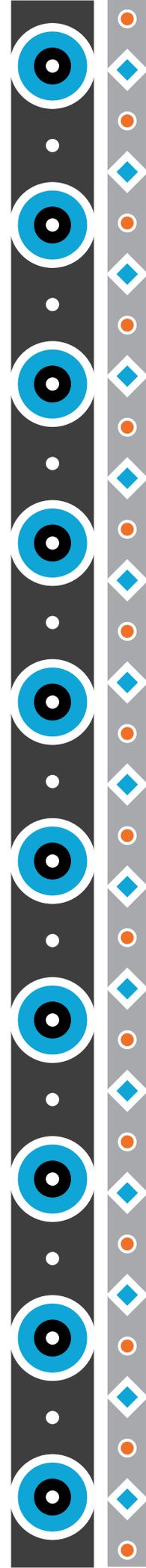
Valencia Ramos Arturo / Universidad de Sonora

Zamudio Quintero Rosa Lilia / Universidad de Guadalajara



Contenido

- 6 ◉ Introducción
- 7 ◉ La Presencia del Intérprete, los Estudios del Performance y la Interpretación Musical
Diana Brenscheidt gen. Jost
- 17 ◉ Estudiar e investigar el arte a través de imaginarios simbólicos
Amín Andrés Miceli Ruiz
- 24 ◉ Educación inclusiva: música para alumnos invidentes y débiles visuales
Rosa Alhelí Agustina Cervantes Macías
Sergio Ángel Sandoval Antúnez
- 44 ◉ Aportes para abordaje del campo de conocimiento de las artes de la Universidad de Sonora: las dimensiones formal, social y política de su constitución
Leonel De Gunther Delgado
- 63 ◉ Política y difusión cultural en Chiapas de 1948 a 1952. El caso de las revistas Chiapas y Ateneo
Vladimir González Roblero
- 80 ◉ Los sentidos de lo múltiple en la producción gráfica de Joseph Lupo
Adriana Salazar Lamadrid
- 99 ◉ La Narrativa de referente etnohistórico en Chiapas al ocaso del siglo pasado
Xóchitl Fabiola Pobleto Naredo
René Correa Enriquez
- 118 ◉ Una propuesta de observación a la historia del arte sonorenses
Arturo Valencia Ramos



Introducción

Para *Una visión interdisciplinaria del arte*, se unieron esfuerzos por parte de cuatro universidades para evidenciar la multiculturalidad existente en nuestro país, y denotar la riqueza en los diferentes ámbitos artísticos, mostrando un panorama de aportaciones al estado del arte y del conocimiento en donde la música, la producción gráfica, la literatura y la difusión cultural convergen y expresan una visión desde el norte hasta el sur de México.

Esperamos que el lector disfrute de cada uno de los capítulos presentados ya que implican la expresión de la experiencia en diversos ámbitos, pasando por una historiobiografía que lleva por el tiempo de las obras musicales, y nuevamente la música, pero con aportaciones a una educación inclusiva que apoye a estudiantes con debilidad visual.

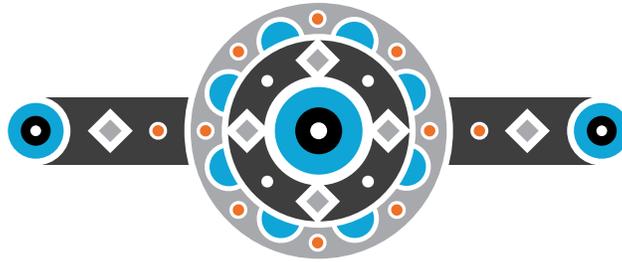
Un enfoque etnohistórico que puntualiza la trascendencia de la narrativa, y que de cierta manera se utiliza en el arte, en donde los creadores aportan, redefinen y plantean desde dimensiones que van de la mercadotecnia, lo social, lo político y la esencia del arte mismo.

Estas letras quedan esperando ser leídas, ser de utilidad y disfrutadas desde la óptica del pensamiento constructivo del usuario.

Cynthia Lizette Hurtado Espinosa.



La Presencia del Intérprete, los Estudios del Performance y la Interpretación Musical



Diana Brenscheidt gen. Jost

Introducción

La historiografía musical se interesa tradicionalmente y por partida doble, tanto por la investigación como por los contextos de enseñanza y aprendizaje. Ello lo realiza primordialmente enfocado en las innovaciones compositoras, sobre todo las de épocas pasadas, las cuales se encuentran y analizan a partir de las partituras. Como sugiere Daniel Barolsky (2012) de manera provocadora: “La música en nuestras historias [musicales] existentes está restringida a composiciones del pasado como meros artefactos de museo.” (78) Así, en la mayoría de los libros de texto en música, los intérpretes, quienes dan vida a las composiciones y aún siguen dándole, no son mencionados o solamente aparecen en una nota al margen. El punto de partida y enfoque de la historiografía musical, como señala Barolsky, casi siempre son el compositor y su obra, ante todo la partitura, reforzando el ideal romántico del genio artístico y la originalidad de su composición (79). Sin embargo, como destaca también Carl Dahlhaus en sus *Fundamentos de la Historia de la Música* (2003), las “obras importantes que han perdurado en la cultura musical” no sólo existen como fuentes históricas sino siempre tienen su presencia estética en la actualidad (11). Y esa presencia estética actual se manifiesta en cada acto de la interpretación musical (denominado en inglés *performance*) de dicha obra, por sus intérpretes, mismos que a su vez, si no se trata de una grabación, se presentan en un escenario, están presentes como personas /cuerpos con sus voces u otros instrumentos visibles para todos los oyentes y así influyen la interpretación de una manera muy directa.

Interpretación musical: el rol del intérprete y el texto musical

Tradicionalmente, un acto de interpretación de música clásica occidental dentro de una situación de concierto, sea en Europa, Estados Unidos u otras partes del mundo, sigue un catálogo de reglas predefinidas, mismas que todos los participantes, organizadores, intérpretes y el público, deben seguir. Tomando en cuenta la relación entre compositor, obra e intérprete, la situación hoy en día se caracteriza ante todo por la deslumbrante autoridad de la partitura, que exige del intérprete fidelidad respecto a ella, fidelidad que se expresa en la exactitud de representar todo lo que está en la partitura (véase Lawson, 2011, 20). Como señala el mismo Lawson y como nos ha mostrado la investigación en la historia de la práctica de la interpretación, la situación no siempre ha sido así. Carl Dahlhaus menciona que el cambio más fundamental ocurrió alrededor del año 1800, cuando la partitura escrita dejó de ser una mera receta para convertirse un objeto de inviolable autoridad, cuyo significado tenía que ser descifrado por medio de interpretaciones exegéticas (Dahlhaus 1989; citado en Taruskin, 2009, 650). Colin Lawson (2011) no solamente da el ejemplo del estreno de la Sinfonía no. 31 de Mozart en 1778, conocida bajo el título de “Paris” por su lugar de composición, en la que el mismo compositor describe las reacciones directas y ruidosas del público, sino que destaca también que hasta mediados del siglo XIX se esperaba de los intérpretes en Europa, que tuvieran la habilidad de improvisar cierta parte dentro de un concierto (19-20), un hecho que tiene sus antecedentes históricos directos, sobre todo, en la música medieval, renacentista y barroca. El cambio aquí mencionado –el de un rol más activo del intérprete como participante, en el que influye directamente en el proceso de ‘hacer’ o dar forma a la obra-, en comparación con un rol pasivo que le aseguraba fidelidad respecto a las ideas del compositor, lo que conseguía con la representación exacta del contenido de una partitura, se relaciona con ciertos cambios en el pensamiento filosófico acerca del arte y de la música. Peter Kivy (2002) destaca la importancia de las nuevas ideas estéticas que surgieron al final del siglo XVIII cuando Immanuel Kant publicó su *Crítica a la capacidad de juzgar* (1790), documento fundador de una estética moderna. Según Kant, la música, aunque tiene una belleza formal reconocible, “es un ‘juego de sensaciones sin conceptos’ que agradan y hasta conmueven, pero no cultivan ni dicen nada” (Rojas Osorio, 2002, 226). Para Kant, la música, por su vinculación con el cuerpo, con las emociones o sentimientos, en lugar de dirigirse a la mente, no debe ser incluida en el canon de las Bellas Artes. Al desembocar lo anterior en la acentuación de las cualidades formales en la música, con el fin de reevaluar ese arte, se dio lugar a un enfoque centrado en los aspectos formales de la obra, en vez de hacerlo en sus cualidades expresivas, que tienen relevancia en el momento de la interpretación (Griffiths, 2011, 31). Por consiguiente, la obra musical escrita ganó importancia como portadora de significado, favoreciendo una visión de la

¹ Esta, como las subsecuentes traducciones del inglés al español, son hechas por mi persona.



misma (y de su interpretación) como objeto. El lugar del intérprete y su interpretación, en contrapartida, perdió estatus, llegando a percibirse, en su mejor momento, como una representación aproximada e imperfecta de la obra (Lawson, 2011, 20). Con el enfoque en la partitura, el intérprete funcionaba más bien como un mediador que descifraba el texto musical, la partitura, para hacerla más accesible para el público. Debía reproducir el significado que ya estaba ubicado adentro de la obra planteada por el compositor, sin interferir con él. Ya el escritor y compositor romántico germano, E.T.A. Hoffmann, se refería a ese rol del intérprete al afirmar: “el verdadero artista [...] sólo vive en el mundo que concibe y después ejecuta, así como lo entendió el compositor. Desdeña el dejar que intervenga su propia personalidad de alguna manera; su iniciativa toda la deja en llamar rápido a una existencia vívida, en mil colores brillantes, todos los efectos e imágenes sublimes que la autoridad mágica del compositor capturó en su trabajo” . (citado en Cook, 2013, 15).

En ese mismo sentido, la historiografía musical del siglo XIX y XX, así como en buena medida sucede hasta hoy, se interesó menos en las distintas funciones, usos y estilos de la música, concediendo prioridad a los grandes compositores y obras maestras (occidentales) (Goehr, 1992, 241). En *Fundamentos de la Historia de la Música* (2003), publicado por primera vez en alemán en 1977, Carl Dahlhaus también afirmaba que “el tema principal – aunque no exclusivo– de la historia de la música, está constituido por obras importantes que han perdurado en la cultura musical del presente” (p. 11). En el mismo texto, Dahlhaus ratificaba otra vez la centralidad del concepto de la ‘obra como objeto’ compuesto por el compositor y exteriorizado en la partitura. De forma explícita, excluye de su marco de investigación historiográfica toda práctica musical alrededor de la obra, como lo sería su interpretación en un concierto o en una grabación: “El concepto de la obra y no el de acontecimiento”, afirmaba, “constituye la categoría central de la historia de la música, cuyo objeto –para expresarlo en términos aristotélicos– es la poiesis, la creación de obras, y no la praxis, la acción social.” (13).

El enfoque en la ‘música como objeto’ todavía tiene su repercusión y aceptación dentro de la musicología y sigue siendo la base para mucha, o quizá la mayor parte de la investigación musicológica. Sin embargo, ello parece ser en cierto sentido reducido; el comentario del compositor Gustav Mahler a finales del siglo XIX, o inicios del siglo XX, da cuenta de ello. Mahler afirmaba: “en la partitura está todo menos lo esencial” (Royo Abenia, 2006, 6), expresión que en su brevedad sintetiza claramente dicha contradicción. En parte por la creciente investigación, la historia de la práctica de la interpretación ha cambiado la consciencia del rol del intérprete y ello no solo en un sentido histórico (en el marco de la investigación occidental: de la Edad Media al siglo XX) sino también en un sentido cultural. Es decir, el conocimiento actual de otros estilos u otras culturas musicales, más allá de la música culta occidental (por ejemplo el Jazz, la música popular, la música clásica hindú, etc.), ha implicado el interés por acercarnos más al rol del intér-

prete, como también construir una relación más compleja entre el compositor, la obra, el intérprete y el público. Una propuesta teórica que ha influido fundamentalmente en las últimas décadas, en la investigación de la interpretación musical en todas sus diferentes formas y contextos, la constituyen los estudios de performance, que sientan sus raíces en la Lingüística, la Antropología y los estudios de teatro (Madrid, 2009, s.p.).

La Musicología y el giro performativo en los estudios culturales

Los estudios del performance se originaron ya a mediados del siglo XX. Primero, a finales de los cincuenta, dentro de la Lingüística, en trabajos como los de Ervin Goffman y J.L. Austin; así como poco después, en las décadas de los sesenta y setenta, en las Ciencias Teatrales (Richard Schechner) y en la Antropología (Victor Turner). Tratando de delinear las propuestas centrales de los estudios del performance y sus repercusiones dentro de la Musicología, Alejandro L. Madrid (2009) propone comenzar con la definición del término central de ‘performatividad’. Según el inicio de los estudios del performance en la Lingüística, ‘performatividad’ emerge en relación con la Filosofía del Lenguaje, pasando de ahí al campo de los ‘enunciados performativos’, descritos por primera vez por J.L. Austin en su libro *Cómo hacer cosas con palabras* (1962). En ese sentido, los enunciados performativos o de acción son oraciones que se refieren a “la utilización del lenguaje para hacer algo, más que decir algo: como un acto de inauguración, la emisión de un veredicto o la realización de una promesa” (Sánchez-Prieto, 2013, 2). Los enunciados performativos, por consiguiente, no son juzgados según las categorías de verdad y falsedad, sino por su éxito y fracaso en la realización. El signo lingüístico está ubicado así en su vida social, en su contexto, haciendo del hablar una manera de actuar más que de solamente informar. Esas ideas de la filosofía del lenguaje, se asociaron poco después con el teatro y la Antropología, tendiendo a una aplicación más rigurosa a la vida social, bajo el término ‘performance social’. Esa rama de la investigación da importancia no solamente a los actos verbales sino también los no verbales en la comunicación, y su carácter ritual en la vida cotidiana, lo que lo relaciona con el teatro (3). Es exactamente esa relación entre los enunciados o actos performativos, y su significado dentro de la vida social de una cultura, lo que puede ser de uso para el análisis de la interpretación musical.

Madrid explica que el término ‘performatividad’ también tiene “una larga historia en los estudios musicales”, siendo “usado en relación al acto de la ejecución (performance) musical, el hacer musical, o la interpretación musical” (2009, s.p.). Sin embargo, dicho autor encuentra un interés diferente en una gran parte de investigación musicológica performativa; a saber, enfocarse en la interpretación del texto musical, en la partitura. Poniendo la partitura –es decir la obra– en el centro, la investigación performativa se pregunta ante todo “cómo hacer ese texto accesible a una audiencia” (ibíd.). Lo que des-



cribe Madrid aquí se relaciona de nuevo con la perspectiva antes denominada la ‘música como objeto’. Dentro del mundo performativo de la música culta occidental (es decir los conciertos, las grabaciones o los ensayos), el intérprete o la intérprete tienen la función de hacer la obra musical accesible al público. Él o ella deben mediar las ideas principales, la forma musical, los motivos rítmicos y melódicos, etc.; siguiendo fielmente las ideas originales del compositor – tanto como sea posible. Por consiguiente, dentro del mundo de la música culta occidental, quien interpreta necesita un conocimiento profundo, no solamente técnico sino también analítico de la obra en cuestión. Como señala Edward T. Cone (1995), pianista, compositor e investigador en música: “el intérprete, con la intención de producir algo más que una respuesta meramente idiosincrática, tiene que echar mano de una combinación de sonido, análisis técnico y una formación musicológica relevante” (242).

Alejandro L. Madrid por su parte, reclama que la investigación musicológica debe dejar inspirarse más fielmente por las propuestas de los estudios de performance. Demanda rechazar la obra musical o al compositor como objeto central de su investigación, para dar paso a la música en sus situaciones performativas y culturales. Madrid resume:

lo que define a los estudios de performance en la música [... es] su interés en una cuestión simple y básica: qué es lo que la música hace en lugar de qué es la música. En otras palabras, una perspectiva desde los estudios de performance a la música se interesaría en lo que la música es sólo en tanto le ayudara a responder qué es lo que hace, mas nunca como el objetivo final de la investigación. En pocas palabras, como asegura Jnan Blau [...] la quintaesencia de los estudios de performance en la música es cuestionarse qué pasa cuando la música sucede. (2009, s.p.)

¿Qué es, entonces, lo que pasa en un acto de interpretación musical tomando en cuenta las propuestas de los estudios de performance? ¿Cuáles aspectos pueden ser de interés para analizar mejor una situación de concierto dentro de la tradición de la música culta occidental?

De la ‘música como objeto’ a la ‘música como acción’

En su artículo “Performance”, publicado en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001), Jonathan Dunsby explica la influencia fundamental de las Ciencias Sociales y de la Psicología Cognitiva al estudio de la interpretación musical, específicamente por su investigación del rol, no solamente del compositor, sino también del intérprete y del público en el proceso interpretativo. El intérprete se ubica en medio de esta relación triangular y debe dar atención no solamente al entendimiento de las intenciones musicales del compositor sino también a las sensibilidades del público (347).



Es esa relación compleja entre compositor, intérprete y oyente o, mejor dicho, público, ha formado la base para una nueva perspectiva que entiende la ‘música como acción’, representado ante todo por la rama musicológica de investigación performativa. Como declarara Christopher Small a finales de los noventa, en un concierto, todos los que están presentes participan en la construcción de significado musical aunque es, sin embargo, el intérprete quien está en el centro de ese proceso (Small, 1998; citado en Griffiths, 2011, 32). Cook concluye además –separándose fundamentalmente de la visión de la música como objeto que encierra todo significado en la partitura–, que la mejor condición para entender la música es estar en medio del evento musical mismo: “being in the middle of it” (1998, 80).

También Sara Gross Ceballos destaca el rol del público en la situación de interpretación musical y las ideas culturales detrás de cada concierto [o grabación]. Según su experiencia, los estudiantes en música muchas veces resisten la idea de que un concierto –además de representar ciertos estilos y técnicas musicales como prácticas de interpretación–, también refleja distintas ideas ideológicas: “Para los estudiantes, el considerar el poder que tiene una ejecución sobre la comprensión del significado, tanto musical como cultural por parte del oyente es un reto que los confronta. Escuchan generalmente por estilo, técnica e interpretación musical, sin darse cuenta de las ideologías que probablemente han influido cada decisión sobre el performance (Barolsky et al., 2012, 84).

En este sentido, un concierto o evento musical está caracterizada por fundamentarse en distintas prácticas o costumbres socio-culturales. Es ante todo el intérprete en el escenario, quien trasmite al público los valores subyacentes que forman la base de cada distinta tradición de interpretación musical.

Intérpretes en el escenario

En su trabajo sobre la elección de vestidos de gala para concierto por parte de solistas (cantantes e instrumentalistas), Noola Griffiths (2011) menciona que en la interpretación de la música occidental, influida al menos desde el siglo XIX por las ideas de la preeminencia de la música como objeto, predomina la tendencia de ocultar el origen humano de la interpretación (31). En ese sentido, la tradición occidental de los miembros de orquesta o coro, de vestirse para un concierto de manera formal y decente en negro, puede entenderse como medida para no distraer al público de la obra musical misma, la que, según el enfoque en la música como texto, es el centro de todo significado musical. La elección del vestuario por parte de los intérpretes (o las reglas preexistentes sobre vestimenta para intérpretes) refleja, por consiguiente, la tradición, los valores y el pensamiento de una cultura musical específica: la música culta occidental -una cultura musical

que dicho sea de paso, ha tenido sus repercusiones internacionales, de ahí que también en México, y no por último bajo las condiciones impuestas por el colonialismo².

Griffiths, refiriéndose a Lydia Goehr (1992), describe además la situación contradictoria en la que se encuentran los solistas: por una parte, tienen que ser visibles, o incluso destacar como solistas, cuya tarea y reto es – según la perspectiva a la música como objeto - el encarnar la obra musical, un proceso que adquiere una y otra vez más énfasis, sobre todo si el intérprete es solista. Por otra parte, los solistas deben de cierta manera ocultarse, o al menos mantenerse relativamente al margen, para no interferir con la importancia de la obra (31).³

De similar importancia, como lo es la decisión en torno a la elección de la vestimenta, y ciertamente relacionada con ella, es el uso de movimientos expresivos en el escenario. Griffiths encuentra en su estudio que mujeres intérpretes satisfechas con la elección de su vestido, demuestran más movimientos expresivos durante su interpretación, un efecto que también el público valora de manera positiva (34). Eso indica la importancia de cierta expresividad de movimiento para situaciones de interpretación musical, una expresividad que también tiene que ser evaluada en relación con sus distintos contextos musicales culturales (por ejemplo la música culta occidental) e históricos (diferencias relacionadas con diferentes estilos y géneros musicales en las distintas épocas). Cabe mencionar que, aún en la misma época, existen dentro de lo que llamamos la tradición clásica occidental de los instrumentos específicos lo que Janet Ritterman denomina “escuelas nacionales de interpretación” (2011, 102) relacionadas con las varias líneas de pedagogía musical de los principales conservatorios europeos, un hecho que nos deja al menos cuestionar la tendencia unificadora de hablar de un solo estilo performativo.

² Una referencia significativa al respecto es la publicación con anotaciones que incluye el manual de canto del español Miguel Lopez Remacha (1799), transcrito en Puebla, México en 1816 por Carlos Hinojosa (2010), un documento que conforma la base para la investigación de la interpretación musical de la música colonial en Nueva España. Véase Carlos Hinojosa (2010) El tratado de canto de Miguel Lopes Remacha copiado en Puebla en 1816 y sus antecedentes técnicos y estilísticos. México: Escuela de Artes.

³ Esa situación difícil aplica ante todo a solistas femeninas cuyas habilidades musicales, dedicación y seriosidad tradicionalmente están depreciado según el grado en que acentúan sus cuerpos (Green, 1997; citado en Griffiths, 2011, p. 32-33). Sin embargo, un estudio más reciente sobre mujeres intérpretes en música clásica occidental ha concluido que el aspecto de belleza femenina y del atractivo ha ganado más importancia dentro del marco de conciertos y de la comercialización de música (Citron 2004; citado en Griffiths, 2011, p. 33). La importancia del atractivo físico del intérprete para la evaluación, específicamente en el contexto de interpretaciones vocales, también fue investigada y confirmada en un estudio hecho en Sheffield, Inglaterra, por Jane W. Davidson y Daniela Da Costa Coimbra (2001).



Conclusión

Como ha sido descrito en las líneas anteriores, desde inicios del siglo XIX, tanto la historiografía musical como gran parte de la investigación musicológica en lo general, se ha enfocado en el compositor y su obra escrita, la partitura, adscribiéndose así al entendimiento de una perspectiva de la música entendida como objeto, un texto que posee en sí mismo todo significado. De igual manera, el rol del intérprete ha sido menospreciado, visto como herramienta del compositor, útil para lograr el fin de acercar la obra al público, pero negando toda importancia respecto a la construcción de significado musical. A partir de la década de los noventa, las propuestas de los estudios del performance y de la performatividad han tenido su repercusión en la musicología y han iniciado un nuevo interés en la música, entendida como acción que brinda el intérprete y su participación en el centro de la investigación musicológica. Esa perspectiva abre la puerta para entender la música como un proceso en que no solamente participan varias personas –ante todo el compositor, el intérprete y el público– sino que también se reflejan en ella distintas ideas y valores culturales, sociales e históricos. Referente a la interpretación de música clásica occidental es por consiguiente importante tomar en consideración el hecho de que no solamente las composiciones musicales mismas – que ya de hecho forman parte de un canon internacional o global de música – sino también su estilo y sus reglas de interpretación, fueron desarrollados dentro de una situación cultural y social distinta (predominantemente la burguesía europea de los siglos XVIII y XIX). Como también afirma Luis Orlandini Robert: “Al hablar de interpretación musical, nos referimos a un proceso que se ha afianzado en la cultura occidental en los últimos siglos” (2012, 77). Cada concierto de música clásica occidental, independiente en dónde y por quien sea presentado (Europa, Asia, Latinoamérica), en tanto que sigue un canon de interpretación musical occidental, se podría entender en correspondencia como actualización o confirmación por el medio del performance, de ciertos valores europeos procedente de la cultura europea de los siglos XVIII en adelante.

Al final, eso nos permite poner también en tela de juicio, la universalidad y naturalidad de ciertos “rituales” (como el vestuario) y cuestionar las reglas alrededor del mundo en torno a los conciertos o la interpretación musical, específicamente de música clásica occidental; reglas, cuya actualidad y necesidad de aplicación debemos al menos cuestionar dentro de una nueva perspectiva en torno a la música o dentro de otra cultura musical fuera de Europa o de los EE.UU. Además, el continuo interés en conciertos, el interés de gente en todo el mundo por participar u observar ‘en vivo’ un acto de interpretación musical, no solo confirma la continua importancia de los intérpretes en nuestro mundo musical, sino que nos explica más sobre el valor que tienen los conciertos dentro de una cultura.

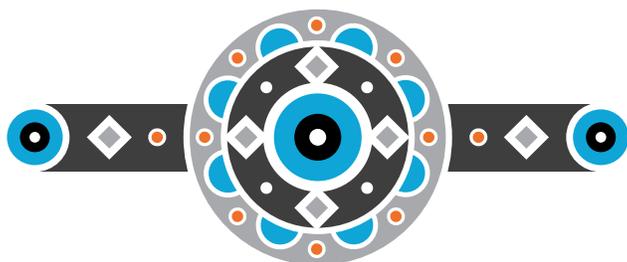
Queda suponer que ciertas corrientes musicales del pasado lejano (por ejemplo del Barroco) como también otras más recientes (la música minimalista, el Jazz, etc.) se pueden explicar y valorar de mejor manera enfocándolas en su interpretación frente a un público y respecto a su función social al interior de una cultura particular, en un momento específico de la historia musical.

Referencias

- Barolsky, D., Gross Ceballos, S., Plack, R. y Whiting, S.M. (2012). *Roundtable: Performance as a Master Narrative in Music History*. *Journal of Music History Pedagogy*, 3 (1). 77-102.
- Citron, Marcia (2004). *Feminist waves and classical music: Pedagogy, performance, research*. *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*, 8. 47-60.
- Cone, Edward T. (1995). *The pianist as critic*. In: John Rink (coord.). *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press. 241-253.
- Cook, Nicholas. (1998). *A Very Short Introduction to Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Cook, Nicholas (2013). *Beyond the Score. Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Dahlhaus, Carl (2003). *Fundamentos de la Historia de la Música*. Trad. Nélica Machain. Barcelona: Gedisa.
- Dahlhaus, Carl (1989). *Nineteenth-Century Music*. Trad. J.B. Robinson. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- Davidson, Jane W. y Daniela Da Costa Coimbra (2001). *Investigating performance evaluation by assessors of singers in a music college setting*. *Musicae Scientiae*, 5. 33-54.
- Dunsby, Jonathan (2001). *Performance*. En: S. Sadie (coord.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 19. Oxford: Oxford University Press. 346-349.
- Goehr, Lydia (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Green, Lucy (1997). *Music, Gender, Education*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Griffiths, Noola K. (2011). *The fabric of performance: values and social practices of classical music expressed through concert dress choice*. *Music Performance Research* 4, 30-48.

- Kivy, Peter (2002). *Introduction to a philosophy of music*. Oxford: Clarendon Press. Lawson, Colin (2011/2006). *La interpretación a través de la historia*. En: J. Rink (coord.). *La interpretación musical*. Trad. Barbara Zitman. Madrid: Alianza. 19-34.
- Madrid, Alejandro L. (2009). *¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier*. *Revista Transcultural de Música*, 13, s.p.
- Mayer Brown, Howard, et al. (2001). *Performing practice*. En: S. Sadie (coord.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 19. Oxford: Oxford University Press. 349-388.
- Orlandini Robert, Luis (2012). *La interpretación musical*. *Revista musical chilena* 66 (218). 77-81.
- Ritterman, Janet (2011/2006). *Sobre la enseñanza de la interpretación*. En: J. Rink (coord.). *La interpretación musical*. Trad. Barbara Zitman. Madrid: Alianza. 97-110.
- Rojas Osorio, Carlos (2002). *Latinoamérica: Cien años de filosofía*. San Juan, Puerto Rico: Isla Negra.
- Royo Abenia, Alberto (2006). *Al análisis como herramienta en la interpretación de la música atonal para guitarra*. *LEEME (Lista Europa Electrónica de Música en la Educación)*, 17, 1-22.
- Sánchez-Prieto, Juan María (2013). *Los desafíos del 'giro performativo': el modelo de Alexander y la pervivencia de Turner*. En: F. Oncina y E. Cantarino (coords.). *Giros narrativos e historias del saber*. Madrid: Plaza y Valdés. 77-110.
- Small, Christopher (1998). *Musicking. The Meaning of Performing and Listening*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Taruskin, Richard (2009). *The Oxford History of Western Music*. Vol. 2. Oxford: Oxford University Press.

Estudiar e investigar el arte a través de imaginarios simbólicos



Amín Andrés Miceli Ruiz

Como punto de partida reconocemos todas los saberes artísticos como otras formas de conocimiento, lejos de determinismos positivistas cuyo origen tiene sus raíces en las limitantes racionalistas del Siglo XVII, que trasciende a la finitud del ser proclamado por la filosofía del Siglo XVIII y que se concretiza con la aplicación del método científico y los avances tecnológicos del Siglo XIX. (Foucault: 1966), dónde el conocimiento solo es aquello objetivo, analítico, sistemático y susceptible de ser demostrado, dejando a la deriva en el universo de la subjetividad todo saber no ceñido a los procedimientos epistémicos de las ciencias modernas. Luis Villoro, profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, nos dice desde hace más de tres décadas, en su libro “Crear, Saber y Conocer”:

...las formas de conocimiento son muchas. Sin embargo, dos prejuicios, frecuentemente en la actualidad, tienden a restringir considerablemente su uso. Al primero podríamos llamarlo prejuicio “cientificista”: consiste en la tendencia a restringir la teoría del conocimiento al estudio de los conceptos científicos. (...) Pero la ciencia, con ser la más segura de las formas de conocimiento, es sólo una de ellas. (...) Por otra parte, no sólo durante los milenios anteriores a la aparición de la ciencia moderna, sino aún hoy, los hombres han aplicado los términos epistémicos a muchas otras formas de actividad cognitiva. Frente al saber científico, la mayoría orienta su vida por otras formas de conocimiento. El sentido común, la moral, la religión también pretenden suministrar conocimientos. ¿Y no hay acaso un conocimiento

en el arte, en la literatura, en la poesía? Para muchos no es la ciencia, sino alguna forma de “sabiduría” la manifestación suprema del conocimiento. [...] El segundo prejuicio tiende a reducir el conocimiento a una actividad teórica, desligada de la práctica. Desde los griegos, la perfección del conocimiento se pretendía lograr en una actividad contemplativa (Villoro: 1987, 21).

Si retomamos la cita y tratamos de aplicarlo a los escenarios globales de actualidad, encontramos dos contradicciones como resultado del espíritu de las ciencias modernas: la primera se refiere a la falta de precisión en algunas áreas del conocimiento humano (economías, psicología, sociologías, Ciencias Políticas, etc.) donde la objetividad científica, la sistematización y el propio análisis de los acontecimientos son cambiante permanentemente, lo que genera un alto grado de incertidumbre en su aplicación y en los resultados esperados; la segunda se refiere a la integralidad e interdisciplinariedad que exigen los procesos de aprendizaje en el mundo de hoy, donde lo científico es solo una expresión de tantas en la integración del conocimiento complejo. Dos razones que en cierta forma demuestran el estado enigmático de la epistemología científica y que motiva su revisión obligatoria para los científicos duros y positivistas sociales, así como abre la posibilidad de generar propuestas metodológicas para quienes se mueven en espacios externos.

A partir de lo anterior esbozamos la posibilidad de abordar una propuesta significativa que permita estudiar e investigar el arte en sus diversas temáticas, más allá de recurrir a las herramientas metodológicas científicas, que en su integración y definición positivista (cientificista)¹, poco aportan en la búsqueda de la comprensión de los fenómenos artísticos. Y es que la naturaleza del arte es distante a la serie de procedimientos que la objetividad del conocimiento científico requiere para comprobar su validez. Más bien, consideramos que el tipo de conocimiento que se expresa en el arte, integra su objeto de estudio no de manera directa, inmediato o espontáneo en relación al conocimiento que se pretende obtener², sino más bien se obtiene a través de una serie de abstracciones, relaciones entre formas y contenidos, su praxis en diversas sociedades y periodos históricos donde el artista plasma de cierta manera la dinámica cultural de pertenencia o retoma para darle contenido a la obra. Así, la objetividad en el arte solo se obtiene en la concreción de la obra, y la obra por si misma, no tiene como fin estético: explicar, demostrar, generar certeza, etc., ya que su validez radica en los valores estéticos que contiene y en el grado de percepción y comprensión del propio creador y de cada espectador o lector. Por lo tanto, si el arte logra su objetividad plena sólo a través de la concreción de la obra, surge la pregunta ¿Cómo estudiar los diversos procesos cognitivos que dan origen a la obra de arte, tendencias y movimientos artísticos?

¹ Leff Enrique, “Aventuras de la Epistemología Ambiental”, Ed. XXI, México, 2006, pág. 23

² Sánchez Vázquez Adolfo, “Invitación a la Estética”, Random House, México, 2007, pág. 68.



Al tratar de dar respuesta a la anterior interrogante, proponemos tres universos que pueden acercarse a la conformación de una estructura pensada, de los posibles elementos que permiten el proceso creativo desde el terreno de la semiótica, la semántica y la historia del arte.

A través de la clasificación de los signos, el estudioso de las artes descubre la significación iconográfica que permite la comprensión de las formas y sus significados en un tiempo histórico determinado: sin la clasificación icónica de los signos se complicaría la comprensión expresiva del arte sacro, el lenguaje de los movimientos escénicos o los diversos géneros literarios en cuanto a su estructura y formas verbales. Por medio de la simbología se descubren: lenguajes culturales, lenguajes artísticos, cosmogonías propias y ajenas, imaginarios pensados y llevados a la práctica a través de prácticas tradicionales, ritualismos y pensamientos completos; a partir de los conjuntos simbólicos se interpretan las diversas estructuras sociales y los gustos expresados en diversidad de estilos y contextos. Los signos indiciales nos permiten estudiar: innumerables señales como canales de comunicación, gráficos, conductas, diseño de espacios, ubicaciones, orientación del lenguaje verbal y escrito, así como, a través de los objetos de utilería se puede llegar a conocer las actividades laborales, placenteras, violentas de una época o sociedad determinada, etc.³

Por su parte los campos semánticos, pueden permitir el estudio del sentido del lenguaje, es decir hacia donde se dirige lo que se representa, lo que se escucha, lo que se ve, lo que se dice y lo que se siente. Cómo a partir del sentido o dirección que tiene el lenguaje integrado por palabras con sus respectivos significados, estas se traducen en formas expresivas, imágenes representativas, sonidos, códigos verbales, escenas, alegorías, figuras literarias, etc., donde el punto de inicio es la palabra. Por medio de la semántica se trata de comprender por ejemplo: ¿Cuál es la semántica del jazz? ¿El sentido de la música de los pueblos? ¿El sentido del poema “Piedra del Sol” de Octavio Paz?..., etc.⁴

En otras palabras puede expresar la semántica el sentido de la música atonal del jazz: su ruptura con la música clásica a partir de un acto de rebeldía, la expresión de un movimiento social por medio de nuevos sonidos que dan como resultado nuevas expresiones musicales, la ruptura de la tonalidad que provoca nuevas formas estéticas musicales propias de grupos sociales excluidos y el renacer de nuevos géneros musicales cuyos creadores y ejecutantes manifiestan su espacio sociopolítico a través del arte. Así también, el sentido o dirección del jazz puede ser eminentemente estético donde la atonalidad

³ Vevia Romero Fernando Carlos, “Introducción a la Semiótica” Universidad de Guadalajara, Jalisco-México, 2000, 138p.

De Saussure Ferdinand, “Curso de Lingüística General”, AKAL/Universitaria, Madrid, 1980, 319p.

⁴ Guiraud, Pierre, “La Semántica”, FCE, Chile, 1995, 9-14 pp.



adquiere forma y musicalidad a partir de la decodificación de las formas clásicas donde no interviene la lectura musical preestablecida.

En cuanto al sentido de la música de los pueblos originarios, más que tratar de relacionarla con los valores estéticos musicales de occidente, se diría que enaltecen su propia cosmogonía a partir de ritualismos sentidos y evocadas por los ejecutantes y todos los que participan, en una manifestación de rencuentro comunitaria y de legitimación de la propia existencia, que observado a través de agentes externos se diría que generan sus propios valores estéticos en esa imitación sonora lo más cercano a la naturaleza, encontrando en esa expresión uno de tantos sentidos que podemos encontrar en su búsqueda e interpretación. Es ahí, donde hay que preguntar a estos músicos: ¿Qué sensaciones les provoca la ejecución de su música en lo particular y en lo colectivo? ¿Qué tratan de transmitir para su comunidad? ¿Cuál es el sentido y los diversos significados de su interpretación? Es posible que sus respuestas a estas y otras interrogantes nos permitan reconocer con mayor precisión los diversos campos semánticos que se manifiestan en sus expresiones musicales, quizá muy distante a lo que el investigador espera como respuesta, pero que al fin de cuenta ese es el sentido que ellos le dan a su interpretación. Ya en lo general, también cave la siguiente pregunta: ¿Es acaso la música occidental una expresión semántica exclusiva de la técnica y de los valores estéticos musicales preestablecidos? Es posible que así sea en el músico de actualidad preocupado por perfeccionar su técnica y lograr la creación o ejecución perfecta a partir de los cánones establecidos, pero también es posible que en sus orígenes intervinieron otros aspectos relacionados con los gustos de ciertas sociedades, gustos micénicos, festejos especiales o rupturas en los gustos musicales que de alguna forma iban a la par de otros tipos de cambios y transformaciones sociales. También la poesía contemporánea es una expresión de imágenes que en su conjunto forman un todo, cada imagen tiene una lectura particular y es a partir de estas, como se puede llegar a la comprensión del todo, sin que exista una lógica precisa, de no ser por el estilo, la técnica y la estructura de los versos. La poesía contemporánea no mantiene en sí un discurso de contenidos precisos, más bien son las imágenes que conducen al lector al universo poético, pero esas imágenes tienen una semántica propia, con uno o muchos significados. En el caso de “Piedra del Sol”, de Paz, es posible que sea un retrato poético de México y de los mexicanos a través de su propia historia, pero su semántica es tan diversa que puede tener otro sentido.

Investigar las diferentes épocas y periodos de la historia del arte, facilitan no solo conocer la obra en sí, así como los gustos y acontecimientos que influyeron en la etapa que se representa en la obra, sino además proporciona información para ubicar la temporalidad y los usos artísticos en un espacio determinado, así como las condicionantes de orden económico, social, políticos, religioso, etc. que influyen en un periodo de la historia cultural de la humanidad. A través de la historia del arte se puede definir influencias, tendencias y rupturas en el arte de todos los tiempos.



En el siguiente paso tratamos de acercarnos a una primera propuesta metodológica que permita abordar alguno de los múltiples contenidos de los imaginarios simbólicos⁵ en el arte, como signos de una cultura determinada que se manifiesta en la obra o en el proceso creativo, como producto de un movimiento artístico o de otros contextos socio-históricos que influyen en el periodo en que se da el proceso creativo y le permiten trascender. En un primer nivel, proponemos abordar estos imaginarios a través de la clasificación de los signos propuestos por la semiótica, haciendo énfasis en lo significante y los significados de cada signo que integran dicho imaginario, ahí donde primeramente habrá que considerar si son: icónicos, simbólicos o indiciales; luego distinguir qué es lo que se significa (significante); después, apoyado por la semántica buscar sus múltiples significados, ahí donde lo simbólico adquiere un sentido conceptual y discursivo. Es ahí en la interpretación simbólica donde la semántica interviene de manera directa o indirecta (ya en un segundo nivel), para rastrear, reconstruir o darle sentido a la obra a través de la interpretación de sus formas, sonidos, movimientos, contenidos, etc., para ello la semántica se plantea tres problemas: el problema psicológico que busca interpretar: ¿cómo se piensa el arte?, ¿qué comunica?, ¿qué tipo de ideas o pensamientos intervienen en el acto creativo?; el problema lógico que se interroga: ¿qué relación guardan los diversos lenguajes artísticos con la realidad?, ¿bajo que principios pensados se construye la obra de arte?; y por último lo lingüístico: ¿cómo influyen las diversas naturalezas de los signos lingüísticos en el arte?, ¿qué relación guarda lo verbal con lo pensado, la forma con los significados, el arte en movimiento con las categorías estéticas, etc.? (Guiraud: 1995, 9-1).

Por medio de los tres problemas que se plantea la semántica (referidos en el párrafo anterior), así como en la orientación que adquieren cada uno de ellos al aplicarse a una obra de arte determinado, pretendemos descifrar la obra en sí misma, a partir de su proceso creativo, las estructuras de los contextos culturales que rodean el mismo proceso, los espacios culturales de pertenencia del artista, así como su propia percepción y la del público. Percepción que no es homogéneo de un creador a otro, de un público a otro o de un espectador a otro; característica del conocimiento artístico, entre muchas otras, donde se demuestra clara contradicción con la objetividad científica que se estudia por estructuras epistémicas preestablecidas por las escuelas teóricas metodológicas de las ciencias modernas, donde sus procedimientos son en gran medida aplicables casi igual para todos los fenómenos, con el fin de comprobar, dar grados de certeza, demostrar y comprobar hipótesis, etc., contrario a la investigación en el arte donde se parte de la incertidumbre, de la complejidad y muchas veces de la subjetividad, manifiesto en la similitud, en lo análogo, en los microcosmos o en cierta lógica en la forma de estructurar la obra. Es ahí, donde los campos semánticos nos permiten estudiar lo creado en cada una de sus partes, a partir de

⁵ Para el objeto de este ensayo, llamamos imaginario simbólico a una estructura conceptual que parte de una serie de signos que definen múltiples significados hasta integrar un corpus de lo pensado.



los imaginarios simbólicos que se expresan como movimientos artísticos, tendencias, signos con sus clasificaciones y significados, así como la orientación que motiva su creación en la intencionalidad del artista, así como los diferentes niveles de contemplación que puedan tener los espectadores. Esta tarea es posible, si se descifran significados a partir de la orientación psicológica, lógica y lingüística, lo que determina que los imaginarios se conviertan en un conjunto de sentidos y orientación dentro de la estructura de la obra, en las manifestaciones culturales y en todo tipo de expresión del arte.

El estudio de los campos semánticos en el arte a través de la clasificación semiótica ya referida, demuestra que todo tiene un sentido de búsqueda en lo creado por la mano del hombre, desde la aplicación de una técnica en las artes visuales y escénicas para transmitir movimiento, hasta los contenidos simbólicos donde se representan hechos históricos, cotidianos y la misma prolongación de la naturaleza (murales de: José Clemente Oroscó, Diego Rivera, Siqueiros y Rufino Tamayo). Es ahí, donde aquello que se tienen que descifrar implica lo pensado, tanto para el creador, como para el espectador. Por lo tanto, la obra de arte por sencillo o complejo que sea su proceso de creación implica conocimientos, más allá de la importancia que tienen las habilidades y las destrezas, así como la sensibilidad. El reducir la creación artística a las habilidades y destrezas, refugia al creador únicamente al manejo de técnicas manuales; si solo se piensa en el artista en su universo de sensibilidad, es afirmar erróneamente que está predestinado a serlo.

Si pasamos a un tercer nivel de búsqueda, la historia del arte es un instrumento de estudio de todas las disciplinas en dos sentidos: primero porque permite conocer los gustos estéticos y acontecimientos de determina época de la histórica, ubica la temporalidad de lo creado, así como los gustos en lo general que obedecen a otros contextos; segundo, a través de la historia del arte, el creador del presente redefine sus influencias, adquiere tendencias e identifica aportaciones que le sirven en sus procesos creativos, lo mismo que le permiten generar rupturas y plantear nuevas tendencias y estilos.

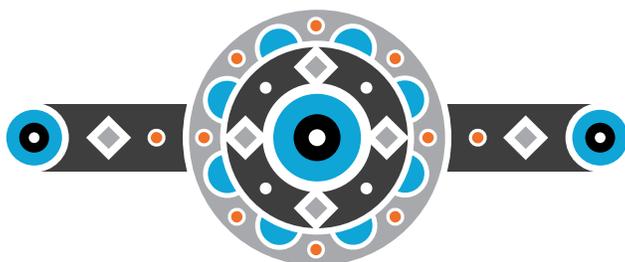
Referencias

- Adolfo Sánchez Vázquez (2007), *“Invitación a la Estética”*, México, Debolsillo, 249p.
- Adolfo Sánchez Vázquez, (1997), *Antología, Textos de estética y teoría del arte, Aristóteles, “El arte como imitación p.65”*, México, UNAM, 576p.
- Claude Levi-Strauss (1979), *“El pensamiento Salvaje”*, FCE, México, (9ª reimpresión), 413p.
- Daniel Innerarity (2004) *“La Sociedad Invisible”*, Premio Espasa, ensayo 2004, Madrid, Editorial Espasa, 284p.



- Fernando Carlos Vevia Romero (2000), "Introducción a la semiótica", México, Universidad de Guadalajara, 182p.
- Ferdinand de Saussure (1980), "Curso de Lingüística General", Madrid, Akal Editores, 319p.
- Gombrich, E. H. (1979), Historia del Arte, Alianza, Madrid.
- Jackendoff, Ray (1990). Semantic Structures. Cambridge: The MIT Press
- Juan Margariños de Morentin, (1975), "Curso de Semiología Estructural", Buenos Aires, ILAE, p. 57
- Michel Foucault (2010) "Arqueología del Saber", México, Siglo XXI, segunda edición de la vigésima segunda reimpresión, 273p.
- Michel Foucault (2010), "Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humana", segunda edición revisada y corregida, México, Siglo XXI, 398p
- Octavio Paz (2003), "El Arco y la Lira", México, FCE, decimotercera reimpresión, 307p.
- Pierre Guiraud (1995), "La Semántica", México, FCE, Séptima reimpresión, 142p.
- Pierre Guiraud (2008), "La Semiótica", México, Siglo XXI, reimpresión en español, 133p.
- Pierce, Charles Sanders. Collected Papers, Vol. 1, Principles of philosophy. Harvard University Press, 1931 (traducción de Fernando Carlos Vevia Romero: Escritos filosóficos, El Colegio de Michoacán, 1977.
- Villoro Luis, (1982), "creer, saber, conocer", Siglo XXI, México, 310p.

Educación inclusiva: música para alumnos invidentes y débiles visuales



Rosa Alhelí Agustina Cervantes Macías
Sergio Ángel Sandoval Antúnez.

Introducción

Durante más de dos décadas de laborar en el Departamento de Música de la División de Artes y Humanidades, hemos atendido alumnos invidentes y débiles visuales de manera intuitiva. Un alumno de baja visión solía expresar en tono de broma, que él realizaba dos carreras: la de música y la de obstáculos. Lejos de causarnos gracia, nos pareció dramático dicho comentario, lo cual nos animó a emprender una investigación orientada hacia la localización de instituciones gubernamentales y asociaciones civiles especializadas, identificación de recursos y materiales didácticos disponibles, así como la localización de organismos en diversos países con el propósito de establecer nexos que nos permitieran realizar intercambios de experiencias, metodologías y recursos didácticos y así mejorar nuestro desempeño docente.

El presente artículo inicia con una exposición de motivos que nos condujeron al encuentro de la educación inclusiva en general y la enseñanza de la música a personas invidentes y débiles visuales en particular. Realizamos un breve recuento de grandes compositores privados de la visión, tanto académicos como populares de diferentes países y así mismo en Guadalajara para luego abordar las reflexiones de la maestra Alicia Molina en torno a



las personas con diferentes discapacidades y los obstáculos a los que suelen enfrentarse. La modalidad referente a la educación inclusiva es muy vasta y compleja, por lo tanto sólo presentamos una breve exposición de los lineamientos básicos encaminados a clarificar entre inclusión e integración, conceptos susceptibles a frecuente confusión. Incorporamos algunos enfoques de la música desde diferentes perspectivas realizada por especialistas en varias disciplinas, sólo con el único propósito de proporcionar una sucinta información y conocer los diferentes planteamientos desde la perspectiva chomskiana de la teoría generativa de la música tonal, el pensamiento del director y compositor Leonard Bernstein, la perspectiva filosófica de Theodor Adorno, el concepto del etnomusicólogo africano Tündé Adégböla y de la educación musical y su valor en la formación integral de los educandos de Edgar Willems.

Consideramos importante resaltar el valor de la música en la educación integral, las modalidades en los programas de música en México, además de las metodologías europeas que suelen llevar a cabo las escuelas particulares y la problemática de la educación musical en los centros oficiales de la Secretaría de Educación Pública. De la misma manera analizamos a grandes rasgos, las características de la enseñanza-aprendizaje de educandos invidentes y baja visión. Presentamos a tres alumnos del Departamento de Música de la Universidad de Guadalajara quienes han logrado avances significativos en el nivel de licenciatura. Damos cuenta de los comienzos y situación actual de la investigación, lo cual incluye el estado de la cuestión, los problemas y algunos aspectos de la metodología. Posteriormente mencionamos la tecnología al servicio de la educación de personas invidentes y débiles visuales con base en las Tecnologías de Informática y Comunicación (TIC), cuyo objetivo primordial consiste en facilitar la autonomía de las personas invidentes y débiles visuales en sociedad. Concluimos con una reseña de las actividades artísticas que realiza la Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE) y el juguete didáctico para la enseñanza del sistema Braille presentado en un certamen convocado por la ONCE, que dicho sea de paso, debería ser un modelo a instituir en México.

Deseamos manifestar una gran admiración y respeto por el gran espíritu y voluntad inquebrantable de profesores y maestras, niños y niñas de las escuelas Fundación Mano Amiga, Instituto de Capacitación para el Niño Ciego y Sordo, A. C., Escuela para Niños Ciegos, A. C. (antes para niñas ahora mixta) y la Agrupación de Ciegos y Débiles visuales de Jalisco. También expresamos gratitud al personal docente y administrativo quienes nos brindaron las facilidades para realizar los trabajos. Así mismo a nuestros queridos alumnos Jesús Vázquez por su apoyo incondicional y Valentín Navarro, Manuel Padilla y Leopoldo Villarruel por compartir sus experiencias e historias de vida.



El encuentro con la Educación Inclusiva.

Una cálida tarde de primavera caminando por los pasillos del Departamento de Música de la Universidad de Guadalajara, albergado en un antiguo claustro agustino del siglo XVI, reflexionábamos acerca de la realización de una investigación innovadora que contribuyera al fortalecimiento de la práctica docente y no fuese un texto más para engrosar los anaqueles de libros ignorados por los usuarios en las bibliotecas. En ese momento se nos acercó un alumno con discapacidad visual portando una pequeña grabadora de *cassettes* e inmediatamente nos solicitó le respondiéramos a dos cuestionamientos: ¿les agrada trabajar con alumnos invidentes o débiles visuales? a la que respondimos afirmativamente; no obstante señalamos que nuestro problema consistía en el desconocimiento de una didáctica especializada eficiente. Continuó con la siguiente pregunta: ¿estarían dispuestos a estudiar para impartir clases a los alumnos con discapacidad visual? Dijimos que sí. En ese momento pensamos que nos invitaría a un curso o seminario de educación especial. Posteriormente se despidió agradeciéndonos la paciencia y la atención brindada durante el curso.

No lo volvimos a ver debido a su deserción como alumno de técnico en música. Investigamos el motivo del abandono y supimos la causa a través de un condiscípulo suyo: padecía de un trastorno ocular llamado degeneración macular que destruye lentamente la visión central y aguda, lo cual dificulta la lectura y la visualización de los detalles finos. El padecimiento ocasionó el incremento de intolerancia de algunos profesores por lo tanto le complicó todavía más el aprendizaje y no soportó la presión. Fue cuando nos convencimos y decidimos emprender la investigación para conocer metodologías y tecnologías especializadas en la educación musical dirigidas a maestros y alumnos invidentes.

En los centros de educación especial dedicados a niñas y niños ciegos, en donde hemos realizado actividades musicales, la mayoría manifestó interés por estudiar formalmente la música. Sin embargo varios profesores afirmaron que son escasos los alumnos con dichas inquietudes, y por lo tanto no conviene invertir el tiempo en este tipo de estudiantes porque “implican muchos requerimientos y son mínimos los recursos”. Todo esto nos llevó a reflexionar en torno a los artistas invidentes (de nacimiento o pérdida de la vista a temprana edad), que hicieron importantes aportes a la humanidad o se han distinguido como grandes figuras, específicamente en el ámbito de la música. Gracias a una férrea voluntad se destacan como compositores, probablemente con la asistencia de otra persona para escribir la música: Francesco Landini (1325-1397), compositor, cantante, constructor de instrumentos e incluso astrólogo. El vihuelista español, Miguel de Fuenllana (1500-1579), que legó la obra titulada *Orfénica Lira*. Antonio de Cabezón (1510-1566), músico renacentista al servicio de Felipe II durante cuarenta años (Randel, 1984). Wolfgang Amadeus Mozart quedó maravillado gracias a dos mujeres invidentes notables



en el ámbito musical. Una de ellas fue la pianista y compositora María Theresia von Paradis (1759-1824), a quien se dice dedicó su concierto 18 en Si bemol Mayor K. 456. Debido a la ceguera, utilizaba una llamada tabla de composición, creada para ella por Johann Riedinger. La otra mujer fue Marianne Kirchgassner, ejecutante de la armónica de cristal, constituida por un conjunto de recipientes con diferentes medidas de agua en el rango de una extensión de casi cuatro octavas que había sido perfeccionado por Benjamín Franklin. Mozart también se ocupó de ella al dedicarle su Adagio K. 356 y el Quinteto K. 617 (Henri, 1948). Joaquín Rodrigo, compositor español del siglo XX, quien perdió la vista a los tres años, es más conocido por el célebre Concierto de Aranjuez para guitarra.

En el terreno de la música popular, durante el siglo pasado, compositores e intérpretes ciegos estuvieron en los primeros lugares de los más exitosos: Ray Charles, José Feliciano y Stevie Wonder entre otras figuras más. Así mismo continúa en el gusto del público, las interpretaciones de Andrea Bocelli. Por otra parte, la zona metropolitana de Guadalajara ha sido cuna de personajes exitosos como Ernesto Hill Olvera, músico invidente quien con un órgano Hammond desarrolló una técnica que consistía en manipular ciertos mecanismos del instrumento con lo cual generaba el sonido de las vocales y así creaba la impresión de palabras logrando el famoso órgano parlante. Gracias al éxito discográfico, pudo apoyar económicamente a la escuela del Niño Ciego, fundada por la señora Guadalupe Ulloa de Saborío (1891-1970) en Guadalajara, Jalisco. Otra figura destacada es la de Mari Carmen Camarena, también originaria de la ciudad de Guadalajara. Ella constituyó uno de los pilares del conjunto Radaid, con quien realizó giras importantes en Europa y Asia y en el interior del país durante doce años. Actualmente participa en diversos proyectos musicales en donde hace gala de su capacidad vocal en ensambles relacionados con música medieval, renacentista y contemporánea fusionada con el jazz y el rock progresivo. A comienzos de 2015 dirige una banda de música francesa *Les femmes de Serge*.

Es a partir de las necesidades de estudiantes invidentes y débiles visuales del Departamento de Música de la Universidad de Guadalajara, por lo que nos comprometimos con la educación inclusiva. Nuestro interés por profundizar en esta modalidad, nos ha motivado a participar en cursos, talleres y coloquios; entre éstos el primer encuentro internacional de Educación Inclusiva del CREFAL (Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe), efectuado en Pátzcuaro, Michoacán, así como la Primera Jornada de Inclusión Educativa en la Universidad de Colima en donde Alicia Molina dictó una magistral conferencia. Maestra y escritora, ha sido pionera en la creación de plataformas en los medios de información sobre la discapacidad en México, así como promotora de una cultura de la inclusión social desde los medios de comunicación. Con apoyo de padres de familia, fundó en 1992, Alternativas de comunicación para necesidades especiales, A. C. Debido a su experiencia personal relacionada con la discapacidad de su hija Ana, Alicia Molina trabaja incansablemente



en diversos ámbitos realizando talleres, programas de radio, televisión, artículos y libros que aportan a la cultura del respeto hacia las personas con diferentes discapacidades. Además, luego de leer su significativo texto *“Todos significa todos. Inclusión de niños con discapacidad en actividades de arte y cultura”*, como resultado siguen ahí, en las esquinas de las calles, en los cruceros arriesgando la vida, ya sea cantando o vendiendo dulces por unas cuantas monedas.

Molina está convencida de que la discapacidad es un asunto de todos, “porque está vinculada con la manera en que se construye una sociedad que acepte las diferencias y así cada uno pueda reconocerse” (2010:14). Aun cuando a la sociedad le resulta muy evidente distinguir la diferencia de una persona con discapacidad, no obstante le construye muchas barreras presentes en su vida cotidiana. Es por eso -insiste- que las universidades debieran buscar sensibilizar a toda la población con el objetivo de integrarlas y con ello posibilitarles una mejor calidad de vida.

En dicho sentido, la Universidad de Guadalajara promueve la inclusión de jóvenes que presenten “alguna discapacidad”, con la intención de ofrecerles oportunidades para continuar con los estudios de bachillerato. Además busca implementar acciones orientadas hacia la educación superior. Por primera vez en México, egresaron once personas sordas de la Preparatoria 7, generación 2012-2015. Al respecto, Wendy Aceves Velázquez reseñó en *La Gaceta Universitaria de la Universidad de Guadalajara* (2015:6), el discurso del rector general, maestro Itzcóatl Tonatiuh Bravo Padilla quien observó: “los jóvenes han hecho historia por cumplir con éxito el bachillerato, pero además con una metodología bilingüe-bicultural, en la que sordos y oyentes aprenden unos de otros”. Luego añadió: “Seguramente si el Consejo General Universitario autoriza, estaremos ampliando las posibilidades de apoyo para otros estudiantes que tienen limitaciones visuales y estudiantes que se ven afectados por limitaciones motrices. Esperamos que la universidad pueda seguir siendo la casa de estudio incluyente”. En este sentido, la máxima casa de estudios está implementando el “Programa Institucional de Inclusión”. Este es el primer paso de nuestra Universidad tendiente a la sensibilización de la sociedad jalisciense como lo propone Alicia Molina (2010:20).

Continuado con la disertación, Molina pronuncia: “En sociedad aparentamos que todos somos iguales. La actitud debe revertirse con el propósito de crecer como mejores personas” (2010:26). Consecuentemente el problema de la inclusión nos compete a todos: está vinculada con el tipo de sociedad que deseamos, de cómo la vamos asimilar y aceptar la diferencia. Concluye:

La discapacidad es una condición severamente marginada en nuestra cultura, se ha visto severamente estigmatizada y segregada de manera tan eficaz que hemos terminado por excluirla de muchas de las experiencias que compartimos (2010:12).



Enfatiza que es particularmente importante abordar la educación artística en las universidades y las escuelas de educación básica, porque surgen de la diferencias; sin embargo hay muchas personas que precisamente por su condición de diferentes, han sido excluidas de la vida social y también del arte. La cultura de segregación, subraya Molina, cuenta con una estrategia de aislamiento muy eficaz que ha logrado hacer invisibles a las personas con discapacidad (2010:14-15).

Estamos de acuerdo con Alicia Molina respecto al cuidado de nuestro lenguaje y erradicar los términos de impedido, incapacitado, disminuido, inválido o retrasado, porque han sido recurrentes formas de expresión con tinte peyorativo. Por ejemplo, cuando nos referimos a “un discapacitado”, afirmamos que está deshabilitado por completo. Puntualiza la maestra: “es muy distinto decir persona con discapacidad, porque entonces se observa que la discapacidad es uno de sus atributos, lo cual significa que primero es persona” (2010)

De la misma manera, también las personas ciegas y débiles visuales suelen ser excluidas en la sociedad. A consecuencia de ello, han surgido organismos como la Unión Mundial de Ciegos (WBU, del acrónimo en inglés), organización global que representa a un estimado mayor a 285 millones de personas. La Unión proyecta para los próximos veinte años, una comunidad con suficiente fuerza para participar sobre una base de igualdad en cualquier aspecto de la vida que elijan. Entre sus múltiples objetivos se destacan: interceder por los derechos humanos, mejorar las posibilidades de empleo, fortalecer el Consejo Mundial del sistema Braille y lograr su inclusión en todos los programas educativos regulares entre los cuales cabe destacar el de la música (recuperado de www.worldblindunion.org).

Educación incluyente

Concepto teórico de la pedagogía relativamente reciente, el cual considera a la diversidad y la manera en que la escuela debe responder a ésta. En muchos contextos se utiliza como sinónimo de integración de alumnos con discapacidad, lo cual no es admitido en la actualidad. Por el contrario: consiste en modificar el sistema escolar para que responda a las necesidades de todos los alumnos, en vez de que sean éstos quienes deban adaptarse al sistema, “integrándose” a éste. La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO por las siglas en inglés), subraya:

La educación inclusiva es un proceso de fortalecimiento de la capacidad del sistema educativo para llegar a todos los educandos; por lo tanto, puede en-

¹ Noam Chomsky, una de las figuras más destacadas de la lingüística del siglo XX.



tenderse como una estrategia clave para alcanzar la educación para todos. Como principio general, debería orientar todas las políticas y prácticas educativas, partiendo del hecho de que la educación es un derecho humano básico y el fundamento de una sociedad más justa e igualitaria (2009:8).

La educación inclusiva debe ser accesible a todos y no sólo para aquellos con necesidades educativas especiales. Obliga a considerar las necesidades de los educandos (niños, jóvenes y adultos) tomando en cuenta la diversidad, lograr una mayor participación en todos los ámbitos y así erradicar la exclusión en la esfera de la enseñanza. En consecuencia debemos considerar las diferencias entre una y otra persona en toda la extensa variedad de formas posibles. La educación inclusiva no es una tarea sencilla, porque demanda capacitación, vocación y compromiso con la sociedad, lo cual también implica seleccionar material, herramientas tecnológicas y recursos didácticos al alcance que faciliten la tarea del docente de música.

Algunos enfoques sobre la música. Muchos músicos y melómanos, consideran a la música poseedora de un lenguaje universal. Varios estudiosos y especialistas no comparten la opinión expresada a través de ensayos con diferentes direcciones: la comprensión de la música mediante la ciencia cognitiva, partiendo de una gramática con la ayuda de la lingüística generativa *chomskiana*¹ (Lerdahl y Jackendoff, 2003); Theodor Adorno (2005), realizó diversos ensayos, en los cuales, “la filosofía de la música, entendida en un sentido amplio, fue la única preocupación teórica permanente a lo largo de su vida” (Vilar, 2000:11); el investigador africano Tundé Adégböla (2007:23-25), explica que el concepto sustitutos del lenguaje a través de recursos musicales, pueden encontrarse en culturas del occidente de África, particularmente por los yorubas, quienes han llevado la práctica de “hablar” con los tambores a un alto grado de perfección. Edgar Willems (1885-1975), músico y pedagogo belga, escribió al final de su vida un importante compendio sobre pedagogía musical y entiende por educación musical el hecho de ser humana en esencia y sirve para despertar y desarrollar las facultades humanas, es decir, el desarrollo integral que abordaremos más adelante (1989).

Leonard Bernstein (1918-1990), compositor y director vitalicio de la Filarmónica de Nueva York, señalaba que la música no se refiere a nada vinculada con el lenguaje; la entendía como notas y sonidos unidos de tal forma que disfrutamos y nada más. Si nos preguntáramos acerca del significado de una pieza musical o simplemente ¿qué ideas nos sugiere?, realizaríamos planteamientos difíciles de responder. La música –señalaba – no es como las palabras: cuando leemos aisladamente la expresión libro, inmediatamente formamos una imagen o idea asociada a un conjunto de hojas encuadernadas que forman un volumen ordenado para la lectura. Sin embargo al escuchar una sola nota en el piano, únicamente podría significar un sol sostenido o la resultante producida al azar. Pero cuando oímos una serie de sonidos organizados de acuerdo a un plan, el resultado es diferente: puede ser divergido, excitante, nostálgico o todo a la vez, es decir, la música



nos conmueve (2006: 31-33). Aquí la percepción musical de Bernstein es referente a la expresión artística.

La música, independientemente del enfoque, es sin duda una vivencia personal, con diferentes impresiones en cada uno de nosotros. Al mismo tiempo es un idioma con sus propias reglas que como tal, debe estudiarse de una manera sistemática y objetiva. Dicho de otra forma; es posible comprenderla intelectualmente mediante el estudio académico (armonía, teoría, formas musicales y textura entre otros aspectos) y apreciarla emocionalmente. Si bien la búsqueda del significado de la música suele ser objeto de enconadas polémicas, todos coincidimos en que es una experiencia enriquecedora. Así mismo constituye un poderoso medio de comunicación especialmente afectivo -no como sustituto del lenguaje- lo que la hace particularmente pertinente cuando se trabaja ante un amplio conjunto de dificultades para el aprendizaje, entre las que se encuentran la visión débil o la ceguera, por lo que en otros países se han desarrollado métodos y recursos didácticos.

Importancia de la educación musical

Las modalidades más comunes del quehacer educativo de la música en México son dos: la primera está orientada al desarrollo de habilidades musicales mediante un proceso sistemáticamente organizado: cantar o tocar instrumentos, leer y escribir música, familiarizarse con obras de grandes compositores, identificar timbres de diversos instrumentos y analizar formas musicales, entre algunas de las variadas actividades. La segunda modalidad, conocida como no formal, considerada en publicaciones oficiales de la Secretaría de Educación Pública, entre los que se encuentra el Programa de Educación Preescolar (2004:94-95), reitera la importancia de comenzar la educación musical a partir de los tres años de edad. El enfoque es por competencias y no pretende formar músicos, sino coadyuvar en un significativo desarrollo de los educandos. La Subsecretaría de Educación Básica de la SEP editó en el 2011, un documento titulado “Las artes y su enseñanza en la educación básica”, donde analizan los beneficios y el papel formativo que desempeñan. Pero aún conociendo los fundamentos de la educación artística, todavía son ignorados por muchos profesores.

En síntesis, la enseñanza de la música en las aulas de educación básica, contribuye a desarrollar equilibradamente todas las áreas que conforman la personalidad del niño: intelectual, afectiva y de coordinación motriz, es decir, el control coordinado de las diferentes partes del cuerpo conforme el niño madura física y psíquicamente. El canto a partir de la infancia (edad maternal y preescolar), permite desarrollar muchas facultades. En la propuesta del trabajo de Aquino (1982:21-22), estamos de acuerdo que mediante el canto, por ejemplo, los niños enriquecen su vocabulario, comienzan a utilizar con propiedad las palabras y comprenden su significado. Del mismo modo aprenden a formar frases y a conocer el mundo que les rodea fuera del ámbito familiar: objetos, oficios, cosas, hechos históricos y la naturaleza. Por su parte Willems (1989:51) sostenía que la práctica



musical también favorece la distinción de nociones temporales más amplias (pasado, presente y futuro), a construir la proyección espacial (aquí, allá, dentro, fuera), entre otras habilidades básicas, lo cual significa, contribuir en muchos sentidos, al fortalecimiento y desarrollo de la esfera cognitiva.

Hasta los seis años de edad, los niños todavía no logran la madurez del aparato muscular y el sistema nervioso, por lo tanto se enfrentan a dificultades para resolver ciertos problemas de locomoción. Mediante el uso sistemático de esquemas rítmicos -particularmente en las formas jugadas con desplazamientos-, les facilita la locomoción: saltar en un pie, correr hacia atrás, caminar de “puntitas” y múltiples variantes. Las percusiones corporales (palmadas, palmear contra los muslos, estampar los pies en el suelo, entre otras), a falta de recursos para adquirir instrumentos (tambores, triángulos, claves, etc.) o ambas posibilidades, constituyen una base fundamental para el aprestamiento del área psicomotriz, que facilitará a su vez las tareas de coordinación fina (precisión) en primaria, entre éstas, la lecto-escritura (Tobón y García, 2010:72).

Los sistemas europeos conocidos por la pedagogía musical, han sido adoptados y adaptados sobre todo en escuelas particulares de México. Entre algunos de los importantes autores se encuentran el compositor y pedagogo suizo Emile Jaques-Dalcroze (1885-1950), quien involucra la enseñanza de conceptos musicales a través del movimiento. El método del compositor e investigador húngaro Zoltan Kodály (1882-1967), se basa en la lecto-escritura, las sílabas rítmicas, fonomimia y el solfeo relativo. El germano Carl Orff (1895-1982) desarrolló una pedagogía musical activa basada en el trinomio: palabra, música y movimiento. De entre la extensa metodología tenemos las de Pierre van Hauwe (1920-2009) y Jos Wuytack (1935) discípulos de Orff, (Aguirre y de Mena, 1972:13-26). El compositor mexicano César Tort (1975), quien utiliza instrumentos vernáculos adaptados para los pequeños: teponaztle, huéhuetl, arpa, marimba y muchos más. También se distingue de los europeos porque los giros melódicos de sus canciones están sustentados en la lírica infantil tradicional mexicana.

Actualmente en México la enseñanza de la música está incluida en la malla curricular desde preescolar hasta secundaria. Aún con dichos preceptos el trabajo docente de la música, sea o no formal, aún constituye un reto. Todavía prevalece la idea de que los “métodos modernos” de educación musical, son aquellos estructurados en naciones europeas. En este sentido el argentino Kurt Pahlen no compartía la misma opinión:

En el terreno de la Educación Musical no es necesario una reforma leve y paulatina. Se necesita una revolución. No se trata de hallar mejoras dentro de los métodos usados hace tiempo. Se trata de borrar y empezar de nuevo. (1961:10).

Si bien muchos docentes consideramos a las mencionadas metodologías, todavía eficientes en diversos aspectos, por otro parte constituye un reto diseñar sistemas acordes



a nuestra idiosincrasia, específicamente considerando la inclusión educativa, lo cual no consideran los trabajos europeos.

Lamentamos la ausencia de educación musical en muchas escuelas de educación básica. Posiblemente se deba a las condiciones políticas, sociales y económicas, situaciones por las que ha atravesado el sistema educativo mexicano. Tan sólo en los albores de los años sesenta hasta nuestros días, se han llevado a cabo seis importantes reformas educativas durante los regímenes de los presidentes Adolfo López Mateos, Luis Echeverría Álvarez, Miguel de la Madrid Hurtado, Carlos Salinas de Gortari, Vicente Fox y Enrique Peña Nieto. Además se han caracterizado por una enorme cantidad de reformas parciales en planes y programas de estudio para todos los niveles escolares desde preescolar hasta el posgrado. Las reformas han sido orientadas al desarrollo de diversos procesos didácticos y diferentes formas de concebir la construcción del conocimiento. En consecuencia los educadores comienzan a familiarizarse con cierta metodología y deben abandonarla para atender otra nueva, lo cual les resulta abrumador y optan por trabajar lo más importante (matemáticas, español e historia) e ignorar el resto.

Por todo lo anteriormente expuesto, si se tiene conocimiento del vínculo de la música estrechamente relacionado con la cultura desde sus orígenes, y que la praxis musical ayuda a los estudiantes a desarrollar el cerebro y en consecuencia mejora las aptitudes académicas, entonces, ¿Por qué muchos docentes de educación básica no la incluyen en sus actividades? ¿Debido a cuáles motivos es un área tan desatendida? La discriminación de los programas de enseñanza artística, específicamente la musical, obedece a otras causas: profesores laborando en condiciones desfavorables, grupos muy numerosos, escasez de recursos materiales (mobiliario, pintarrones, biblioteca, etc.). Esto nos muestra la necesidad de convencer a directivos y autoridades de educación para que abracen el principio de Kodály: “Educación musical para todos en igualdad de importancia con otras materias del currículo” (apud Aguirre y de Mena:19).

La enseñanza-aprendizaje de educandos invidentes y baja visión

El niño con visión normal aprende del mundo que le rodea a través de la exploración visual y táctil. No sólo reconoce, sino que discrimina, compara, recuerda e identifica cosas y personas. Uno de los trascendentes aprendizajes está relacionado con los objetos; aunque desaparezcan de su vista, sabe que pueden aparecer de nuevo porque no dejan de existir (Gil, 1993: 27). En cambio, el niño ciego o con visión pobre tendrá que enfrentarse a dificultades que sólo podrá superar mediante una educación específica y un desarrollo adaptado a su deficiencia. Al respecto, Soler advierte:



Las percepciones auditivas y/o táctiles originan aprendizajes significativos en los alumnos pero, al mismo tiempo, limitados si no van acompañados de explicaciones verbales relacionadas con el hecho sonoro o táctil que se está observando. Por tanto, las percepciones auditiva y táctil han de ser consideradas como fuentes originadoras de aprendizajes y, al mismo tiempo, como fundamentos incentivadores de aprendizajes más completos y complejos. (2009: 217).

Sin la visión, el desarrollo de los individuos se encuentra con muchos obstáculos. El niño invidente padece frustraciones y angustias debido a las limitaciones tanto en el crecimiento como para la comunicación. En muchos aspectos participa del mismo desarrollo psicogenético que los niños “normales” y posee la misma necesidad de afecto y autoestima, por lo que la privación de la vista no les permite aprender de la misma manera, por lo tanto precisa de métodos especiales aplicados a partir de los primeros estadios. La educación afectiva es un principio trascendental y significativo para animarlo a superar dificultades, y sobre todo necesita sentirse querido y aceptado (Cratty y Sams, 2010: 37-42). La maestra Celia García Ramos, del Instituto de Educación de Aguascalientes, elaboró una Guía de Atención Educativa para Estudiantes con Discapacidad Visual (2012). Contiene la delimitación de las características generales de esta población, los sistemas y pruebas de detección, la determinación de las necesidades educativas manifiestas en estos escolares y la respuesta correspondiente. Así mismo, presenta un panorama general del uso de recursos materiales pertinentes facilitadores del aprendizaje. Es un excelente trabajo que debiera difundirse a nivel nacional en todo tipo de escuelas.

Las actividades musicales con personas invidentes, parecen simples y obvias, porque suponemos una destreza auditiva excepcional. No nacen con un aparato auditivo perfecto o mejor al nuestro, sino debido a que la ausencia visual es compensada por el desarrollo de los demás sentidos, particularmente el de la audición (Bach-Rita, 1979:36). Durante mucho tiempo predominó la creencia de que “todos los invidentes son buenos músicos”, tal vez gracias al conocimiento de grandes talentos en el mundo de la música a nivel nacional e internacional. Pero la realidad se limita a pocas personas invidentes poseedoras de este don en forma natural. La mayoría, como todos los estudiantes, requiere de apoyos metodológicos actualizados para contribuir a la formación musical. Resulta complicado para nosotros trabajar con personas privadas o limitadas de visión y debido a la carencia de capacitación adecuada, solemos olvidar la presencia del alumno invidente. Como resultado surgen los siguientes planteamientos: ¿Qué hacer para sensibilizar a docentes y estudiantes? ¿Con qué sustento oficial se les puede apoyar? ¿Cuál es modelo educativo ideal para trabajar con estudiantes de música con dichas deficiencias? Estos son algunos cuestionamientos a los que nos enfrentamos buscando mejorar las condiciones del proceso enseñanza- aprendizaje incluyente. Es entonces muy valioso cualquier recurso didáctico tendiente a favorecer el desarrollo de esa capacidad, tomando en cuenta que la mayoría de los contactos con el mundo, depende de su percepción e interpretación del sonido (Fraiberg, 2010:12-15). En este aspecto, la educación musical es de gran im-

portancia, pues con ella la persona con deficiencia visual podrá adquirir mayor vivencia auditiva, lo que conlleva el desarrollo de habilidades musicales.

Peter Willis y Melanie Peter aseguran: “es posible capacitar incluso al miembro más gravemente discapacitado de la sociedad para que participe en experiencias musicales creativas” (1996:9). Ambos son educadores con amplia experiencia, cuyo desempeño docente lo realizan en escuelas de educación especial en Norfolk, al noreste de Inglaterra. La propuesta es una valiosa aproximación práctica dirigida al profesorado de educación básica.

Durante los 63 años de creado el Departamento de Música de la Benemérita Universidad de Guadalajara, ha recibido en sus aulas a estudiantes invidentes y débiles visuales, según consta en los archivos de las carreras correspondientes a Instructor de música, posteriormente denominada Profesional Medio y luego de una reestructuración de la malla curricular, actualmente conocemos la carrera como Técnico en Música. En dichos programas encontramos una importante deserción. Solamente tres estudiantes de baja visión lograron concluir sus estudios de la Carrera Profesional Medio. Aún con problemas de salud, son jóvenes autosuficientes económicamente, productivos y creativos con un espíritu inquebrantable pese a su condición visual. Manuel, Leopoldo y Valentín lograron avanzar en la carrera de licenciatura en música con distintas orientaciones. De nuestro archivo personal mostramos con las siguientes fotografías a Manuel, pasante de la Licenciatura en Pedagogía Musical. Incluso es atleta de alto rendimiento en natación. Practica el deporte de la charrería para personas con discapacidad. Labora en una secundaria federal como docente de música.



Fig. 1 De izquierda a derecha: Sergio Sandoval, Manuel Padilla Núñez y Alhelí Cervantes.

Leopoldo actualmente está acreditando escasas materias de licenciatura como ejecutante de guitarra. Su carrera se prolongó debido a dos intervenciones quirúrgicas de oftalmología sin éxito. Es profesor de la Preparatoria Vocacional en Guadalajara.

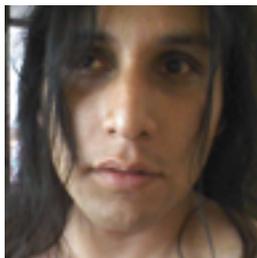


Fig. 2 Leopoldo Villarroel Tamayo, cursando el octavo semestre.

Rubén Valentín padece una visión caracterizada por una gran reducción del campo visual. La deficiencia es denominada retinosis pigmentaria. Posee la sensación de ver a través de un tubo, conocida comúnmente como visión de escopeta. No concluyó la carrera; sin embargo actualmente imparte cursos de música y desarrollo humano. También es autor de una ópera: Hidalgo. Asimismo es compositor y director de orquesta.

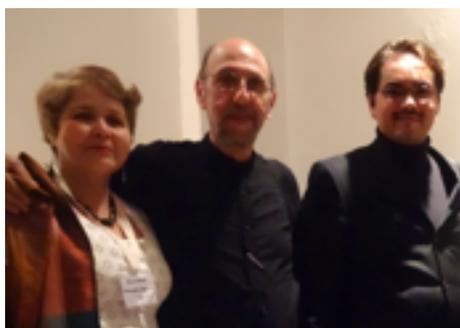


Fig. 3.- De izquierda a derecha: Alhelí Cervantes, Sergio Sandoval y Rubén Valentín Navarro Cortés en el foro internacional: Música para Todo y para Todos.

La siguiente fotografía muestra las escaleras de El Claustro de San Agustín (1573), sede del Departamento de Música de la Universidad de Guadalajara, en donde luego de 442 años, instalan un pasamanos adicional para personas de la tercera edad o alumnos con problemas motrices y de visión.

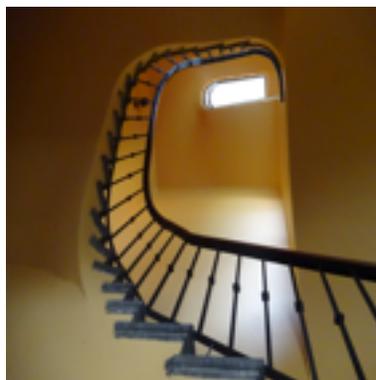


Fig. 4 Perspectiva desde la planta baja.

Hemos detectado en la zona metropolitana de Guadalajara, personas invidentes y débiles visuales, con un creciente interés por asistir a cursos o talleres en el área de música. Sue-



len ser rechazados debido a dos factores importantes: profesores carentes de formación especializada, ya sea en instituciones de enseñanza musical o en centros de educación básica; escasez de materiales didácticos y metodologías acordes a sus necesidades, particularmente el sistema de musicografía Braille, que según Robles, es poco conocido en escuelas mexicanas de educación especial (2001:19).

Comienzos de la investigación

Una vez establecido el estado de la cuestión respecto a la educación musical para personas invidentes y débiles visuales, revisamos programas desarrollados en sectores públicos y privados en la zona metropolitana de Guadalajara. Dichas actividades nos encauzaron al registro y análisis de propuestas realizados por organizaciones nacionales e internacionales plenas de información muy valiosa en muchos aspectos: marco legal, necesidades educativas, metodología, herramientas psicológicas y demás contenidos inherentes. Igualmente hemos seleccionado y revisado una extensa bibliografía en el ámbito de la educación especial, la cual nos ha servido de referencia y sustento para el diseño de guías y herramientas didácticas, entre los diversos propósitos de nuestra investigación.

Posteriormente detectamos una vasta problemática planteada en el proyecto. Evidentemente algunos resueltos y otros aún por responder: ¿Cuántos profesores invidentes de música laboran en Guadalajara? ¿Comparten las mismas oportunidades con aquéllos sin impedimentos visuales? ¿Son menospreciados en instituciones educativas? ¿Quiénes se formaron en sistemas escolarizados? ¿Concluyeron los estudios? ¿Manejan los docentes diversos métodos y técnicas para la educación musical de alumnos ciegos? ¿Desarrollan sus propias técnicas o conocen métodos diseñados por pedagogos de la música? ¿Aplican el sistema de musicografía Braille? ¿En cuáles escuelas lo aplican? ¿Cómo los trata la sociedad tapatía? ¿Con qué tipos de obstáculos se encuentran en la vida cotidiana? ¿Disponen de apoyos gubernamentales o asociaciones civiles? ¿De qué manera los apoyan? ¿Conocen sus derechos? ¿Cuántos invidentes y de baja visión lograron concluir estudios superiores?

Situación actual

Entre los métodos y técnicas aplicadas a la investigación, utilizamos la observación participativa, recurso utilizado por la etnografía, basado en la recolección de información mediante la integración al grupo y así obtenerla desde adentro, llevando a cabo actividades musicales con y para alumnos y profesores. Con esta metodología seguimos trabajando en varios centros escolares, a través de prácticas musicales con niños y niñas invidentes en un ámbito de extraordinario valor humano. Hemos efectuado entrevistas con la aplicación de la técnica Rapport, lo cual nos ha posibilitado establecer las variables dependientes e independientes en docentes y alumnos desprovistos de visión o baja visibilidad, y por otra parte, el estudio de casos vinculados a estudiantes y profesores, lo cual nos ha permitido comprender la problemática en el contexto social.

Comenzamos con un estudio piloto aplicando la observación participativa a través de actividades lúdico-musicales en la Fundación Mano Amiga (escuela primaria para niñas), ubicada en la ciudad de Guadalajara. Cabe destacar que el centro educativo es gratuito para los padres de familia con escasos recursos. Estuvimos junto al profesor invidente de música, cantando y enseñando canciones a tres grupos durante cuarenta minutos cada uno. Todas las niñas realizaron las actividades muy complacidas y expresaron gran afecto por “el profe Pepe”, quien trabajó desde su piano electrónico. Durante el receso entrevistamos al profesor y nos enteramos de algunas historias perturbadoras, de las cuales sólo mencionaremos las deserciones de varios colegios e institutos debido a las mismas causas: profesores intolerantes y escasez de recursos didácticos especializados. De la misma manera hemos trabajado interactivamente en el Instituto de Capacitación para el Niño Ciego y Sordo, A. C. (uno de los más antiguos del país), Escuela para Niños Ciegos, A. C. (antes para niñas y ahora mixta, no lucrativa) y la Agrupación de Ciegos y Débiles visuales de Jalisco.

Actualmente estamos organizando y analizando la información obtenida por las entrevistas, visitas a instituciones y organismos, historias de vida (docentes y alumnos); directorio de centros, fundaciones y otras instancias donde ofrecen ayuda humanitaria así como información complementaria conducente a responder la problemática planteada y diseñar posibles soluciones.

Tecnocracia

La tiflotecnología (del griego tiflos, ciego), es una disciplina actualmente integrada a las Tecnologías de Informática y Comunicación (TIC), y se define como un conjunto de técnicas y conocimientos enfocados al diseño y adaptación para las personas invidentes y de visión débil. Actualmente el propósito primordial consiste en el estudio y manejo de equipos electrónicos (hardware y software), accesos y procesos de la informática con el objetivo de facilitar la autonomía personal. Encontramos múltiples programas de apoyo que proveen distintas opciones, desarrollados por Dancing dots, ubicada en Valley Forge, Filadelfia. Es una empresa que trabaja desde 1992 para el beneficio de músicos ciegos y sus educadores. Publica y distribuye cursos de musicografía Braille y varios recursos educativos más. A nuestro criterio el más notable es el software denominado Goodfeel, capaz de leer música impresa convencional (notación de apoyo) y así digitalizar, editar y transcribir automáticamente la música impresa a su equivalente de notación musical Braille. El procedimiento:

- Escanea la partitura impresa.
- Usa un editor de notación o secuenciador para preparar la partitura o secuencia musical.



- Revisa y audiciona la obra.
- Imprime la notación en braille y guarda la obra en un archivo.

Evidentemente es indispensable capacitar personal en el uso del sistema de musicografía braille, preferentemente a estudiantes invidentes, con la finalidad de integrarlos posteriormente al plantel docente. En el caso de alumnos de música con deficiencia visual, es recomendable el uso de tablets, debido a la existencia de aplicaciones en educación musical interactiva. Además permiten ampliar la imagen conforme a la necesidad de cada alumno. Aclaremos: el objetivo primordial de nuestra investigación, está estrechamente relacionada con la música en el contexto educativo y social y no desde la musicoterapia con la connotación de ayuda y curación, especialidad paramédica de orden clínico. Sólo hemos considerado para nuestra investigación los valiosos aportes de utilidad en el ámbito de la educación inclusiva.

Enseñanza artística

La creación de programas y actividades artísticas para niños y jóvenes privados de la vista y visión débil, se han abordado desde diferentes perspectivas, reconociéndolos ante todo como personas con extraordinarias capacidades y posibilidades de realización y no como un minusválidos, deficientes o imposibilitados. Prueba de ello son las agrupaciones artísticas de la Organización Nacional Ciegos Españoles (ONCE), cuyo fin consiste en favorecer el desarrollo artístico, convivencia e integración entre los afiliados. Se enfocan primordialmente en la Música y el Teatro, logrado una calidad artística notable en ambas disciplinas, lo cual los ha llevado a presentarse en foros importantes de España y otros países (recuperado de www.once.es). En un certamen convocado por ONCE en 2002 (Concurso de Investigación Educativa sobre Experiencias Escolares), la profesora argentina Virginia Araceli Pérez Vallejo obtuvo el primer lugar gracias al diseño de un “juguete” para la enseñanza del sistema Braille. El muñeco está especialmente hecho de un material adecuado para la educación infantil pensando en niños de 3 a 12 años de edad. La creadora lo bautizó con el nombre de Braillín y constituye la primera iniciativa mundial de este tipo. Familiariza a los más pequeños en el sistema de lectura y escritura, actualmente exitoso en Europa y Argentina, el cual representa un recurso didáctico de enorme valor para las aulas o el juego en el hogar.

Por otra parte, durante la investigación, encontramos un referente importante en México, constituido por el Directorio Nacional de Asociaciones de y para Personas con Discapacidad, correspondiente al censo mexicano del año 2000. El informe cuantificó 937 Asociaciones Civiles (algunas incorporadas a la Secretaría de Educación Pública), que atienden discapacidades en diferentes áreas: Invidentes y Débiles Visuales, Atención médica, Rehabilitación Física, Educación Especial, Orientación Psicológica, Capacitación laboral, Deportivos y Recreativos, Artísticos y Culturales. Unas de carácter específico exclusivo y otras que además dispensan atención a personas con otras necesidades. De



las 937 asociaciones que registra el directorio, 64 corresponden a Jalisco y 27 a la zona metropolitana, en donde sólo siete de éstas, especializadas en invidentes, se ubican en Guadalajara y cinco en Zapopan (INEGI 2000: 201-224). Lamentablemente este documento no lo actualiza el INEGI (lo conserva en el sitio debido al carácter histórico), y recomienda precaución en el uso de la información. Aún así nos resultó útil el contenido y las referencias de centros todavía trabajando. El segundo centro más importante del país está emplazado en Guadalajara: Instituto de Capacitación del niño Ciego A. C., con 52 años de antigüedad. La plantilla docente incluye a dos profesores de música (también invidentes), quienes no lograron concluir sus estudios en la entonces Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara.

El informador, periódico de la zona metropolitana de Guadalajara, reportó en el año 2011, que en Jalisco se han censado 68,348 personas invidentes y muy probablemente haya crecido por diferentes causas: de nacimiento, accidentes, enfermedad y edad avanzada entre otros. En el mismo tiraje, Andrés Vázquez, entonces director para la Inclusión de Personas con Discapacidad del Sistema DIF Jalisco, detallaba que

[...] reciben y brindan atención a personas con discapacidad visual desde que están recién nacidos, además es obligatorio en todos los hospitales realizar potenciales visuales a los infantes a fin de detectar a tiempo los problemas a edad temprana para que reciban la estimulación adecuada y lleven una vida lo más normal posible. (El Informador)

La información acerca de la personas con debilidad visual nos parece por debajo de la realidad. El resultado del trabajo realizado nos arroja información de una población más alta de la estimada por dicha institución.

Consideraciones finales

En nuestra sociedad, aún prevalece la actitud negativa hacia el comúnmente llamado “minusválido”, muchas veces con sentido peyorativo, lo cual nos dificulta brindarles una ayuda adecuada. En primera instancia debe ser tratado como persona digna y facilitarle el camino en el mundo dominado por quienes poseemos visión. Si bien es cierto que la atención a personas con dichas necesidades ha ido en aumento, en México todavía nos falta mucho por hacer. Carecemos de mallas curriculares incluyentes con acciones didácticas mediante las cuales los niños y jóvenes participen de una vivencia musical amplia y enriquecedora y de la misma manera se le facilite escuchar, reconocer y crear a partir de la experiencia musical. Uno de los objetivos primordiales de la investigación, consiste en conformar una guía didáctica pertinente y adecuada en el marco de la enseñanza musical, tendiente a facilitarles posteriormente, el acceso al campo laboral de la docencia en



todos los niveles y además facilitar la formación de agrupaciones artísticas calificadas con proyección nacional e internacional.

El enfoque de la música ha cambiado a lo largo de la historia y la teoría tiene una participación específica, particularmente la occidental. Es por ello que decidimos integrar una breve selección de diferentes perspectivas: de los semiólogos Lerdahl y Jackendoff, del filósofo alemán T. Adorno, del etnomusicólogo africano Adégböla, del compositor y director de orquesta, L. Bernstein y del músico y pedagogo E. Willems con el solo propósito de informar acerca de la diversificación de los tratamientos de la música entre los que se encuentra el valor humano de la educación musical, el idóneo para el objeto del presente trabajo en cuanto a la pedagogía.

Si bien las metodologías de la enseñanza musical europea continúan aplicándose. Si bien las metodologías de la enseñanza musical europea continúan aplicándose, todavía son eficaces aun cuando la mayoría están concebidas para personas sin problemas de visión. Sin duda alguna, el método Emile Dalcroze resulta adecuado para personas invidentes debido al uso del movimiento corporal para trabajar la educación auditiva y el desarrollo perceptivo del ritmo. Es un sistema multidisciplinario relacionado con la música y el movimiento corporal. El solfeo a su vez posibilita la percepción de las diferentes nociones musicales. Así, el aprendizaje se realiza en grupos, trabajando capacidades de adaptación, imitación, reacción, integración y socialización. Evidentemente es imprescindible la capacitación, no sólo para el sistema de educación básica, sino además requiere realizar una adaptación para la enseñanza superior de la música, tarea considerada para llevarla a cabo en cooperación con especialistas en diferentes disciplinas de manera interinstitucional.

En la actualidad vivimos en un mundo eminentemente tecnificado, caracterizado por un desarrollo vertiginoso que ha modificado nuestras formas de vida. Es por ello inevitable la incorporación y el uso de las tecnologías de la información y la comunicación (conocidas como las tic's) en los diferentes niveles y sistemas educativos. En otras latitudes la tflotecnología tiene un impacto significativo en el desarrollo del aprendizaje de los estudiantes invidentes y de débiles visuales, lo cual favorece el desarrollo de sus competencias para la vida y el trabajo facilitando la inserción en la sociedad del conocimiento. Urge entonces implementar dichos recursos en nuestras aulas y deseamos que nuestro trabajo contribuya a la inclusión educativa.



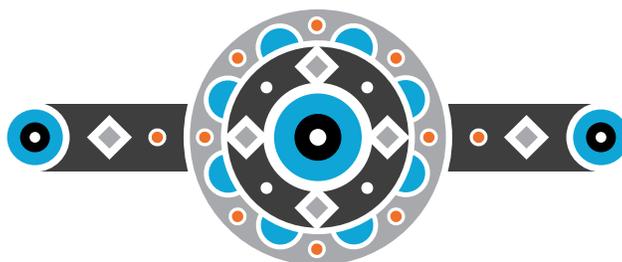
Referencias

- Aceves, W. (2015, julio 20). *Educación para la inclusión*. En *La Gaceta de la Universidad de Guadalajara*, año 14, edición 843.
- Adégböla, T. (2007). *Probabilistically speaking: a quantitative exploration of Yoruba speech surrogacy*, New Jersey: Rutgers University.
- Adorno, T. (2005). *Filosofía de la nueva música*, Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- Adorno, T. W. (2000). *Sobre la música. Introducción de Gerald, Vilar*, Barcelona: Paidós.
- Aguirre de Mena, Olga y de Mena González, Ana (1992). *Educación musical. Manual para el profesorado*, Maracena (Granada): Ediciones Aljibe.
- Aquino, Francisco (1984). *Cantos para jugar 1*, México: Trillas.
- Bernstein, Leonard. (2006). *El maestro invita a un concierto*, Barcelona: Ediciones Siruela.
- Cratty, B. J. y Sams, T. A. (2010). *La imagen corporal de los niños ciegos*, Córdoba (Argentina): ICEVH, N° 36.
- Dultzin, Susana (Rec.) (1987). *La educación musical infantil en México*. Antología de métodos y experiencias, México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- García R., Celia E. (2012). *Guía de atención educativa para estudiantes con discapacidad visual*, Aguascalientes: Instituto de Educación de Aguascalientes.
- Gil M. C. (1993). *La construcción del espacio en el niño a través de la información táctil*, Madrid: Organización Nacional de Ciegos Españoles.
- Henri, Pierre (1948). *La vida de los ciegos*, París: Presses Universitaires de France.
- Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (2010). *Directorio Nacional de Asociaciones de y para personas con Discapacidad*. Recuperado de: www.inegi.gob.mx.
- Las Artes y su enseñanza en la educación básica (2011). *Secretaría de educación pública*, México: Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos.
- Lerdahl, F. y Jackendoff, R. (2003). *Teoría generativa de la música tonal*, Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- Molina Argudín, Alicia (2010). *Todos significa todos. Inclusión de niños con discapacidad en actividades de arte y cultura*. México: Alas y Raíces (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes).



- Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE). Recuperado de: http://sapiens.ya.com/eninteredvisual/textos_especificos.htm.
- Pahlen, Kurt (1961). *La música en la educación moderna*, Buenos Aires: Editorial Ricordi.
- Programa de Educación Preescolar (2004). *Secretaría de educación pública*, México: Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos.
- Robles, I.L. (2001). *El sistema Braille*, México: Trillas.
- Soler, M. (2009). *Didáctica multisensorial de las ciencias. Un nuevo método para alumnos ciegos, deficientes visuales, y también sin problemas de visión*, Barcelona: Paidós
- Tobón, S., Pimienta, J., y García Fraile, J.A. (2010). *Secuencias didácticas: aprendizaje y evaluación de competencias*, México: Pearson.
- Tort, C. (1975). *Educación musical en el primer año de primaria. Instructivo para el maestro*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- UNESCO (2009). *Directrices sobre políticas de inclusión en la educación*, Pari: Place de Fontenoy.
- Unión Mundial de Ciegos (2015). Recuperado de worldblindunion.org.
- Willems, Edgar. (1989). *El valor humano de la educación musical*, México: Paidós Mexicana.
- Willis, Peter y Peter, Melanie. (2000). *Música para todos. Desarrollo de la música en el currículum de alumnos con necesidades educativas especiales*, Madrid: Akal / Didáctica de la Música.

Aportes para abordaje del campo de conocimiento de las artes de la Universidad de Sonora: las dimensiones formal, social y política de su constitución



Leonel De Gunther Delgado

Introducción

El acercamiento al campo de conocimiento de las artes de la Universidad de Sonora, en su diversidad, formalización, práctica y política constituye un esfuerzo de comprensión sobre la constitución y operación de un campo de conocimiento.

Un esfuerzo que se construye a partir del reconocimiento de tres dimensiones para su estudio: formal, social y política; aplicado en cada una de las disciplinas y subdisciplinas que lo conforman: Artes escénicas con danza y teatro, Artes plásticas con pintura, escultura y grabado y Música con canto, piano y guitarra. Cada una de ellas, puede, a su vez, presentar otras distinciones específicas, por ejemplo, el caso de dibujo, en Artes plásticas.

¹ Los campos de conocimiento constituyen la unidad mayor de producción y organización de conocimiento, agrupan dentro de sí, disciplinas, que demarcan una parcela de conocimiento específico y éstas, a su vez, pueden incorporar un nivel menor de especialización a través de subdisciplinas o áreas específicas de conocimiento de menor alcance (Véase Bunge, 1999).



La organización señalada mantiene una estrecha relación con el proceso de configuración o institucionalización de la Licenciatura en Artes en la Universidad de Sonora en 1997, año de constitución formal y con el de su re-configuración en el 2008, año en que se reorganiza como tres licenciaturas con relativa autonomía. Este orden, permite reconocer una lógica en la cual las disciplinas señaladas, sea como sistema y como estructura, configuran, preliminarmente, el campo de conocimiento de las artes.

Las dimensiones formal, social y política son los ejes de observación del campo de las artes, cada una de ellas provee diferentes indicadores: (a) para evaluar la configuración del campo de conocimiento de las artes, (b) para el reconocimiento de los agentes que lo configuran y lo constituyen y (c) para el reconocimiento de un conjunto de rasgos de excepción que, como dispositivos, encarnan y cercan el campo de conocimiento para su producción, organización y distribución del conocimiento.

Es a través del tejido conjunto de estas dimensiones, ancladas en tres conceptos básicos: “campo de conocimiento”, “campo” y “campo de excepción”, que podemos articular una visión de conjunto del campo de conocimiento de las artes.

Tales dimensiones las enmarcamos en la dinámica de un contexto en proceso de transformación, en el cual la aparición y desaparición de nuevos fenómenos, obligan a un replanteamiento de nuestras formas de conocer. Un mundo que manifiesta la eventual crisis de las ciencias y también de las humanidades y de las ciencias sociales para el conocimiento de la emergencia y la novedad de problemas inéditos que, como sistemas emergentes o anomalías, desbordan el sistema de pesos y medidas de sus campos de conocimiento y de sus disciplinas. Un contexto-mundo que bien podemos denominar como “sistema-mundo: después del liberalismo” (Wallerstein, 1996), donde las transformaciones en el trabajo y la subjetividad cobran especial relevancia para su comprensión o explicación.

El texto está dividido en dos partes. La primera bosqueja el contexto de un sistema mundo después del liberalismo, con ella dotamos de sentido la construcción de un campo de conocimiento y evaluamos algunas de sus condiciones al enunciar nuestra hipótesis de trabajo. La segunda, aborda el tejido conjunto de las dimensiones formal, social y política.

En la dimensión formal, abordamos las diversas características que constituyen un campo de conocimiento a través de la articulación de diferentes variables que permiten evaluar su consolidación o su exigua formación. Siguiendo a Bunge (1999), consideramos aquí, a la comunidad de investigadores, a los problemas o intereses de estudio, a los métodos, al universo del discurso, a las teorías, entre otras. En la dimensión social, recuperamos algunas de las nociones de campo de Bourdieu (1993, 1999, 2002a), estas son útiles para el reconocimiento de los agentes que intervienen en la configuración del campo,



los cuales, colocados dentro de un micro-cosmos de la sociedad, establece sus reglas de operación, con posiciones específicas para cada uno de sus miembros, desde las cuales dirigen sus estrategias sea para la consecución de los capitales simbólicos o culturales del campo o para el mantenimiento o eventual transformación del mismo, entre otras. Mientras que, la dimensión política, la colocamos en un extremo, los campos una vez instituidos o institucionalizados, configuran formas de pensamiento que interfieren en la posibilidad de integrar nuevas ideas, conformando campos que se regulan a través a sus propias normas que, en ocasiones, constituyen “campos de excepción” (Agamben 2011, 2010, 2004, 1998), en cuyo caso, crean normas de operación que se alejan de los ideales de la investigación científica.

Contexto y campo de conocimiento

El estudio del campo de conocimiento de las artes de la Universidad de Sonora, lo colocamos en un mundo en proceso de transformación. Con la afirmación anterior, aludimos a la necesidad de contextualizar la época, cuya finalidad sea la dotación de sentido de la información y con ello, reconocer los acontecimientos y fenómenos que emergen en la sociedad actual, que clausuran o abren nuestra comprensión de los campos de conocimiento. Se trata del reconocimiento de la complejidad de una época.

Quando no hay puntos fijos de referencia (siquiera convencionales, siquiera ampliamente consensuados) y todo es movilidad, es muy difícil distinguir entre el avance y el retroceso, o la mera agitación sin finalidad ni meta; es difícil distinguir entre la persecución y la fuga (Lanceros, 2006, p. 16).

La cita anterior, forma parte de la paradoja del mundo que vivimos. Describe la erosión del mundo moderno, el desorden, el azar y la incertidumbre –emergencia-; sin embargo, esta visión estaría incompleta, si no reconociéramos además, la presencia del orden, el determinismo y la certidumbre –ciencia normal-. Una visión doble, de un mundo complejo, después de 1989, un mundo, para Wallerstein (1996), después del liberalismo². Conviene aquí clarificar la noción de emergencia. Partimos de las ciencias naturales para colocarla después en el mundo social y cultural.

² Wallerstein, postula la necesidad de reconocer el proceso de transformación actual que va de un sistema-mundo-capitalista (1789-1989) a un sistema-mundo después del liberalismo (1989-), la emergencia de este sistema mundo, después del liberalismo, –aunque aún no sepamos bien cuál es su configuración- requiere de unas ciencias sociales que puedan abordar la emergencia y la novedad de problemas sociales inéditos, de sistemas emergentes, los cuales se presentan con grados crecientes de incertidumbre que dificultan o hacen imposible su demarcación problemática al interior de las ciencias sociales – y no sólo de ellas- y con ello, su explicación o comprensión.



De Landa (2011), en las ciencias naturales, presenta los sistemas emergentes como una distinción entre la causalidad en física frente al mismo fenómeno en química. En el primero, no hay sorpresas ni incertidumbres, todo es calculable de manera anticipada. La colisión de dos moléculas o cuerpos rígidos, incluso, en el caso de agregar otro cuerpo a la colisión, el efecto será una simple adición; mientras tanto, en química, la sorpresa e incertidumbre se hacen presentes en la interacción entre dos moléculas. De tal interacción puede emerger un nuevo elemento, tal es el caso de lo que ocurre entre dos moléculas de hidrógeno y una de oxígeno, el emergente es el agua y ésta no se encuentra ni en el hidrógeno ni en el oxígeno. Además, el agua posee propiedades y capacidades distintas a las de sus partes.

Tal caracterización, también ha sido colocada en el mundo social y cultural como si fuera una traducción. Para Maruyama (1998) y Morin (2008), los fenómenos emergentes son aquellos que no responden al esquema lineal de causa-efecto; sino que los efectos se convierten en causa que regeneran nuevos efectos, cuyo tratamiento analítico resulta paradójico, si el interés se centra en comprenderlos de manera compleja.

Es posible abordarlos también como acontecimientos que, en su despliegue, siguiendo la interpretación de Motta (2012), muestran características particulares: son im-pensados, aún no los hemos pensado o son difíciles de pensar, son e-normes, no siguen un criterio o norma conocida, son in-nombrables, aun no poseemos una nomenclatura o categoría establecida para nombrarlos y son in-disciplinados, escapan a la lógica de las disciplinas (comunicación personal, abril de 2012), que demandan la apertura de las ciencias para su comprensión.

Aunque las viejas escalas resultan útiles para el conocimiento fragmentario y parcelario del problema disciplinar, se alejan de la comprensión de los fenómenos complejos que se gestan y re-generan de manera incesante en el mundo de la vida. Si nuestro interés es construir un conocimiento de la manera menos reductora posible, la afirmación anterior cobra sentido y el mundo programado de la ciencia actual es insuficiente.

La ciencia normal -usando la expresión de Kuhn (1977), tal y como la conocemos, encuentra su legitimidad en la llamada ontología tradicional (Castoriadis, 1989), caracterizada por poseer tres dimensiones: los datos, hechos y fenómenos; el ser y las ideas; y los posibles arreglos entre ambos. Los atributos contenidos en estas variables permiten configurar un objeto de estudio, demarcarlo espacial y temporalmente y, a través de ellos, arrancar de la totalidad un fragmento, ubicarlo en un contexto y tiempo específico para estudiarlo, además de definir los propósitos, los problemas o intereses de estudio, los métodos, como elementos constituyentes propios de la disciplina.



De aquí resulta, por ejemplo, que si bien la música pueda ser objeto de la musicología, la filosofía o las artes escénicas su demarcación como objeto es diferente para cada una de ellas, lo mismo vale para las condiciones del conocer, cada una de ellas plantea la necesidad de una distancia espacial y temporal para hacer asequible su objeto.

Sin embargo, en oposición a la ontología tradicional, el mismo Castoriadis (1989), ofrece una profunda discusión sobre esta forma de conocer. Señala que la ontología tradicional ha ocultado otros constituyentes del presupuesto ontológico. Se refiere a que la ontología tradicional sólo toma en cuenta: los datos, hechos o fenómenos, el ser y las ideas; y los posibles arreglos entre estos, como señalamos arriba, lo que le permite crear constructos u objetos teóricos de investigación en una ciencia particular. Sin embargo, la existencia de otros tres elementos: el caos, el tiempo y la creación; en su des-velo, vienen a complejizar el edificio de construcción de objetos de conocimiento al introducir otros niveles de realidad que no habíamos visto antes.

El tiempo, el caos, la creación se presentan ahora, además de los datos, hechos y fenómenos; el ser y las ideas y los posibles arreglos entre ambos, como parte de la cotidianidad de nuestra vida y como constituyentes de los objetos de investigación de la ciencia.

En su forma de tiempo, se traducen como inestabilidad: cada vez encontramos más finales y más inicios de manera simultánea (Bauman, 2004), los objetos duran poco tiempo y surgen otros más. En forma de creación, la multiplicidad de objetos inusitados que emergen de la interacción entre los elementos de un sistema, pero que no son propiamente componentes del mismo (Morin, 2008) genera la necesidad de un conjunto de escalas por inventar. En forma de caos -inestabilidad e incertidumbre-, la emergencia se traduce en turbulencia que requiere nuevas lógicas para pensarse en el abandono de la mirada lineal y mecanicista, cuyo constreñimiento hace emerger miradas complejas que adviertan los diferentes niveles de realidad (Bryant, 2007).

Si esto es así, la necesidad de abordar el campo de conocimiento desde una perspectiva lo menos reductora posible cobra sentido y configura un núcleo problemático al articular las dimensiones formal, social y política como un tejido conjunto desde donde estudiar el campo de las artes.

Así, asistimos a un proceso de transformación en los distintos ámbitos de lo social, cultural, científico, tecnológico, popular y ético que nos coloca en una condición inédita de exploración. Así como la Revolución industrial trajo consigo un conjunto de términos para nombrar la novedad de lo real³ en esferas diferenciadas: industria, industrial, clase

³ Nos referimos aquí, no solo al lenguaje disciplinar como categorías y/o conceptos (organizado en función de teorías emergentes que cuestionan tanto la utilidad de los mismos para pensar la época y sus supuestos), sino como realidades. Constituyen datos empíricos obtenidos de fuentes históricas.



media, capitalismo, socialismo, aristocracia, liberal, conservador, científico, crisis económica, libertad, igualdad, ingeniero, proletariado, ideología, sociología, huelga, arte y artesanía, entre otros (Veáse Hobsbawm, 2010, pp. 8, 253-254); el mundo actual continúa generándola: bio-poder (Agamben, 2004); Estados supranacionales (Hardt & Negri, 2005), bio-tecnologías, economía del conocimiento (David & Foray, 2002), brasileñización del trabajo (Beck, 2000), empleabilidad, bio-escuela, gerenciamiento público, sujetos-contemporáneos (Agamben, 2011); que cuestionan y transforman las viejas y aún en uso categorías de poder, Estados nacionales, economía, sujetos, escuela⁴, entre otras más.

Las transformaciones referidas en el párrafo anterior, expresan la tensión que surge de la construcción de nuevas formas de organización productiva (trabajo) y de la necesaria emergencia de una nueva subjetividad, cuyo humanismo ponga al frente el uso de la ciencia y de la tecnología al servicio de la resolución de los problemas humanos y no únicamente del mercado (Motta, 2010).

De ahí que nuestra hipótesis de trabajo plantee que: en combinación, trabajo y subjetividad redefinan (a) las formas disponibles para la producción, organización, distribución y consumo del conocimiento en un complejo entramado que reproduce los campos de conocimientos y disciplinas afines, para reproducir parcelas de conocimientos fragmentadas, (b) la emergencia de problemas inéditos, en forma de sistemas emergentes: im-pensados, e-normes, in-nombrables e in-disciplinados; sugieren la creación de nuevas escalas para conocer.

Ejemplos de esto último, los encontramos en las nociones de estudios inter- y trans-disciplinarios (Bunge, 2001; García, 2006; Morin, 1983), los cuales construyen sus objetos tomando en cuenta los componentes de la ontología tradicional, así como el tiempo, la creación y el caos o crisis estructurales (Castoriadis, 1989; De Alba, 2003), en cuyo caso, colocan al frente de sus investigaciones los problemas humanos: el calentamiento global es un ejemplo; así como la búsqueda permanente de transvases metodológicos entre las disciplinas, mientras que de los otros, en cualquier “disciplina normal”.

Tal tensión se muestra en el interjuego de dos lógicas de producción del conocimiento. La una, en la reproducción de los campos de conocimiento con su propia lógica interna, la cual reproduce hacia su interior el fragmento de un conjunto de conocimientos y problemas que se orientan hacia los problemas o intereses de estudio de las disciplinas (como búsqueda de la verdad) y no de los asuntos humanos y alude a una forma de organización del trabajo cada vez más diferenciado para activar su eficiencia y eficacia - especialización e hiper-especialización- como lo habría señalado Weber (1986) y a una

⁴ Es posible pensar la emergencia de la novedad tanto de manera diacrónica como sincrónica. Podemos hablar tanto de cambios a través de las épocas como de cambios en la misma época.



subjetividad reproductora del mercado que estudia aquello que, como hecho dado, es susceptible de conocerse cuando ha acabado su proceso de transformación; la otra, a una dimensión de lo por venir, a una mirada de orientación futura de los complejos problemas que ahora se instalan en la cotidianidad de nuestras vidas que, como sistemas emergentes, desbordan el sistema de pesos y medidas de las disciplinas.

Lo anterior puede ejemplificarse de la siguiente manera: “Una política gubernamental (Política) produce el deterioro de la salud pública (Biología), que hace disminuir la productividad de la fuerza de trabajo (Economía), lo que deprime la asistencia en las escuelas públicas (Cultura)” (Bunge, 2001, p. 51), con esto se hace referencia al complejo entramado de los hechos sociales: biolo-psicológicos-económicos-políticos-culturales.

Estas transformaciones en el trabajo no deben ser subestimadas, ya que impactan la forma de organización de los campos de conocimiento, de las disciplinas y subdisciplinas. El trabajo hoy, se presenta como comunicación, cooperación, afecto, acción e imaginación, atributos alejados del silencio de la línea de producción fordista – especialización e hiperespecialización productiva- y cercano a la esfera y a los atributos reservados a la política lo cual regenera otra lógica productiva y de interacción entre la ciencia, la tecnología, los medios telemáticos y el mercado (Virno, 2003) y que fluye, paradójicamente, en forma de Redes y Cuerpos Académicos con toda su subjetividad.

Esta discusión coloca los procesos de transformación o mutación de la sociedad actual, en la relación trabajo y subjetividad. Identificamos aquí dos lógicas, una reproductora de las disciplinas, operando en el imaginario de un mundo susceptible de controlar y otra de orientación futura, de lo por venir, que introduce la incertidumbre en los problemas que ahora se instalan en la vida cotidiana. Esta última, interesada en la utilidad del conocimiento para la vida y no sólo del mercado y en la construcción de nuevas escalas –por venir- derivadas de tales procesos de transformación.

Esta discusión tampoco está al margen de la emergencia de las nuevas formas de producción del conocimiento, el modelo de ciencia actual que plantea Gibbons et al. (1997) y que ha sido retomado por las instituciones de educación superior, es un ejemplo de ello. El modelo de la triple hélice, constituido por el gobierno, la iniciativa privada y las Instituciones públicas, se relaciona más con la aplicación del conocimiento que con la generación de nuevo conocimiento, es decir, los modos de producción de conocimiento y cómo impactan otras dimensiones. Una conversión del conocimiento en capital productivo y social, el conocimiento es ahora una mercancía.

⁵ Los trabajos de Luis Enrique García, “Siete notas para Bellas Artes”. México.: Universidad de Sonora, es un ejemplo de estos trabajos.



Este modelo, en su institucionalización y operacionalización técnico-instrumental, lanza un enorme desafío sobre el futuro de las humanidades y las artes en pleno siglo XXI, lo cual exige formas innovadoras para pensarse, organizarse y distribuirse.

Para Bhaskar (2014), las humanidades permanecen en una crisis epistémica. Se encuentran bajo el ataque activo de los criterios instrumentalistas de gobiernos y patrocinadores hostiles... a pesar de que... las industrias culturales sean cada vez más importantes para las economías nacionales. Y aunque resulte paradójico, continúa el autor que comentamos, las humanidades y las artes son la mejor capacitación para la mente ágil y el delicado equilibrio entre comercio y gusto (p. 242).

En este contexto colocamos el campo de las artes de la Universidad de Sonora, un contexto complejo, cargado de una dimensión programable en la producción, organización y distribución del conocimiento; pero también, en una no programable, de exploración y diálogo con nuevas alternativas para colocar el arte en un contexto complejo, como señala Morín (2008), cargado de archipiélagos de certeza y mares de incertidumbres.

En este sentido, la producción y organización del campo de las artes se articula a través de disciplinas y subdisciplinas, lo que muestra su fortaleza, pero también, su debilidad, ya que se encuentra desarticulada del todo del que forman parte. Por otro lado, la producción académica presenta al arte como objeto de otras disciplinas sea la educación, las ciencias sociales o los estudios culturales, donde éste es subsidiario de las otras disciplinas. Estos aspectos son visibles en la producción y organización del campo de las artes de la Universidad de Sonora y dan pie para el reconocimiento y replanteamiento de otros aspectos no abordados. Nos referimos aquí a las dimensiones de estudio que hemos señalado: formal, social y política del campo de conocimiento.

Desde los años noventa, un grupo de miembros del campo de las artes⁵ -creadores - ha elaborado una colección de textos, cuyo propósito ha sido organizar el conocimiento disponible en algunas de las áreas del campo, sea el teatro, la danza, la pintura, el grabado o la música, constituyen, en gran medida, la herencia de conocimiento disponible. Se trata de los textos pioneros del campo.

Recientemente, la participación de investigadores interesados en la formalización del campo ha comenzado una producción de trabajos como ponencias, presentadas tanto en nuestro país como en el extranjero, además de la realización de congresos sobre las artes, publicación de memorias y libros y creado además, un Cuerpo Académico con líneas y proyectos de investigación en las artes. En el mismo sentido, la publicación de tesis tanto de licenciatura como de maestría viene a reforzar estos esfuerzos de producción, organización y distribución del conocimiento del campo de las artes. Esta producción es susceptible de organizarse y evaluarse a través de su estudio formal como campo de conocimiento con el propósito de reconocer sus rasgos constitutivos.



Sin embargo, también existe una producción que circula en soportes no institucionalizados como las reseñas críticas, sea en periódicos creados exprofeso o periódicos locales, medios audiovisuales y otros, como talleres, actividades de producción y montaje, que requieren un trabajo con los agentes del campo, cuyas formas de operación escapan a la dimensión formal y se colocan en la social, que sin dudar, constituyen parte de la noción de campo como prácticas instituidas. Este conjunto de actividades o juegos instituidos, dan vida al campo de conocimiento de las artes, delimitan sus prácticas de operación “in situ” a través de reglas y de una organización específica.

Las dimensiones anteriores conducen además, a una tercera, la política del conocimiento, que llamamos aquí, campo de excepción, el cual formula sus propias prácticas de operación que, en ocasiones, llegan a escapar del ideal científico del conocimiento.

En este marco, tejido en conjunto, presentamos algunos aportes para el estudio del campo de las artes de la Universidad de Sonora.

El orden formal, social y político del campo de conocimiento de las artes

Podemos preguntarnos, ¿Qué constituye un campo de conocimiento? ¿Cómo lo demarcamos o delimitamos? La respuesta a estas preguntas, según Berlin (2013), deja entrever que un campo de conocimiento está determinado por las preguntas que los miembros realizan para encontrar respuestas posibles. Sin embargo, es importante prever que tales preguntas son inteligibles si y sólo si, nosotros sabemos dónde buscar las respuestas. Para buscar las respuestas nos colocamos en las dimensiones formal, social y política, que hemos configurado para su estudio.

No es ajeno a nosotros que todo campo de conocimiento, sus disciplinas y subdisciplinas se articulen a partir de un conjunto de variables que permiten la configuración del objeto de estudio, sus modos de conocerlo y sus delimitaciones. Esta configuración permite una forma particular de diseñar y abordar un objeto de estudio que, al relacionar un conjunto de teorías con un conjunto de datos, hechos o fenómenos, en un recorte espacio temporal específico para su estudio, renuncia al tiempo, al caos y a la creación del objeto en movimiento -lo que está cambiando-, por un lado, y por el otro, la delimitación y validación de lo que es o no un problema o interés de estudio al interior de un campo de conocimiento, una disciplina o subdisciplina (Algunos de estos aspectos han sido abordados en otra parte, véase De Gunther, 2011, 2012).

Las preguntas y respuestas que se elaboran en ellos pertenecen al orden de los problemas específicos de las disciplinas y de los campos de conocimiento, a través de ellas, consti-



tuyen, para Bunge (1999), una estructura asociativa demarcable y autoorganizada que regula la interacción entre la dinámica interna de sus componentes y propiedades y su entorno, a través de clausuras y aperturas que mantienen su relativa estabilidad. Esta definición de campo asume la asociatividad entre sus componentes -sistema y estructura-, lo que establece su demarcación, la cual puede abrirse para establecer contacto con otros campos -su eventual transformación- o cerrarse y abordar los problemas relativos a su campo.

Son campos de conocimientos y disciplinas donde operan lógicas internas que regulan y establecen los mecanismos de verificación y validación de sus postulados. Están constituidas por un conjunto de variables que le dan contenido al campo de conocimiento; pero que adecuadas, pueden emplearse también para el análisis disciplinar. Con ello, siguiendo a Bunge (1999), aludimos a la comunidad de investigadores, a la sociedad, al dominio o universo del discurso, a la concepción general o filosófica, al fondo formal, al fondo específico, a la problemática, al fondo de conocimiento acumulado, a los objetivos, a la metódica y a las disciplinas próximas.

Tales variables pueden expresarse como preguntas:

1. ¿Quiénes investigan y cómo preparan a sus miembros? Referida a la comunidad de investigadores (organización social) del campo que, como sabemos, comparten conocimientos y creencias relativas al campo y entrenan a quienes deseen acceder a él a través de una tradición de investigación representada por los contenidos del campo.
2. ¿Cómo es la sociedad? Referida a la sociedad (junto con su cultura, su economía y su política) si ésta alienta, permite o al menos tolera las actividades específicas del campo.
3. ¿Cuál es el universo del discurso? Referido al conjunto de conceptos o términos que emplea el campo como parte de su discurso.
4. ¿Cuál es el fundamento general o filosófico? Referido a tres elementos: ontológico: lo constituyente del mundo; epistemológico: la posibilidad de conocer el mundo, y el ethos: referido a la libre búsqueda de verdad.
5. ¿Cuáles son sus teorías? Referido a la colección de teorías del campo.
6. ¿Qué es un dato, hecho o fenómeno? Referido a qué es lo que un campo considera como un dato o un hecho o un fenómeno en su interior.



7. ¿Cuáles son sus objetivos? Referido a los propósitos del campo: descubrir leyes, construir teorías, generar hipótesis.

8. ¿Cuáles son sus problemas? Referido exclusivamente a los problemas del campo, los cuales definimos como sus intereses de estudio.

9. ¿Cuáles son sus métodos? Referidos a los procedimientos empleados para su desarrollo. Pone al frente el conocimiento científico (conocimiento antecedente >> problema>> propuesta de solución>> verificación>> evaluación de la propuesta>>revisión eventual). Un procedimiento verificable, analizable, criticable y justificable (explicable).

10. ¿Cuál es la herencia del conocimiento acumulado? Referido a un fondo de conocimientos como una colección de teorías, hipótesis y datos obtenidos anteriormente por miembros de la Comunidad de investigadores. Es una base o soporte de conocimiento considerado como punto de partida para la investigación. Y

11. ¿Cuáles son las disciplinas próximas? Referido a aquellas disciplinas cercanas al campo.

Cabría plantear aquí, que el método es el administrador funcional de los campos, los sub-campos y las disciplinas del conocimiento: sus discursos; y en tal administración no prevé como parte de su programa la tarea política del conocimiento, aspecto insoslayable al ámbito humano del conocimiento, con ello olvidan lo señalado por Foucault, que el saber no puede configurarse si no está ligado a las formas específicas de producción de un campo de conocimiento y a los sistemas de validación de lo comúnmente admitido, el sistema de coerción (como se cita en Agamben, 2010, p. 12), en el mismo sentido, Veyne (2009), argumenta como los discursos son las gafas a través de las cuales los hombres han percibido las cosas y han actuado, los cuales se imponen tanto a los dominantes como a los dominados, y agrega, “el discurso se concibe como un dispositivo construido relacionamente: de leyes, actos, palabras y prácticas que constituyen una formación histórica, sea ésta la ciencia, el hospital, el amor sexual o el ejército...” (p. 39). La política del conocimiento constituiría una base para abrir la administración de la ciencia a otras dimensiones de comprensión de la realidad social.

Si bien estas variables hacen referencia a un campo de conocimiento formalizado, también pueden emplearse para la determinación de una disciplina, como las escénicas, las plásticas y la música y a partir de los hallazgos, construir el campo de conocimiento de las artes.



El campo de las artes de la Universidad de Sonora es un campo de conocimiento, que articula disciplinas, en las cuales operan lógicas internas, reguladoras de su “adentro” y “afuera”. Sin embargo, es preciso notar que tal campo no sólo se constituye de una lógica interna como la que hemos señalado; sino que además opera en él una lógica externa como lo ha notado otros autores. Según De Alba (2003), cito en extenso:

(...) un campo intelectual o simbólico se constituye de manera relacional, en condiciones específicas de producción, a partir de ciertos sujetos, productores, actores o agentes. Esto es, se conforma por un sistema o configuración de elementos de distinta índole, como lo son los espacios sociales e institucionales, los sujetos y actores sociales y las redes de interrelación, lucha, fuerza, poder, producción, legitimación e intercambio en torno a un objeto o tema; en función de las demandas que se expresan a través de los proyectos políticos, sociales y culturales, educativos, etcétera, o a través de rasgos disruptivos, entendidos estos como provenientes de estructuras anteriores y elementos nuevos, inéditos, que se vinculan en contornos sociales de articulación (p. 38).

Lo extenso de la cita anterior, pone en evidencia la relación de la constitución de un campo formal con su dimensión social. Es decir, un campo no es ajeno a la configuración social del mismo, en cuyo caso, y a pesar de las críticas de Bunge (1999), lo amplifica, dando cuenta de una configuración no prevista desde la dimensión formal. Las ideas acerca del ideal transpersonal y transcultural del conocimiento son cuestionadas. Los sujetos de la ciencia como señala Echeverría (2009), explicitan la relevancia del sujeto en el acto de conocer, si el conocimiento es una creencia verdadera y justificada, el sujeto de conocimiento es el sujeto que cree, de ahí su pertinencia.

Esta relación conduce a Bourdieu (1993, 1999, 2002a, 2002b), quien distribuye la noción de “campo” a lo largo de su obra. Así, la noción de campo se abre a una dimensión social, se inserta en un micro-cosmos del macro-cosmos social, posee reglas de juego y desafíos específicos irreductibles a otros campos. Vale la pena tomar en serio la noción de juego. El juego constituye un rasgo esencial del campo, “la illusio” es creencia fundamental en el interés del juego y el valor de lo que se ventila en él que es inherente a esa pertenencia:

Participar de la illusio científica, literaria, filosófica, o cualquier otra, significa tomarse en serio (a veces hasta el punto de convertirlas, en este caso también, en cuestiones de vida o muerte) unas apuestas que, surgidas de la propia lógica del juego, fundamentan su seriedad, aun cuando puedan pasárseles por alto, o parecer “desinteresadas” y “gratuitas”, a quienes a veces se califica de “profanos”, o a quienes están comprometidos en otros campos (pues la independencia de los diferentes campos implica cierto grado de incomunicabilidad entre ellos) (1993, p.25).



En un campo existe un espacio estructurado, más que referirse a la noción de sistema, Bourdieu alude al ámbito de relación, por lo que podemos afirmar, que es en la relación en la que el campo cobra sentido. Así, por ejemplo, para el autor que comentamos, la técnica más adecuada para su estudio es el análisis de correspondencias: “es una técnica relacional de análisis de los datos cuya filosofía corresponde exactamente, a lo que es, a mi modo de ver, la realidad del mundo social. Es una técnica que ‘piensa’ términos de relaciones, precisamente yo intento pensar la noción de campo” (1993).

El campo, continuando, es un espacio de luchas, cuyo propósito es apropiarse del capital cultural o simbólico del mismo, incluso, de su redefinición. Aquí es importante prever que tal capital está desigualmente distribuido: hay dominantes y dominados. En este sentido, en el campo se distribuyen posiciones que son ocupadas por sus miembros: líder del campo, investigadores del campo, ayudantes de investigación; y desde las cuales se generan estrategias de acción o espacios de lucha con la finalidad de apropiarse de los contenidos del campo. Existen estrategias invariantes, las cuales permiten la conservación del campo o aquellas que luchan por su eventual transformación. Sin embargo, hay también una complicidad objetiva, la cual va más allá de sus luchas y se traduce como un compromiso por la verdad. De la misma manera, los intereses no son reductibles únicamente a lo económico, sino también se dirigen hacia el prestigio, la posición social, etc. Finalmente, el campo contiene un “Habitus”, aquellas disposiciones corporales y gestuales que necesita el miembro del campo para incorporarse a él. Lo mismo que un “Ethos” conjunto de disposiciones morales o de valores para el campo, un “Eidos” o sistema de representaciones representativas del campo y una “Aestésis” o conjunto de gustos y de disposiciones estéticas para el campo.

Las nociones de campo de conocimiento, así como de campo, descritas más arriba, son útiles para estudiar el campo de las artes y comprender su dinámica compleja. A través de ellas, damos cuenta de que a cada campo le corresponden un conjunto de variables formales y también disposiciones o habilidades que hay que desarrollar e incorporar para participar en él, dentro de un contexto específico.

Dado lo anterior, es posible inferir que aquí se incluyan también los prejuicios, como la relación entre género y disciplinas e incluso, podemos preguntarnos cuáles son las disposiciones requeridas para la ciencia y cuáles para las artes. Podemos agregar además, que los campos poseen relativa autonomía, derivada de su interacción con otros campos y el macrocosmos social, además de que tal apertura permite tanto la inter- como la transdisciplinariedad, aunque es claro que las disciplinas comparten una relativa autonomía, sin ello, una autonomía absoluta clausuraría los campos condenándolos a su extinción. Este último aspecto, lo podemos colocar con la noción de campo de excepción o campo de concentración de Agamben (1998). Para este autor:



El campo es el espacio que se abre cuando el estado de excepción comienza a devenir la regla. En ese momento, el estado de excepción, que era esencialmente una suspensión temporal del ordenamiento, adquiere un orden especial permanente que, como tal, permanece, sin embargo, constantemente fuera del ordenamiento normal.

Con esto, Agamben discute la presencia de los campos de concentración, la lógica jurídica y política del mismo, nos limitaremos aquí a exponer la manera en que lo usamos para pensar la política del campo. Es una noción que colocamos en un extremo de nuestro análisis, la cual configura una noción paradójica del campo de conocimiento de las artes y que apenas bosquejamos. Se trata de una figura que, pensamos, instituye una norma o ley de operación, en un territorio que coloca fuera o como excepción su propio operar como política de conocimiento. “El campo es la estructura en la cual el estado de excepción, sobre cuya posible decisión se funda el poder, viene realizado en forma estable”.

Tal afirmación ofrece un paralelo entre las nociones de clausura o apertura que, como estrategias de conservación o transformación de un campo, constituyen prácticas específicas al interior del mismo, guarda un mismo paralelo con la noción de institucionalización que cerca las posibilidades de incorporar lo emergente. El campo de las artes como política del conocimiento parece comportarse como si marcara una excepción de normas e ideal de conocimiento, donde la distinción entre el adentro y el afuera, que demarca la parcela de estudio, pareciera constituir una zona de escasa diferenciación, en la cual los miembros y los posibles miembros no contienen mediación alguna al momento de su incorporación. Es decir, nos encontramos ante una estructura, cuya excepcionalidad lo coloca al margen de las reglas del conocimiento, no evaluamos aquí su pertinencia o impertinencia, lo que queremos resaltar es la descolocación del campo de las artes en la dinámica productiva, organizativa y de producción del conocimiento.

Tal descolocación, un fenómeno que se recorre como territorialización y desterritorialización, constituye un fenómeno que no puede quedar al margen de la explicación del campo. Es pues un acontecimiento político que marca el espacio de la política del conocimiento del campo de las artes, un regulador de la vida intelectual y simbólica para la producción de conocimiento, es pues una máquina -aunque la metáfora sea un tanto parcial- para la producción de contenidos: un texto, como una obra musical e incluso una puesta en escena, son contenidos y todos son publicables, para ello, habría que reconsiderar nuestra posición con respecto al soporte y al contenido, para evitar una posible confusión.

Estamos frente a un campo de conocimiento que requiere de un complejo entramado para su explicación y comprensión. Las tres dimensiones, que hemos presentado, ofrecen una visión lo menos reductora posible, en un contexto en proceso de transformación, pone al frente un campo de conocimiento por explorar, al que habría que reconocer en



su justa dimensión, sea como dominio formalmente organizado, como dominio social y práctica social y, a la vez, como dominio de excepción. Colocarlo en su complejidad organizacional.

Conclusión

En este trabajo, presentamos la delimitación del campo de conocimiento de las artes de la Universidad de Sonora constituye, en primera instancia, un trabajo de clarificación de las orientaciones teóricas y metódicas para su demarcación. Involucra el tejido conjunto de diferentes propuestas que aluden a la noción de campo de conocimiento y también de aquellas que, por su cercanía y relevancia, deben considerarse. Nos referimos a las nociones de “Campo de conocimiento” de “Campo” y de “Campo de excepción”.

La primera de ellas, Campo de conocimiento, la traducimos como la dimensión formal de estudio, a través de ella articulamos las diferentes variables que permiten evaluar su consolidación o su exigua formación. La segunda, Campo, la traducimos como la dimensión social, es útil para el reconocimiento de los agentes que intervienen en la configuración del campo, los cuales, colocados dentro de un micro-cosmos de la sociedad, establecen sus reglas de operación, con posiciones específicas para cada uno de sus miembros, desde las cuales dirigen sus estrategias sea para la consecución de los capitales simbólicos o culturales del campo o para el mantenimiento o eventual transformación del mismo. La tercera, Campo de excepción, la traducimos como la dimensión política del estudio. Ésta la colocamos en un extremo, los campos una vez instituidos o institucionalizados, configuran formas de pensamiento que interfieren en la posibilidad de integrar nuevas ideas, conformando campos que se regulan a través a sus propias normas que, en ocasiones, constituyen “campos de excepción” en cuyo caso, crean normas de operación que se alejan de los ideales de la investigación científica.

Las dimensiones formal, social y política son los ejes de observación del campo de las artes, cada una de ellas provee diferentes indicadores: (a) para evaluar la configuración del campo de conocimiento de las artes, (b) para el reconocimiento de los agentes que lo configuran y lo constituyen y (c) para el reconocimiento de un conjunto de rasgos de excepción que, como dispositivos, encarnan y acercan el campo de conocimiento para su producción, organización y distribución del conocimiento. Con ello, reconocemos que el campo de conocimiento de las artes de la Universidad de Sonora contiene tres dimensiones de análisis para su explicación y comprensión.

Aunando a lo anterior, reconocemos además, que tal planteamiento sólo adquiere sentido pleno en la medida en que el campo de conocimiento de las artes, sea contextuali-



zado en un mundo en proceso de transformación, en donde la aparición y desaparición de fenómenos de manera permanente y el replanteamiento de las nociones de trabajo y subjetividad, obligan al replanteamiento de nuestras formas de conocer. Nos colocamos en un mundo en proceso de transformación el cual describe la erosión del mundo moderno, el desorden, el azar y la incertidumbre, pero también, la presencia del orden, el determinismo y la certidumbre: ciencia normal y ciencia emergente. Una visión doble, de un mundo complejo, después de 1989, un sistema-mundo, después del liberalismo.

Se trata entonces de articular un campo de conocimiento de la manera menos reductora posible. De ahí que nuestra hipótesis de trabajo plantee que, las profundas transformaciones que experimentamos hoy en la escala global, en particular la nueva subjetividad y el trabajo exige un replanteamiento de las formas epistémicas para el conocimiento de la emergencia y de la novedad.

Los diferentes supuestos presentados ofrecen una visión compleja del campo de conocimiento de las artes de la Universidad de Sonora, una visión tejida en conjunto para su estudio.

Referencias

Agamben, G. (1998). ¿Qué es un campo? Retrieved from <http://www.egs.edu/faculty/giorgio-agamben/articles/que-es-campo/> website:

Agamben, G. (2004). No al tatuaje biopolítico, *Le Monde*. Retrieved from <http://mirarnos.blogia.com/2007/050302-no-al-tatuaje-biopolitico-giorgio-agamben.php>

Agamben, G. (2010). *Signatura rerum. Sobre el método* (F. Costa & M. Rubituro, Trans. 1era ed.). Barcelona: Anagrama.

Agamben, G. (2011). *Desnudez* (M. Ruvituro, M. D'Meza & C. Sardoy, Trans. 1a ed. Vol. 427). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Bauman, Z. (2004). *Modernidad líquida* (M. Rosenberg & J. Arrambide, Trans. 1era ed.). Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Beck, U. (2000). *Un nuevo mundo feliz: La precariedad del trabajo en la era de la globalización* (M. Bernardo, Trans. 1a ed.). Barcelona: Paidós.



- Berlin, I. (2013). *Concepts and categories: philosophical essays* (H. Hardy Ed. 2a ed.). New Jersey: Princeton University Press.
- Bhaskar, M. (2014). *La máquina de contenido. Hacia una teoría de la edición desde la imprenta hasta la red digital* (R. Rubio, Trans.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, P. (1993). *La lógica de los campos*. Zona Erógena, 16.
- Bourdieu, P. (1999). *Meditaciones pascalianas* (T. Kauf, Trans. 1a ed.). Barcelona: Editorial Anagrama.
- Bourdieu, P. (2002a). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor.
- Bourdieu, P. (2002b). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario* (T. Kauf, Trans. 3ra ed.). Barcelona: Anagrama.
- Bryant, A. (2007). *Modernidad líquida, compeljidad y turbulencia* (F. Ochoa de Michelena, Trans.). In Z. Bauman & F. Ochoa de Michelena (Eds.), *Arte, ¿líquido?* (1era ed., pp. 59-70). Madrid: Sequitur.
- Bunge, M. (1999). *Buscar la filosofía en las ciencias sociales* (T. Aguilar., Trans.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Bunge, M. (2001). *Construyendo puentes entre las ciencias sociales*. (E. Rinesi & J. Ha, Trans.) *Desigualdad y globalización. Cinco conferencias* (pp. 47-74). Buenos Aires: UBA-Manantial.
- Castoriadis, C. (1989). *La institución imaginaria de la sociedad 2* (M.-A. Galmarini, Trans. 1era ed. Vol. 2). Barcelona: Tusquets Editores.
- David, P., & Foray, D. (2002). *Una introducción a la economía y a la sociedad del saber*. *Revista internacional de ciencias sociales*(171).
- De Alba, A. (2003). *Crisis estructurales generalizadas: sus elementos y sus contornos*. In A. De Alba (Ed.), *Filosofía, teoría y campo de la educación. Perspectivas nacional y regionales* (1era ed., Vol. 11, pp. 50-67). México: Comie.
- De Gunther, L. (2011). *El ensayo como un camino para conocer: ¿Cómo se conoce lo que cambia?* In J. Pimentel & V. González (Eds.), *Señal y Laberinto. Perspectivas académicas en torno al arte y las humanidades* (1a ed., pp. 99-116). México: Unicach.
- De Gunther, L. (2012). *¿Qué ciencias sociales para comprender o explicar el mundo social hoy?* *Arenas*, 32(septiembre-diciembre), pp. 13-26.



De Landa, M. (2011). *Philosophy and simulation: the emergence of synthetic reason*. New York: Continuum International Publishing Group.

Echeverría, J. (2009). Los sujetos de las ciencias. In B. F & A. Pérez (Eds.), *¿La ciencia y sus sujetos ¿quiénes hacen la ciencia en el siglo XXI?* (pp. 19-26). México: Siglo XXI editores.

García, R. (2006). *Sistemas complejos. Conceptos, métodos y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria* (1era ed.). Barcela: Gedisa.

Gibbons, M., Limoges, C., Nowotny, H., Schwartzman, S., Scott, P., & Trow, M. (1997). *La nueva producción del conocimiento. La dinámica de la ciencia y la investigación en las sociedades contemporáneas*. Barcelona: Pomares-Corredor.

Hardt, M., & Negri, A. (2005). *Imperio* (A. Bixio, Trans. 1era ed.). Barcelona: Paidós.

Hobsbawm, E. (2010). *La era de la revolución 1789-1848* (D. Ximénes de Sandoval, Trans. 6a ed.). Buenos Aires: Crítica.

Kuhn, T. (1977). *Essential Tension. Selected Studies in Scientific Tradition and Change* (1a ed.). Chicago: The University of Chicago Press.

Lanceros, P. (2006). All that is solid. Política(s) de la globalización. In A. Ortíz-Osés & P. Lanceros (Eds.), *La interpretación del mundo. Cuestiones para el tercer milenio* (1a ed., Vol. 23, pp. 11-42). Barcelona: Antrophos-UAM.

Maruyama, M. (1998). *Esquemas mentales. Gestión en un medio multicultural* (C. Álvarez, Trans. 1a ed.). Santiago de Chile: Dolmen Ediciones.

Morin, E. (1983). *El método II: La vida de la vida* (A. Sánchez, Trans. 5ta. ed. Vol. 2). Madrid: Cátedra.

Morin, E. (2008). *Complejidad restringida y complejidad generalizada*. Universidad Autónoma de Nuevo León: Catedra Itinerante Edgar Morin (Unesco)-IIPC-USAL-UANL.

Motta, R. D. (2010). Educar con otra conciencia: Educación, transdisciplinariedad y filosofía. *Complejidad*, 9(4), 4-15.

Veyne, P. (2009). *Foucault. Pensamiento y vida* (M. Furió, Trans. 1a ed. Vol. 166). Barcelona: Paidós

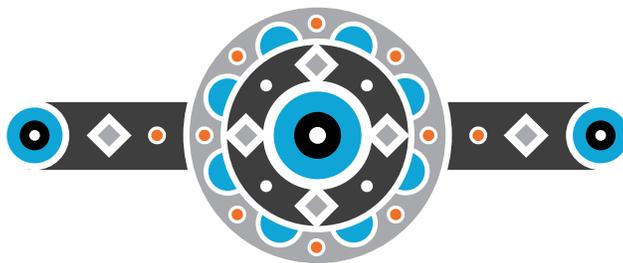
Virno, P. (2003). *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas* (A. Gómez, J. D. Estop & M. Santucho, Trans. 1era ed. Vol. 7). Madrid: Traficantes de Sueños.



Wallerstein, I. (1996). Después del liberalismo (S. Mastrángelo, Trans. 1a ed.). México: Siglo XXI editores-CIICYH-Unam.

Weber, M. (1986). Ensayos de sociología contemporánea I (M. Bonfill, Trans. 1era ed. Vol. 42). México: Origen-Planeta.

Política y difusión cultural en Chiapas de 1948 a 1952. El caso de las revistas Chiapas y Ateneo



Vladimir González Roblero¹

Introducción

El gobierno de Francisco Grajales Godoy, de 1948 a 1952 se distinguió por impulsar una política cultural carismática de la cual surgieron instituciones que dejaron huella en la historia cultural de la entidad. Creó el Departamento de Prensa y Turismo, desde el cual se impulsó la imagen del estado de Chiapas echando mano del patrimonio natural y cultural de la entidad. También se fundó el Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas, que cobijó a mujeres y hombres dedicados al arte y la cultura.

El trabajo que se propone examina estas circunstancias a la luz de las revistas fundadas en este periodo: la revista Chiapas y la revista Ateneo. Con ellas se atestiguan las estrategias de promoción y difusión del patrimonio cultural, el arte y la literatura.

En el análisis de las revista se implican dos modos de mirarlas. La primera de ellas se aborda desde la idea de política cultural carismática. Gilberto Giménez, al abordar la política cultural, sostiene que ésta se puede clasificar, de acuerdo con sus finalidades, en

¹ Profesor-investigador de la Facultad de Artes de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México. Líneas de investigación: Historia, arte y literatura, historia de la cultura y periodismo cultural. Correo: vladimir.gonzalez@unicach.mx

tres: política cultural carismática, políticas de democratización de la cultura y políticas de democracia cultural². Sobre la primera afirma:

Las políticas culturales carismáticas (...) se orientan a apoyar a los creadores reconocidos. Constituyen de hecho una forma de mecenazgo cuando la intervención de los poderes públicos se limita a esta forma de apoyo³.

Las dos restantes ya no se centran en el creador artístico, sino que avanzan hacia sus públicos. La democratización de la cultura, de acuerdo con el autor, también promueve los acercamientos del público al arte, mientras que la democracia cultural alienta la creatividad de esos públicos.⁴ La política de Francisco Grajales cae en el supuesto de la política cultural carismática, como se explica a lo largo del texto.

Antes de explicar el segundo modo de mirar estas publicaciones, es necesario acotar lo que aquí se entiende por política cultural. La acotación también orienta el análisis en torno a la tarea de promoción cultural del gobierno en cuestión, puesto que permitirá entender las finalidades de la intensa acción cultural de este periodo en tanto fuente de legitimación como recurso para el desarrollo local. De la mano de Gilberto Giménez entendemos que la política cultural se resume en “la intervención del Estado y de los poderes públicos en el orden de la cultura”.⁵ Sin embargo, no es tarea exclusiva del Estado, sino también de otros agentes sociales, organizados o no.⁶ La preocupación estatal por intervenir en el ámbito de la cultura se entiende por su orientación ideológica. ¿Para qué orientar el desarrollo cultural? Giménez sostiene que es fuente de legitimación, clave para la construcción de identidades colectivas o, al igual que Yúdice, como recurso económico.⁷ Sostengo que la política de Grajales, además de carismática, se constituyó como fuente de legitimación y como recurso turístico.

La segunda mirada es desde el ámbito de la comunicación y la cultura. El modo en que percibimos los campos sociales, dice Bourdieu, es gracias a la comunicación y a sus agentes que la visibilizan.⁸ Son los medios de comunicación y los periodistas los encargados de producir discursos en el campo de la cultura. La producción discursiva

² Véase Gilberto Giménez, *Estudios sobre las identidades sociales*, pp. 240-241.

³ Ídem.

⁴ Ídem.

⁵ *Ibid.*, p. 239.

⁶ Néstor García Canclini, citado por Nivón, *La política cultural. Temas, problemas y oportunidades*, Conaculta, México, 2006, pp. 57-58.

⁷ Véase George Yúdice, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, Cuba, 2006.

⁸ Véase Margarita Maas, *Gestión cultural, comunicación y desarrollo*, pp. 72-85.

sucede gracias a un proceso de edición de mensajes, es decir, a construcciones de la realidad. Con ello se implica ideológicamente a quienes participan en el campo cultural y a quienes desde otros campos lo observan.⁹

La mirada anterior es importante para preguntar por la forma en que se constituyó el campo cultural en el periodo estudiado, y el papel que las revistas aquí mencionadas jugaron en la visibilización de la cultura, en tanto legitimadoras de la política cultural del gobierno de Francisco Grajales.

La plataforma cultural de Grajales

Hacia finales de la década de 1940 el gobierno mexicano impulsó el turismo y la cultura. El presidente de la República, Miguel Alemán Valdés inició una importante etapa para el desarrollo cultural del país. Con él se fundó el Instituto Nacional de Bellas Artes, hasta nuestros días de suma importancia en el desarrollo cultural en México.¹⁰

Chiapas, estado mexicano, sureño, distante del centro del país, que mira por historia y cultura hacia Centroamérica, para entonces, 1948, tenía nuevo gobernador. Francisco José Grajales Godoy, militar de profesión, había asumido el primer mando luego de un proceso un tanto accidentado, con sus contratiempos y sustos. Entre circunstancias políticas, singularidades, fue el primer gobernador que llegó vía elecciones. Las candidaturas internas de su partido, el Partido Revolucionario Institucional (PRI), habían sido reñidas. Sin embargo, después de superarlas, fue el único candidato que se presentó a elecciones abiertas.¹¹

En Chiapas es común evocar la política cultural de Grajales, a la que se le puede calificar de carismática: se convirtió en el mecenas de los intelectuales de la época, a quienes les abrió las arcas estatales en detrimento de otras formas de manifestación cultural, como las artes populares y las artesanías. En este tenor se entiende que, en la etapa previa a las

⁹ Ídem.

¹⁰ Durante el gobierno de Miguel Alemán se impulsó el turismo; especial mención tiene el impulso que, en este sentido, recibió el puerto de Acapulco. También recibió especial importancia la cultura, aunque sus actividades estuvieran vinculadas al sector educativo, al menos administrativamente, y no al sector turístico, como sucedió en Chiapas. Véase Tomás Ejea Mendoza, “La liberalización de la política cultural en México: el caso del fomento a la creación artística”, en revista Sociológica, año 24, número 71, septiembre-diciembre de 2009, pp. 17-46.

¹¹ Véase Dolores Camacho y Arturo Lomelí, Francisco José Grajales Godoy: A caballo hacia la modernidad, Gobierno de Chiapas-Coneculta, México D.F., 2000.

elecciones gubernamentales, haya convocado a artistas y científicos a foros consultivos. De éstos surgieron dos preocupaciones que orientaron parte de su política gubernamental: la ciencia y la cultura.¹² Preocupaciones, cierto, del grupo de intelectuales orgánicos que después se constituyó en el segundo Ateneo de ciencias y artes.¹³

Francisco Grajales entendió que la cultura y la ciencia significaban recursos para el desarrollo estatal, pero también recursos para legitimarse en el poder a través del Ateneo. Su discurso al respecto pronto consideró que la producción de la riqueza debía afinzarse en estudios técnicos y científicos. Sólo así puede entenderse que entre las dependencias gubernamentales que fundó se hallaran las de Comunicaciones, Obras Públicas, Ganadería, Fomento Industrial y el Departamento de Prensa y Turismo.¹⁴ Este último reviste importancia para lo que aquí se entiende por política cultural por dos razones.

La primera de ellas, como dije, es que Grajales vio en el turismo una importante área de oportunidad para el desarrollo económico de la entidad. Una de las estrategias para su fomento fue la fundación de comités pro turismo en las principales ciudades de la entidad, como Tuxtla, la capital; San Cristóbal, una de las más importantes por sus atractivos y Tapachula, ciudad fronteriza con Guatemala.¹⁵ Otra estrategia se planteó desde la plataforma turística y miró, además, hacia el mundo del arte y la cultura. Consistió en un intenso trabajo de producción editorial que incluía la fundación de la revista Chiapas, en 1949, órgano del Departamento de Prensa y Turismo, cuya finalidad era promocionar los atractivos turísticos en el resto del país, el sur de Estados Unidos, centro y Sudamérica.¹⁶ Estas dos estrategias, como ya se ha mencionado, buscaban legitimar su estancia en el poder y definieron la política cultural carismática que lo caracterizó.

El trabajo de promoción turística y editorial fue uno de los pilares de la política cultural de Grajales. El Departamento organizó exposiciones, concursos, certámenes; promovió la imagen de Chiapas a través del patrimonio natural y cultural; promovió pueblos, lugares, costumbres, tradiciones, artesanía, arte popular y movimientos artísticos y culturales institucionalizados por el Estado.

¹² Vladimir González, "Torre de Babel. La política cultural en Chiapas de 1948 a 1952. Acercamiento desde los informes de gobierno de Francisco Grajales Godoy", en *Anuario 2012*, Unicach, México, 2013, pp. 113-133.

¹³ Un primer Ateneo se había constituido a principios de la década de 1950, sin mucha trascendencia en el ámbito de la política y la promoción cultural. Véase Héctor Cortés Mandujano, *Chiapas cultural*, Coneculta, Chiapas, México, 2006.

¹⁴ Vladimir González, "Torre de Babel...", pp. 113-133.

¹⁵ Los comités estaban integrados por la iniciativa privada, principalmente del ramo hotelero. Véase "Editorial", revista Chiapas, tomo 1, No. 2, mayo de 1949.

¹⁶ "Editorial, nuestro entusiasta saludo", en revista Chiapas, tomo 1, número 1, mayo de 1949.

Además de la revista Chiapas, se publicaron libros y folletos orientados tanto a la promoción de la cultura como a la promoción turística. La producción editorial ganó mucho con la adquisición de una nueva imprenta, moderna, mandada a traer de Estados Unidos. Con ella se impulsó el trabajo de científicos, intelectuales, artistas y escritores. De esta imprenta aparecieron títulos como *Horal*, de Jaime Sabines; *Chiapas económico*, de Moisés T. de la Peña; *Canto a la vida*, de José Falconi Castellanos (1950); *Con las alas del sueño*, de Enoch Cancino Casahonda (1951); *Bonampak* (argumento con guión para ballet), de Pedro Alvarado Lang (1951); *El desierto de los lacandones*, de Juan Ballinas (1951); *Fuego en la nieve*, de Eliseo Mellanes Castellanos (1952), y *El rescate del mundo*, de Rosario Castellanos (1952).

Quiero volver al Ateneo mencionado líneas arriba para comprender la plataforma cultural de Grajales. En 1948, año de su ascenso a la gubernatura, se oficializó un grupo de personas, intelectuales ellos, que habían venido trabajando en la ciudad. Era el Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas.¹⁷ Integrado por mujeres y hombres de la entidad, de otras partes del país y de españoles exiliados en México, el Ateneo complementó la labor de promoción y desarrollo cultural institucionalizada desde el Departamento de Prensa y Turismo. Fue un complemento porque en el Ateneo la cultura era su finalidad, y no un recurso explícito. La historia del Ateneo, sus posibilidades, se vieron favorecidas por su primer presidente, Rómulo Calzada. Fue funcionario de gobierno y significó un buen intermediario y gestor ante Grajales.¹⁸ Con Calzada hallamos un primer vínculo entre la esfera del poder y el campo cultural, mismo que abonó un proceso de legitimación del gobernador Grajales. Al asumir el poder inmediatamente les ofreció respaldo y apoyo, lo que significó una estrategia de consenso, toda vez que el periodo electoral había presentado ciertas rencillas con miembros venidos del mundo de la cultura, como el episodio de Álvaro López, un músico dicharachero, amigo de hombres y mujeres artistas e intelectuales, quien se había lanzado como aspirante a la silla gubernamental, y cuya campaña presentaba propuestas desorbitadas, irónicas; pronto ganó adeptos entre el electorado. Fue tanta la preocupación de Grajales que amenazó con quitarle su plaza de profesor de música. López decidió salirse del juego.¹⁹

Considero importante mirar este par de revistas en la lógica de la política cultural de Francisco José Grajales Godoy. Lo anterior permitirá entender de qué modo se trató de influir en el desarrollo chiapaneco por la vía del turismo. Pero además de ello, también

¹⁷ Véase Héctor Cortés Mandujano, *Chiapas Cultural*, Gobierno de Chiapas, México, 2006 y Dolores Camacho y Arturo Lomelí, *Francisco José Grajales Godoy: A caballo hacia la modernidad*, Gobierno de Chiapas-Coneculta, México D.F., 2000.

¹⁸ Véase Martínez y Durán, *Ateneo...*, Unam, Unicach, Samsara, México, 2013.

¹⁹ Véase Héctor Cortés Mandujano, *Ídem*.

permitirá reflexionar la visibilización del campo de la cultura, las narrativas y discursos contruidos al respecto por agentes sociales y sus vehículos de expresión.

Turismo y cultura: revista Chiapas

Jesús Agripino Gutiérrez, escritor, investigador, chiapaneco intelectual de mitad de siglo XX fue designado por el gobernador del estado jefe del recién creado Departamento de Prensa y Turismo. Tenía la encomienda de promover los atractivos turísticos de la entidad a través de múltiples actividades. Entre ellas la producción editorial. El general Francisco J. Grajales le encargó una nueva revista. Canceló la que hasta entonces había sido la publicación periódica del Estado. El periódico bisemanario llamado Chiapas cumplió su ciclo. En ese año decidieron cerrarlo para dar vida a otro medio de comunicación impreso: la revista Chiapas.²⁰

Jesús Agripino Gutiérrez se rodeó de gente del mundo de las letras y la cultura. Algunos de ellos compañeros del primer ateneo, fundado en 1942, cuya fugaz vida anticipaba lo que en la década de 1950 cristalizó en uno de los movimientos culturales más importantes de la entidad chiapaneca. Al fundar la revista Chiapas, Gutiérrez llamó al poeta Armando Duvalier para hacerse cargo de la dirección general y a Eliseo Mellanes, también poeta, para trabajar en la jefatura de redacción.²¹ Los artistas plásticos también participaron. Francisco Cabrera Nieto ilustraba las portadas e interiores, y también se utilizaron algunas viñetas de Franco Lázaro Gómez, grabador fallecido trágicamente al mismo tiempo que se tiraba el primer número de la revista.

En el mes de mayo de 1949 apareció su primer número. Su editorial presentó los propósitos y dijo algunos pormenores. Era una revista periodística que nació para impulsar la industria del turismo, aunque al paso del tiempo se definió mejor como revista de divulgación cultural. Pretendía entonces atraer inversionistas y paseantes, y divulgar los tesoros arqueológicos, prehispánicos y coloniales. Anunciaba, también, una de sus características: el uso abundante de material gráfico. Gracias a esta característica constantemente se publicaban ilustraciones de jóvenes artistas plásticos, fotógrafos locales y de fama nacional, como Armando Salas Portugal.²²

²⁰ Vladimir González Roblero, "Torre de Babel. La política cultural en Chiapas de 1948 a 1952. Acercamiento desde los informes de gobierno de Francisco Grajales Godoy", en Anuario 2012, Unicach, México, 2013, pp. 113-133.

²¹ Véase revista Chiapas, números 1 al 11, en los que figura Duvalier como director de la revista.

²² "Editorial. Nuestro entusiasta saludo", revista Chiapas, no. 1, mayo de 1949.

El jefe del Departamento y los encargados de la revista entendieron la cultura como recurso para promoción turística. Miraron al patrimonio material e inmaterial y también la obra artística de los hombres y mujeres que para entonces despuntaban en la vida cultural de la entidad, muchos de ellos ateneístas. En la revista Chiapas, aparecida un par de años antes que la revista Ateneo, escribieron los intelectuales de la época, quienes al tiempo la abandonaron para publicar textos lejanos al artículo periodístico y sin el matiz de la promoción turística.

La información cultural tuvo siempre lugar en sus páginas. A veces a chorro otras a cuentagotas. Los dos números iniciales trataron de situar la importancia del turismo con la idea del progreso y la modernidad. En ese tenor, desde el artículo editorial, se ponderó el impulso a la evolución cultural y económica. Se habló, entre otras cosas, de costumbres, tradiciones, leyendas, arquitectura, fiestas y ferias, artes plásticas, folclor, artesanía y arte popular.²³

El editorial inaugural destaca la importancia del patrimonio cultural:
Doble aspecto tendrá nuestra labor publicitaria: en primer término, a través de Chiapas excitaremos a los hombres de negocios y a los inversionistas en general a que incrementen el turismo construyendo hoteles modernos y confortables balnearios, campos de aterrizaje y todo cuanto tienda a hacer digna y cómoda la vida del turista. Al mismo tiempo, esta revista divulgará nuestros tesoros arqueológicos ¡Yaxchilán y Bonampak, joyas custodiadas por la jungla lacandona!, nuestros magníficos monumentos coloniales, nuestros paisajes y nuestros indios que hablan por la garganta de la marimba o por la mágica greca estampada en una jícara.²⁴

Al tercer número, el de junio de 1949, aprovecharon una coyuntura. El descubrimiento de las ruinas de Bonampak y de sus impresionantes frescos, en 1946, y el trágico suceso en el que dos de sus expedicionarios fallecieron, en 1949: el arqueólogo Carlos Frey, a quien se le atribuye el descubrimiento,²⁵ y Franco Lázaro Gómez, joven artista plástico, originario de Chiapa de Corzo, alumno avanzado de la Escuela de Artes Plásticas y para entonces ya afamado por la calidad de su obra.²⁶

²³ “El turismo, nueva industria en el estado”, revista Chiapas, No. 2, mayo de 1949. En este texto se exalta la política de promoción turística, como herramienta para el impulso de “la evolución cultural y económica del estado”.

²⁴ “Editorial. Nuestro entusiasta saludo”, revista Chiapas, No. 1, abril de 1949, p. 3.

²⁵ Claire, René, “Frey amó a su selva; ella no lo mató, lo retuvo para sí”, en revista Chiapas, número 3, junio de 1949.

²⁶ Allmagre, Juan, “El arte en México: Franco Lázaro Gómez”, en revista Chiapas, número 3, junio de 1949.

Este mismo número contiene un artículo que confiere sentido a la revista. El texto menciona la riqueza arqueológica de la entidad vinculada a la promoción turística. Se detiene en los comités locales pro turismo, mismos que intentaban mantener vivas ferias regionales, festejos típicos, folclor. Además, se mencionan las exposiciones artísticas como un gran atractivo para el turismo, prueba de ello han sido las organizadas en la escuela de artes plásticas de Chiapas, con obra fotográfica de Armando Salas Portugal y del artista Julián Oliva.²⁷

Así se decía en la revista:

Como se ha tomado en cuenta que las exposiciones artísticas son in gran atractivo para el turismo, se logró que el gobierno local-es (sic) prestara todo su apoyo, y desde luego se organizó, con gran éxito, una exposición de artes plásticas de la Escuela del estado, otra de carácter fotográfico del paisajista mexicano, Armando Salas Portugal y una exposición de pintura de un artista extranjero, el señor Julián Oliva.²⁸

Los sucedido en Bonampak, o eventos vinculados de algún modo, motivaron otros textos. En números posteriores se siguió hablando de los mártires de Bonampak, incluso apareció un reportaje gráfico donde el gobernador Grajales hace guardia ante el féretro del artista Franco Lázaro, cuyo cuerpo fue velado en el Ateneo. En ese mismo reportaje se atestigua el pago de un seguro al padre del artista. Otra información al respecto aparecida en otro número de la revista fue sobre el ballet Bonampak. En el texto se habla de los frescos de Bonampak y su representación escénica. Un artículo editorial, para 1952, citaba al ballet Bonampak como una de las máximas expresiones creativas y culturales de Chiapas,²⁹ y abundaron menciones y registros fotográficos de la obra.³⁰

Otro hecho que registró la revista fue la fundación de la escuela de artes plásticas en 1945. Jaime Torres Bodet, entonces secretario de Educación Pública del gobierno federal, fue su fundador. La revista Chiapas, al privilegiar la información gráfica, reprodujo artículos, registro de obra e ilustraciones de artistas plásticos locales. En ella se promovió la escuela, incluso en secciones de promoción turística, explicando su funcionamiento, costos y sobre todo, la proyección que artistas como el multicitado Franco Lázaro Gómez y otros como Máximo Prado, Gustavo Cabrera, Héctor Ventura o Ramiro Jiménez.³¹

²⁷ Carlos Villeneuve, "Chiapas realizará un gran proyecto de turismo", en revista Chiapas, No. 3, junio de 1949.

²⁸ Ibid., pp. 27-28.

²⁹ "Editorial: El ballet Bonampak, expresión cultural de Chiapas", en revista Chiapas No. 31, junio y julio de 1952, p. 4.

³⁰ "El ballet Bonampak" (registro fotográfico del ballet), en revista Chiapas No. 27, 1951, pp. 24-25.

³¹ Jorge Olvera, "La escuela de artes plásticas", revista Chiapas, número 2, mayo de 1949, y "Turismo", Revista Chiapas, No. 3, junio de 1949.



Si algo presumían los artistas locales era la buena salud de la plástica.³² Así lo consideraba Jesús Agripino Gutiérrez, quien a partir del No. 12 asumió la dirección de la revista. Agripino miraba, además de los artistas ya consagrados, aquellos que sin haber ido a la escuela de artes plásticas, también esculpían o tallaban. Sin embargo, la revista frecuentemente publicaba la “riqueza plástica de Chiapas”.³³

La revista también se constituyó en espacio para la creación literaria. Aparecieron dos secciones para cubrir este propósito. Una de ellas titulada “Cantores del terruño” publicaba textos poéticos y narrativos de corte bucólico, en los que se exaltaba elementos campiranos o pueblos idílicos.³⁴ Su primer director, Armando Duvalier, narrador y poeta, publicó algunos textos en la revista. Curiosamente no lo hizo mientras fue el director. Sus textos, y otros de narradores, comenzaron a publicarse a partir del número 12, cuando Jesús Agripino Gutiérrez asumió la dirección de la revista. Fue con él que tuvo mayor presencia la expresión literaria.

A partir del número 21, ya hacia el final del periodo de vida de la revista, se publicó la sección “La expresión emocional”. El poeta Enoch Cancino, también joven, publicó una primera versión del famoso Canto a Chiapas, con el que ganó los juegos florales de la época. Destaca un texto de Rosario Castellanos, también joven, de José Falconi y de Eliseo Mellanes, poetas que no alcanzaron el reconocimiento de los antedichos.³⁵ Otros textos poéticos y narrativos de menor calidad literaria también tuvieron cabida.

La revista dejó de publicarse hacia el final del cuatrienio de Grajales. Tal vez se le auguraba más vida. Algunos acontecimientos vaticinaron, sin embargo, que la revista había comenzado a perder fuerza y que su destino debía cumplirse. Uno de ellos fue el siguiente. Desde el número 18, año nuevo de 1951, la revista comenzó a aceptar anuncios publicitarios en interiores. Al inicio fueron discretos, ocupaban poco espacio. Al paso del tiempo la publicidad ganó terreno: llegó a la robaplana. La información turística y cultural comenzó a ser relegada. Incluso la información gráfica, ilustraciones y fotografía, principalmente, sucumbieron ante la publicitaria.³⁶ El campo cultural y turístico comenzaba a eclipsarse a pesar de que para entonces la revista publicó también un suplemento cultural en dos ocasiones.³⁷

³² Jesús Agripino Gutiérrez, “Cristiano Molina, un artista ignorado”, revista Chiapas, número 7, octubre de 1949.

³³ “Artes plásticas”, revista Chiapas, No. 31, junio y julio de 1952.

³⁴ Por ejemplo “La cosecha del cacao” por Francisco J. Lara, revista Chiapas, número 7, octubre de 1949.

³⁵ Véase revista Chiapas, No. 29, febrero-marzo de 1952.

³⁶ Véase revista Chiapas, no. 18, enero de 1951 y siguientes.

³⁷ No se encontraron los suplementos en los ejemplares digitalizados del AHCH.

Otra señal de su decadencia fue la aparición de números dobles. Hasta el número 21 la revista había aparecido consecutivamente y de manera sostenida. Sin embargo, en ocasiones, a mitad de su camino, en 1951, a poco menos de un año de que se tirara el último número, aparecieron los números dobles o bien bimensuales, y el costo al público había subido de 20 a 50 centavos.

El periodo gubernamental se acercaba a su ocaso. La propaganda política le regateó espacio a la publicidad. La revista empobreció su información turística y cultural para convertirse en aparato de difusión de las actividades de Francisco J. Grajales. Se aprovechaba alguna intervención del gobernador en veladas culturales, entrega de premios o visitas a centros turísticos para informar la labor hecha a lo largo del cuatrienio. Los artículos editoriales reseñaban y resumían el trabajo en materia de cultura y turismo, y las secciones gráficas reproducían fotografías de actos oficiales en los que funcionarios de gobierno, locales y federales, tomaban parte. Llama la atención el último número. La portada es un retrato a mano de Efraín Aranda Osorio, gobernador electo, dibujado por Francisco Cabrera Nieto. Su rostro aparece en primer plano, junto a los años de inicio y fin de su periodo gubernamental, ahora de seis años, de 1952 a 1958, más una nota descriptiva y explicatoria en interiores que vale la pena citar:

(...) el símbolo de la Patria encarnado en la luminosa Bandera Nacional, la alegoría de la epopeya de los Chiapas, emblema inmortal de nuestro estado, y la efigie del señor licenciado Efraín Aranda Osorio, el hombre que hoy inaugura un nuevo régimen pleno de esperanzas para el glorioso porvenir de nuestra patria chica.³⁸

Debe entenderse esta salutación como un ritual común en la clase política. Sobre todo en el contexto de la época que privilegiaba el culto a la personalidad, como ocurrió con la figura de Grajales. También, quizá, como una manera de asegurar la continuidad de la revista, sobrevivir al cuatrienio que acababa de fenecer. Sin embargo, el número 34, el que aludimos, fue el último que apareció de la revista Chiapas. La política cultural de Aranda menospreció el trabajo de su antecesor, como veremos con el Ateneo y su revista.

Ciencia, arte y cultura: revista Ateneo

En 1949 se mandó comprar una nueva imprenta para el Estado. Con ella se mejoró la producción editorial en cantidad y calidad. El impulso a las publicaciones fue una de las acciones gubernamentales celebradas y presumidas muchas veces. Entre esas publicacio-

³⁸ "Nuestra portada", revista Chiapas, No. 34, noviembre de 1952.

nes destaca la revista Ateneo. Era de signo distinto a la revista Chiapas. Su sentido era estrictamente intelectual. La revista apareció en 1951 bajo la tutela del Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas. Muchas voluntades hicieron lo suyo para hacerla posible. Se debe destacar dos. La del gobernador Grajales, hombre con una formación militar sólida, con guiños familiares artísticos, pues su padre, José Emilio Grajales, poeta, es autor del Himno a Chiapas, escrito y musicalizado a principios de siglo XX; y la de Rómulo Calzada, primer director de la revista, varias veces funcionario federal y local, quien hizo gestiones entre el grupo de intelectuales y el gobierno.³⁹

Los integrantes del Ateneo, casi todos hombres, salvo Rosario Castellanos, fueron los principales autores de artículos, ensayos, reseñas, textos dramáticos, narrativa y poesía aparecidos en la revista. Esta característica la convirtió en la publicación periódica más importante del estado en la década de 1950. Abrió el camino para la fundación de otras revistas culturales, vinculadas al Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas, el viejo ICACH; a las universidades e institutos de educación superior aparecidos en la década de 1970, a grupos de intelectuales posteriores y finalmente al Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas, apenas de la década de 1990.

Ese manojo de intelectuales, entre los que se encontraban historiadores, poetas, narradores, ensayistas, arqueólogos, biólogos, botánicos y artistas, construyó el sentido de la revista a la vera del general Grajales. Sus temas fueron tan variados como los perfiles de sus autores. Destaca, sin embargo, la cantidad de textos sobre arte y cultura, que terminaron por imponerse sobre los de tipo científico.⁴⁰

La vida de la revista tampoco fue tan larga como se hubiese querido. Se tiraron siete números con una periodicidad al inicio trimestral y hacia el final casi anual. La aparición del primer número supone que con anterioridad se había creado cierta expectativa en torno a ella. Los saludos publicados ahí antecedieron su contenido. Políticos, empresarios, personajes públicos y asociaciones le dieron la bienvenida.⁴¹ Los ateneístas, por su parte, agradecieron el impulso y apoyo del gobernador Grajales para la publicación de la revista.

La revista se dividió en secciones que dieron entrada a inquietudes intelectuales de diversa índole. “La realidad de México” se integraba de ensayos y artículos científicos, historiográficos y de crítica de arte y cultura; “Fantasía del pensamiento” publicaba obra artística, principalmente literatura; “Notas” era una sección para reseñas e información periodística, que daba cuenta de la vida cultural de los chiapanecos.

³⁹ Al respecto véase Héctor Cortés Mandujano, *Chiapas cultural...* y José Martínez Torres, *Ateneo...* Unam, Unicach, Samsara, México, 2013.

⁴⁰ Véase José Martínez Torres, *Ateneo...* Unam, Unicach, Samsara, México, 2013.

⁴¹ Véase revista *Ateneo*, No. 1, enero-marzo de 1951.

En el primer número publicaron Armando Duvalier y Jesús Agripino Gutiérrez, ambos fundamentales para la revista del Departamento de Prensa y Turismo. Además, Agripino Gutiérrez fue el subdirector de la revista *Ateneo*; el director era Rómulo Calzada, quien posteriormente la dejó a cargo a Andrés Fábregas Roca y después a Eduardo J. Albores.

Los artistas plásticos ya conocidos también formaron parte de la revista. Obra del multicitado Franco Lázaro Gómez aparecía en ella, pero ya no como ilustración de textos, sino como registro de obra. Lo mismo sucedió con la obra de otros artistas, principalmente grabadores, como Isauro Solís, Héctor Ventura, Ramiro Jiménez y Carlos Selvas, entre otros.

El número dos aparece un texto firmado por Rómulo Calzada que parece ser una declaración de principios. La preocupación del *Ateneo* y de su revista es la cultura, es decir, las obras del espíritu, dice Calzada. Su pretensión era la universalidad del conocimiento a partir de lo propio. En este sentido, el autor hace un llamado, desde la revista, a exaltar la cultura local, en tanto afirmación “de lo nuestro como parte del patrimonio cultural humano”.⁴² Este artículo también manifiesta la tensión entre lo espiritual y lo material, singular porque Grajales había encargado a los ateneístas el desarrollo de lo material a partir de propuestas científicas vinculadas al desarrollo cultural.⁴³ Este encargo no se circunscribió a los textos aparecidos en la revista, muchos de ellos adelantos de publicaciones más amplias. La producción editorial del *Ateneo*, por ejemplo, contempló libros que analizaban la realidad económica de Chiapas.

El manifiesto del *Ateneo* destacaba lo siguiente:

Por un deber, no estatutario, sino moral; por un imperativo de afirmación –ser– de nuestro Instituto, el *Ateneo* de Chiapas, es que publicamos esta revista.

El *Ateneo* de Chiapas es un organismo joven, dinámico, a ritmo con la tónica de la vida moderna; pero, a la vez, con urgencia perentoria de exaltación espiritual. Tiene una misión de cultura. Y en misiones de tal índole se impone la afirmación de las obras del espíritu.

(...)

Queremos afirmar lo nuestro como parte, no importa qué minúscula, del patrimonio cultural huamano. Nuestro Estado, provincia abandonada mucho tiempo, posee valores universales, acaso mayores que los de otros lugares (...).

42 Véase revista *Ateneo*, No. 2, abril-junio de 1951.

43 Véase González, “Torre de Babel...”



Divulgar y exaltar los valores culturales, las obras del espíritu, cualquiera sea el pueblo que los haya creado, pues lo humano no tiene fronteras, es tarea fundamental de nuestra REVISTA.⁴⁴

Los artículos y ensayos sobre arte y cultura merecen atención. No eran simples textos de divulgación, sino trabajos de investigación hemerográfica y crítica de arte, según los casos. En el primer número, por ejemplo, se puede citar el texto de Jesús Agripino Gutiérrez sobre la obra del poeta Santiago Serrano, titulado “Glosa de los poemas de Santiago Serrano”; o el texto firmado por Pedro Alvarado Lang titulado simplemente “Franco Lázaro Gómez”, que analiza la obra del grabador; o en el segundo número la reproducción de un texto de Fray Matías de Córdova llamado “El problema del indio”; los sonetos de Carlos Pellicer, Hai Kais de Armando Duvalier; las reseñas de Rosario Castellanos sobre Enrique González y de Armando Duvalier sobre Mariano Azuela; el texto dramático de la misma Castellanos titulado Salomé; o las críticas de Alberto T. Arai sobre el escultor Jorge Olvera y sobre el guión del ballet Bonampak de Jorge Alvarado Lang.

El mecenazgo de Francisco J. Grajales convirtió a los ateneístas en una suerte de intelectuales orgánicos. Los agradecimientos al impulso del Ateneo aparecen constantemente en la revista, en menciones dentro de los textos, algunos de ellos analizando alguna circunstancia, como el descubrimiento de Bonampak y el encargo que hizo el gobierno para plasmar en arte dicho acontecimiento,⁴⁵ así como en noticias culturales, cuyos acontecimientos reportados fueron impulsados por Grajales.

La revista Ateneo tampoco resistió la administración de Efraín Aranda Osorio. El número 4, de abril-junio de 1952, significó el último que se tiró en la administración grajalista. Los responsables de la revista, para entonces Jesús Agripino Gutiérrez como director y Eduardo J. Selvas como redactor, publicaron un agradecimiento por el apoyo brindado no sólo a la publicación, sino al Ateneo en general. Al mismo tiempo, en hoja aparte, saludaron al gobernador electo, Efraín Aranda Osorio.

El fin del mandato de Grajales significó la debacle de la revista. Mientras que en el cuatrienio que fenecía se tiraron cuatro números en dos años, 1951 y 1952, en el sexenio de Aranda aparecieron los últimos tres números que se publicaron en la década de 1950.⁴⁶ La publicidad también ocupó espacios. No necesariamente se los arrebató, a diferencia de lo sucedido en la revista Chiapas. En 1953 no apareció la revista. En el año de 1954

45 Véase revista Ateneo No. 4., abril-junio de 1952.

46 Hasta el siglo XXI, en la década de 2010, nuevos ateneístas revivieron la agrupación y también la revista.

se imprimió y circuló el número 5. Los ateneístas agradecieron a quienes les tendieron la mano para que su revista volviera a publicarse. Entre ellos al gobernador Efraín Aranda Osorio, a su exdirector Rómulo Calzada y al artista Héctor Ventura por las ilustraciones. En 1955 no apareció, sino hasta 1956. El último número de esa época, el séptimo, vio la luz en 1957. El agradecimiento fue reiterado al gobernador Aranda, pero esta vez también a las casas comerciales que hicieron posible la edición del número. Pudo haber sido una estrategia de supervivencia que no dio resultados esperados. Al igual que la revista Chiapas, inició con el apoyo decidido del gobierno y terminó pidiendo recursos ajenos a las arcas públicas.

Reflexiones finales

Las revistas culturales como cualquier otro medio de comunicación construyen las realidades que percibimos. El caso que me ha ocupado conlleva la reflexión sobre el modo en que se constituyó el campo de la cultura en la primera mitad de la década de 1950 en Chiapas, como resultado de estrategias de intervención estatales, es decir, de una política cultural.

La comunicación visibiliza la cultura, construye narrativas, discursos y legitima a actores sociales que intervienen en dicho proceso. En este sentido, y a manera de conclusión, podemos *mirar* este breve pero importante periodo de la historia cultural de Chiapas desde tres perspectivas.

La primera de ellas desde la política cultural carismática. Gilberto Giménez la entiende como aquella que se orienta a apoyar a creadores reconocidos,⁴⁷ olvidando manifestaciones estéticas tradicionalmente separadas de las artes. Las revistas Chiapas y Ateneo sirvieron de plataforma para artistas y grupos culturales consolidados o en proceso de consolidación. Chiapas era una revista periodística y las firmas aparecidas en ella coincidían con las del Ateneo. Los artistas e intelectuales de la época se habían constituido como un grupo cerrado, de élite, que incluso creó sus propias formas de estímulo, como lo fue el Premio Chiapas y otros de menor envergadura.⁴⁸ La revista Ateneo significó el espacio por excelencia para el análisis y la creación artística. De hecho, sus textos trascendieron las páginas de la revista y han sido publicados, algunos, de manera independiente por intelectuales y académicos en años recientes. Se configuró de este modo una política cultural carismática con el apoyo decidido del gobierno de Francisco Grajales Godoy.

⁴⁷ Véase Gilberto Giménez, *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, Conaculta, México, 2007.

⁴⁸ Véase Araujo, *Chiapas: la construcción de una élite cultural a través de la prensa*, en *Anuario 2012*, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Chiapas, México, 2013, pp. 97-111



Otra perspectiva, la segunda, se refiere a la orientación ideológica de la política cultural. ¿Cuál era la idea de cultura en el periodo estudiado? Las revistas nos dan la pista. La cultura debía cumplir una función. Por una parte fue un recurso del proceso de construcción de identidades colectivas. Se ve claramente en la insistencia del patrimonio cultural local. Un acontecimiento en los albores del periodo de Grajales dice mucho. El descubrimiento de las ruinas de Bonampak: las pinturas guardadas en sus templos devino torrente de artículos, crónicas, noticias, arte. Por encargo del general Grajales, Pedro Alvarado Lang escribió el ballet Bonampak que hasta hace poco todavía se representaba en Chiapas.

Por otro lado, la cultura también fue recurso para el desarrollo económico. El gobierno del general Grajales tuvo una política muy clara respecto al turismo como motor de desarrollo. La revista Chiapas nació con el propósito de difundir los atractivos turísticos del estado. El arte y la cultura pasaron a ser artículos de promoción turística. El patrimonio cultural, la arquitectura, los sitios arqueológicos, las danzas, las artesanías, el arte popular, así como las llamadas “bellas artes” ocuparon páginas muy importantes junto al patrimonio natural chiapaneco. Se pretendía que los inversionistas y los turistas miraran a Chiapas como destino. Una cifra nos orienta: 405 mil 678 turistas en 1949.⁴⁹ El turismo representó un área de oportunidad para el desarrollo económico.

También fue recurso para el consenso. Si bien es cierto que el arribo de Grajales a la gubernatura no fue violento, sí tuvo sus sobresaltos. Sus detractores lo acusaban de pertenecer a la “familia chiapaneca”, es decir, a aquellas familias que habían ostentado el poder desde el siglo XIX; también le señalaban como quemasantos, recordando los enfrentamientos durante el primer tercio de siglo entre la Iglesia y el Estado, cuando uno de sus tíos, Victórico Grajales, fue el gobernador que lidió en este conflicto; y finalmente pudo haber abierto un frente contra personajes bohemios del mundo del arte y la cultura cuando uno de ellos Álvaro López, músico, en tono humorístico y crítico se había postulado al gobierno. Muy pronto tuvo como aliados a intelectuales locales. Poca o ninguna crítica se escuchó desde este sector social. Las revistas Chiapas y Ateneo, controladas por miembros del Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas, mostraron en cualquier oportunidad el agradecimiento al impulso y desarrollo de la cultura propiciados por el gobierno. Su quehacer cultural devino fuente de legitimación. El resultado de este consenso fue el culto a la personalidad.

⁴⁹ “Turismo, riqueza inexplorada”, revista Chiapas No. 7, octubre de 1949.

Finalmente la tercera perspectiva. El ocaso de las revistas fue sintoma de la falta de planeación cultural. Ninguna de ellas trascendió con éxito al periodo de Francisco Grajales. La revista Chiapas concluyó exactamente al término de su cuatrienio, empañadas sus páginas culturales por anuncios publicitarios, a pesar de las saluciones y panegíricos a la figura del gobernador entrante. Mismo sino tuvo Ateneo. Fue constante mientras Grajales ocupó la silla del poder. Después corrió con poca suerte hasta que desapareció en 1957, un año antes de la conclusión del sexenio de Efraín Aranda Osorio.

La política cultural reflejó las voluntades de los gobernadores en turno para mantener o desechar esfuerzos editoriales como los que aquí se han mencionado. La idea de cultura como recurso para la construcción de identidades, el desarrollo y el consenso no fue lo suficientemente sólida para sostener estas revistas, publicaciones que visibilizan y constituyen narrativas sobre el campo cultural de la época.

Referencias

- ARAUJO González, Rafael, “Chiapas: la construcción de la élite cultural a través de la prensa”, en Anuario 2012, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Chiapas, México, 2013, pp. 97-111.
- CAMACHO, Dolores y Arturo Lomelí, Francisco José Grajales Godoy: *A caballo hacia la modernidad*, Gobierno de Chiapas-Coneculta, México D.F., 2000.
- CORTÉS Mandujano, Héctor, Chiapas Cultural. *El ateneo de ciencias y artes de Chiapas*, Gobierno de Chiapas, México, 2006.
- EJEA Mendoza, Tomás, “La liberalización de la política cultural en México: el caso del fomento a la creación artística”, en revista Sociológica, año 24, número 71, septiembre-diciembre de 2009, pp. 17-46.
- GIMÉNEZ, Gilberto, *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, Conaculta, México, 2007.
- GONZÁLEZ Roblero, Vladimir, “Torre de Babel Torre de Babel. La política cultural en Chiapas de 1948 a 1952. Acercamiento desde los informes de gobierno de Francisco Grajales Godoy”, en Anuario 2012, Unicach, México, 2013, pp. 113-133.
- MARTÍNEZ Torres, José y Antonio Durán, Ateneo Chiapas. *Órgano del ateneo de ciencias y artes de Chiapas, 1951-1957. Estudio preliminar, reseñas, gráficas, índices y apéndice biográfico*, Unam, Unicach, Samsara, México, 2013.



MAAS Moreno, Margarita, *Gestión cultural, comunicación y desarrollo*, Conaculta, México, 2006.

NIVÓN Bolán, Eduardo, *La política cultural. Temas, problemas y oportunidades*, Conaculta, México, 2006.

YÚDICE, George, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, Cuba, 2006.

Hemerografía

AHCH, Archivo Histórico de Chiapas, Colección de revistas digitalizadas, disponible en <http://cuid.unicach.mx/?clave=revistas>

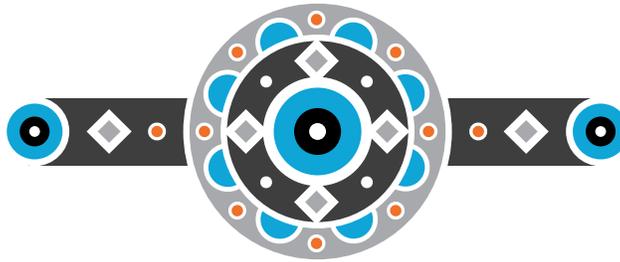
Revista *Chiapas*

- Revista *Chiapas*, No. 1, mayo de 1949
- Revista *Chiapas*, No. 2, mayo de 1949.
- Revista *Chiapas*, No. 3, junio de 1949.
- Revista *Chiapas*, No. 4, julio de 1949.
- Revista *Chiapas*, No. 5, agosto de 1949.
- Revista *Chiapas*, No. 6, septiembre de 1949.
- Revista *Chiapas*, No. 7, octubre de 1949.
- Revista *Chiapas*, No. 8, diciembre de 1949.
- Revista *Chiapas*, No. 9, enero de 1950.
- Revista *Chiapas*, No. 10, febrero de 1950.
- Revista *Chiapas*, No. 11, abril de 1950.
- Revista *Chiapas*, No. 18, enero de 1951
- Revista *Chiapas*, No. 27, noviembre-diciembre de 1951.
- Revista *Chiapas*, No. 29, febrero-marzo de 1952.
- Revista *Chiapas*, No. 31, junio y julio de 1952.
- Revista *Chiapas*, No. 34, noviembre de 1952.
- Revista *Chiapas*, número 3, junio de 1949.
- Revista *Chiapas*, número 3, junio de 1949.

Revista *Ateneo*

- Revista *Ateneo*, No. 1, enero-marzo de 1951.
- Revista *Ateneo*, No. 2, abril-junio de 1951.
- Revista *Ateneo*, No. 3, enero-marzo de 1952.
- Revista *Ateneo*, No. 4., abril-junio de 1952.

Los sentidos de lo múltiple en la producción gráfica de Joseph Lupo



Adriana Salazar Lamadrid

Introducción

Existe un inicio, un extenso desarrollo desde el ámbito de los objetos tridimensionales y de la gráfica, seguido de un proceso de transformación en cuyo pasaje vemos pistas de la re-funcionalización del concepto de lo múltiple y, finalmente, un punto donde se bifurcan paralelamente posibles travesías del concepto desde el ámbito de la gráfica contemporánea. Configuración que pone al frente un problema que podría esquematizarse de la siguiente manera: nos encontramos frente a una variación, que, como anomalía, permite acortar la distancia entre la dimensión técnica y teórica dentro de un espacio temporal específico. Siguiendo esta lógica, el propósito de este trabajo es interpretar (epistemología: como conocer) e interpelar (ontología: el ser que conoce) la re-funcionalización de los “sentidos de lo múltiple” en la producción gráfica contemporánea de Joseph Lupo.¹

¹ Joseph A. Lupo trabaja como Associate Professor of Art/Printmaking Program Coordinator y Graduate Studies Coordinator en la Escuela de Arte y Diseño de West Virginia University. Estudió en la Universidad de Bradley y la Universidad de Georgia Senado de la Virginia.



Realizar una lectura de su trabajo es abrir el espacio para observar como un sujeto del siglo XXI coloca al frente las múltiples facetas que lo conforman artista, simbolista y teórico para con ello alterar la manera de internarse y apropiarse de los sentidos de lo múltiple. A partir de este presupuesto, se aprecia que la selección de la herramienta como instrumento o recurso para la construcción de un cuerpo de trabajo depende de varios factores (a) del espacio social, (b) del tránsito de la obra de arte del espacio privado a la plaza pública, (c) de los avances tecnológicos que repercuten en el ámbito técnico, (d) del flujo del consumo humano; y, (e) así como del individuo que pone en relación y trae a la existencia la producción. El cambio no lo produce únicamente el individuo, él forma parte de la compleja red de interacción e investigación.

históricos y filosóficos, pero también matemáticos y tecnológicos. La segunda retoma la hermenéutica análoga-icónica de Mauricio Beuchot como una herramienta que dota de sentido, interpela el objeto, lo abre y re-significa desde una perspectiva actual. La tercera, presenta el ejercicio de interpretación e interpelación en la producción gráfica de Joseph Lupo. Finalmente, se presentan algunos comentarios finales.

Lo múltiple inserto en la tradición, los objetos tridimensionales y la gráfica

De acuerdo a Juan Martínez Moro el británico William Gilpin es el primero en acoger en 1768, un enfoque que privilegia la actividad reflexiva en torno a los procesos técnicos (Martínez, 1998, p. 13). Su ensayo constituye un indicio de esa apertura que empieza a gestarse en el tratamiento de los contenidos teóricos. Continúan este proceso de sistematización de manera intermitente Vassily Kandinsky y Jean Dubuffet, William M. Ivins, Jr. y el filósofo Walter Benjamin (Martínez, 1998, p. 13).

A partir del siglo XIX, con las vanguardias se inicia un proceso de transformación en el que la gráfica logra desprenderse de su carácter de reproductibilidad y su historia, renunciando un poco a sí misma: lo que en su momento le ayudó a consolidarse, resulta ser su misma prisión (Suanders, Miles 2006, p. 8). Algunos otros autores contemporáneos entre los que destacan Juan Martínez Moro, Friedrich Tietjen, David Platzker, Elizabeth Wyckoff, Gill Saunders, Rosemary Miles, Susan Tallman, Wendy Weitman y Deborah Wye se han ido sumando en la segunda mitad del siglo XX a la reducida lista de teóricos cuyo interés se ubica en la actividad reflexiva.

Martínez Moro y Tallman, insisten, en que los vacíos en la actividad reflexiva no afectan la creciente producción gráfica ni su experimentación técnica y tecnológica, las cuales no han sido paralelas (Martínez, 1998, p. 15). Ambos autores, en contraposición a Wendy



Weitman y Deborah Wye plantean una investigación que traspasa “sutilmente” las fronteras del conocimiento. Martínez Moro alude a complejos entramados o armazones que parten de su metodología hacia el exterior, forma de trabajo que permite el reconocimiento y exploración de su sintaxis, “...en y para sí...” (Koselleck, 1993, p. 178). Para Susan Tallman, la preocupación se centra en presentar la gráfica como un arte que cruza e interactúa con las ideas críticas de la época (Tallman, 1996, p. 11). Posicionamiento, que permite valorar cómo la gráfica contemporánea no se encuentra circunscrita a una dimensión que la coloca dentro de un esquema que la supedita a un proceso especializante de factura (técnica), sino como un lenguaje que permite un proceso evolutivo que acoge una “amplificación” de sentidos. Es decir, se crean las condiciones para re-pensar esos sentidos que se encuentran entre el límite (obstáculo) y lo ilimitado.²

Los planteamientos anteriores, aunque no son todos, reflejan que a pesar de que existen estudiosos que tratan y guían el rumbo de la disciplina, ésta rara vez es objeto de estudios teóricos y críticos. La falta de interés trae consigo un número reducido de publicaciones teóricas especializadas.

De acuerdo a Zdenek Felix, el múltiple como duplicado de un objeto tridimensional es considerado uno de los géneros de mayor difusión del arte moderno (Tietjen, 1998). Una de sus principales características consiste en su resistencia a una definición. La terminología comenzó a ser utilizada alrededor de 1960, para describir el arte que no era ni grabado ni ediciones de escultura, pero se pretendía que se produjeran en masa. Ian Chilvers al referirse a él, proporciona un acercamiento histórico.

El término múltiple designa aquellas obras de arte que no son grabados o esculturas y están diseñadas para ser producidas como copias. Considerando que una estampa y los moldes de esculturas son “copias” de una obra original realizada a mano por el artista, los múltiples son diferentes debido a que el artista a menudo ejecuta únicamente un proyecto con un conjunto de especificaciones para ser producidas mediante un proceso industrial de fabricación en materiales como el plástico. Del mismo modo, se diferencian de la pintura original múltiple producida por Jean Fautrier a partir de 1950, en que el artista terminó manualmente un diseño básico impreso previamente sobre un lienzo. La idea de múltiple fue definida por Adam y Tinguely... (Chilvers citado por Tietjen, 1998).

Como se ve en la primera sección de la cita anterior, tradicionalmente se asume que el arte múltiple era tridimensional lo que excluía la gráfica, la fotografía y los libros de artis-

² Nos referimos aquí a la idea de que todo concepto es a un mismo tiempo límite y un borde. Te permite pensar dentro de los límites del mismo, pero cierra su espacio de reflexión fuera de él.

ta. Erika Lederman, siguiendo la herencia de la tradición, apunta que un múltiple no es ni un grabado ni una edición escultórica producida utilizando las técnicas tradicionales de vaciado (Tietjen, 1998).

En contraposición, surgen dos contrastes que difieren con la acepción tradicional señalados por Tomas Lawson y Dierk Stemmler. El primero insiste en que la expresión responde a la descripción de una pequeña escultura que se produce en un número relativamente grande; mientras que para Stemmler, lo constituyen los objetos que el artista hace en un número relativamente grande como si fueran “copias” valiéndose de la gráfica o de objetos esculpidos (Tietjen, 1998). Por su parte, Linda Albright-Tomb, pone de manifiesto que generalmente se entendía como múltiple a aquellos objetos tridimensionales creados no cómo un objeto de arte único, sino cómo una edición de originales. Argumenta que la creación de un modelo original, no era un patrón a seguir porque cada elemento tiene el mismo valor en precio a las otras piezas de la edición. Así mismo, establece que ayuda a identificarlo su fabricación en masa (Museum, 2010).

Así mismo, establece que ayuda a identificarlo su fabricación en masa (Museum, 2010). La segunda parte de la cita de Ian Chilvers (arriba) coloca al frente la interacción de tres atributos de un múltiple: (a) los materiales utilizados, (b) su proceso de fabricación; y, (c) la función del artista en su reproducción. Su definición muestra “cómo” y “dónde” se encuentra las particularidades que constituyen esos indicios que forman un marco referencial. Idea que puede sustentarse en los principios básicos para la ejecución de una edición que Daniel Spoerri formuló, al final de los cincuenta, junto a varios artistas, éste proceso de configuración abarca tres dimensiones organizativas. Primero, el múltiple no debe fabricarse con las técnicas tradicionales de duplicación artística: gráfica, fotografía y escultura. Segundo abre un espacio de doble dimensión, por un lado, debe de comunicar su idea sin el sello personal del artista sobre el objeto y por otro, posibilita que la producción de las piezas se transfiera a otra persona para que termine su fabricación. Tal presupuesto alude a que la mano del artista, como herramienta ejecutora, no debía encontrarse presente en su reproducción. Inclusive se llega al extremo de colocar la firma y numeración que certifican la autenticidad de la pieza pegada al objeto con etiquetas adhesivas (Tietjen, 1998). Esta distinción ofrece una clave para comprender la exclusión de la gráfica como técnica de reproducción formal porque la mano del artista, o bien, la de un maestro impresor, se encuentran presente en la realización e impresión de cada estampa de la edición. Otro indicio que antecede la “fabricación en masa” es:

La idea de múltiplos en el sentido definido anteriormente fue ideada por Adam y Tinguely, quien en 1955 propuso la producción de dichas obras a la comerciante de arte Denise René, quien luego intentó sin éxito registrar “la patente” de la palabra múltiple (Chilvers citado por Tietjen, 1998).



Jean Baudrillard ha puesto en la mesa de discusión que el arte y la industria intercambian señales (Baudrillard, 2003, p. 1020). Ello puesto en relación con los lineamientos presentados por Spoerri nos recuerda que estamos ante un proceso de transformación que interrelaciona el arte múltiple tridimensional y la tecnología al proponer una línea de producción Fordista: “...los múltiples son diferentes, debido a que el artista a menudo produce sólo un proyecto o conjunto de especificaciones para un proceso industrial de fabricación en materiales como el plástico” (Chilvers citado por Tietjen, 1998). Pensar el arte como camino en el que se entrelazan los conceptos de industria, máquina, fabricación en masa, línea de producción, especialización e hiper-especialización y patente, como signo de los avances tecnológicos y su implicación dentro de la esfera del arte permite enunciar la noción de “consumo”. Una de las primeras referencias al momento de exponer el término remite a la economía, diseño, marketing, redes sociales y, en menor medida, al arte examinado desde el espacio creativo; sin embargo, en ocasiones el concepto de consumo se introduce en la poética del artista como es el caso del estadounidense Joseph Luo.

Tercero, el *multiply* debe ser móvil o alterable de modo que el receptor tenga la posibilidad de interactuar de manera activa con la obra de arte. Daniel Spoerri también propone: el significado de la terminología trasciende un modo especial de reproducción en el arte, debe ser inherente a las propias piezas y legible en su recepción (Tietjen, 1998).

Otro indicio que propicia la reflexión y muestra la transformación del concepto lo constituye la pieza *Wedding Souvenir* (figura 1) de Claes Oldenburg. Este ejemplar presenta la interacción que propuso Daniel Spoerri en *Editions* desde dos lógicas. La primera, coloca al artista dentro del conjunto. Al observar la fotografía tomada por Dennis Hopper (cuadrante inferior derecho), advertimos que en ella aparece la lengua de Oldenburg estampada con el mismo sello que contiene cada trozo de pastel en su parte inferior (cuadrante superior derecho). Nos encontramos ante una analogía de atribución no simétrica, donde el sello como inscripción, dota de sentido los distintos soportes (pastel y boca) sin reducir el uno al otro. Desde este posicionamiento no estamos ante una repetición temática, sino frente a una inscripción. El sello es una marca que indica algo y cómo índice sale de la analogía. En la segunda, percibimos la interacción que ofrece cada fragmento del pastel de boda ficticio del curador James Elliot y Judith Algar con sus invitados cumpliendo así con la tercera regla de un *multiply* de acuerdo a los principios elaborados por Daniel Spoerri.



Fig. 5 *Wedding souvenir* de Claes Oldenburg

Para 1990 el escenario se amplifica, “los artistas se encontraban dispuestos -preparados- para repetir su trabajo y emplear el *readymade*, llamando a ambos *artists’s multiples*” (Bury, 2001). Posteriormente se produjo rechazo por parte de la comunidad disciplinar respecto a la acepción clásica de arte múltiple, pues privilegia ciertas técnicas de reproducción. Es decir, el problema se encuentra circunscrito a la técnica utilizada para su duplicación. Una posición alternativa que representa una solución legítima al problema, es la que propone Smith al argumentar que “un múltiple responde a la idea de que el arte está basado en la designación” (Tietjen, 1998); definición que implícita incluye la gráfica.

En el momento de su creación el arte múltiple se enfrentó a recelos: “...estos objetos flotan en la periferia de todo mensaje estético que el múltiple debe en realidad comunicar... son consideradas más como piezas de decoración” (René Block citado por Tietjen, 1998). Se presentó una crisis en el paradigma tradicional vislumbrada por Daniel Spoerri. Esta se debió a que los objetos usados como obra de arte múltiple inspiraban desconfianza, debido a que no poseían ningún valor práctico y, por otro lado, tampoco, después de que el artista los convertía por designación en objetos artísticos, tenían suficiente valor de exposición. No había un contexto adecuado para su lanzamiento, por ende, sería decisivo que se conjuntaran varias piezas de arte múltiple de distintos artistas para ser compilados en una sola exhibición, la cual da al receptor un punto de comparación para deducir el significado de esta nueva categoría que intentaba afianzarse en el mundo del arte contemporáneo. Aunque, se pretendió que formaran parte del consumo masivo con la creación de *Editions MAT* no se logró hasta la llegada del Pop Art (Tietjen, 1998). Vemos como se dieron las condiciones -(a) la creación de *Editions MAT*, (b) el surgimiento de movimientos como *readymade*, *Fluxus*, *Pop Art* y *Op Art*; (c) la exposición Surrealista de 1936; (d) la incorporación de la noción de consumo y materialismo para la creación; y, (e) así como el uso de la tecnología, en ocasiones sin ningún matiz plástico-, para la revalorización del concepto y su inclusión dentro del sistema clasificatorio del arte.



En contraposición, Susan Tallman utiliza el término para agrupar todas aquellas ediciones de arte que no se ajustan a las siguientes categorías: estampa, escultura o tapiz. Apunta que aunque se realizó numerosa obra de arte múltiple durante el siglo XX, la terminología se popularizó en la década de 1960 cuando se produjo un amplio movimiento que pretendía producir en masa y a bajo costo, obras de arte que tenían un motor o piezas que podían ser alteradas por sus dueños (Tallman, 1996, p. 297). Tietjen, argumenta que para Lederman, Chilvers, Spoerri, Adam y Tinguely la naturaleza del material con que está realizada la obra de arte múltiple sirve de base para definir el término.

En contraposición, Susan Tallman utiliza el término para agrupar todas aquellas ediciones de arte que no se ajustan a las siguientes categorías: estampa, escultura o tapiz. Apunta que aunque se realizó numerosa obra de arte múltiple durante el siglo XX, la terminología se popularizó en la década de 1960 cuando se produjo un amplio movimiento que pretendía producir en masa y a bajo costo, obras de arte que tenían un motor o piezas que podían ser alteradas por sus dueños (Tallman, 1996, p. 297). Tietjen, argumenta que para Lederman, Chilvers, Spoerri, Adam y Tinguely la naturaleza del material con que está realizada la obra de arte múltiple sirve de base para definir el término.

Hemos enunciado distintas teorías complementadas con ejemplos, los cuales difieren unos de otros en las técnicas utilizadas en su creación y reproducción; lo que permite distinguir dos líneas alrededor de las cuales se aglutinan la comunidad de artistas que trabajan en torno al concepto de lo múltiple: el de los objetos tridimensionales y el de la gráfica. Aunque es posible vincular este concepto con ambas comunidades, observábamos que si se restringe el conocimiento a las categorías existentes hay una diferenciación entre la multiplicidad que se da en los objetos tridimensionales y el fenómeno que ocurre en la gráfica, aunque en ocasiones se produce una unión “sutil” entre ambas. Por ello, conviene advertir sobre dicho “pasaje” donde es posible articular el conocimiento disperso y disponible, que pone en relación ambas sub-disciplinas y da cuenta del proceso de transformación que conduce a una re-funcionalización en la gráfica contemporánea. Ya no estamos ante lo múltiple ubicado dentro de los objetos tridimensionales ni la gráfica tal y como la conocemos. Es significativo observar cómo ésta última se hibrida con otras disciplinas y permite en ese margen o espacio de intersección la incorporación de la tecnología, para construir un discurso que no únicamente articula sino que hace emerger una nueva subjetividad que abre la reflexión. Desde esta perspectiva, presenté un ejemplo que trasciende la acepción tradicional del material con el que se “debe” realizar una obra de arte múltiple y en el que se entretije “los “saberes” que la comunidad académica ha ido, a través del tiempo, agrupando en disciplinas y sub-disciplinas.



Especial por la ironía³ del número y su multiplicidad, *I Ben Drank Wine in 20. Glass!* de Ben Vautier ejecutado en 1971. Al respecto Friedrich Tietjen afirma que no se trata de un objeto aislado (copa de vino), sino de su relación intrínseca con las otras diecinueve piezas, siendo el título lo que hilvana y da coherencia a toda la obra (Tietjen, 1998). La obra de Vautier (figura 2) evidencia la relación irónica en la disciplina y arte múltiple tridimensional, debido a que se encuentra numerada consecutivamente como una tirada gráfica. La numeración hace coexistir cada copa en un mismo recorte espacial, posee “... por sí misma un encantamiento” (Foucault, 1988, p. 2). El número expresado en la primera parte del título guarda cierto grado de jerarquía y subordinación que mantiene en equilibrio armónico cada elemento dentro del conjunto. Ello posibilita que al número se le puedan atribuir dos funciones: una que provee sentido y otra que da referencia. No obstante el número articula al poner en relación el conocimiento disponible en las artes visuales, también hace emerger una subjetividad que enriquece y complejiza su relación con otros ejemplos clásicos de obra múltiple tridimensional al preservar la diferencia.

Se denomina tirada, edición o serie al juego de estampas idénticas procedente de una misma matriz o matrices del mismo color. Cada estampa de la tirada se numera de la siguiente manera 1/20, 2/20, 3/20... 20/20. La primera parte del binomio, el numerador, da cuenta de una particularidad; mientras que la segunda, el denominador alude a una generalidad un conjunto. Así, la 5/20 es la quinta estampa de una edición de 20 ejemplares. En ésta forma de numerar la tirada gráfica existe una relación entre las partes del binomio con su movimiento intrínseco. Tal relación surge a través de la analogía proporcional, que genera sus respectivas correspondencias entre la parte y el todo y viceversa. La forma de numerar la edición orienta al mismo tiempo que normaliza y vincula el concepto de repetición; posibilita y constriñe, teje un complejo entramado y se sitúa en la periferia de la reproductibilidad excesiva. El tiraje se convierte en un mecanismo que brinda orden, proporción, equilibrio, armonía y otorga unicidad a cada una de las estampas, a través, de una distribución sistematizada desde su estructura interna.

³ La ironía abre el símbolo, deja abierto el significado. Muestra el exceso de sentido contenido en una expresión. Dice algo y no dice algo. Recordemos que el exceso de sentido dota de sentido.



Fig. 6 I Ben Drank Wine in 20. Glass! de Ben Vautier

La obra de Ben Vautier es considerada por parte de la comunidad académica obra de arte múltiple tridimensional, mientras que en el caso de la gráfica cada estampa es un original (Tietjen, 1998). Pese a la diferencia en el sistema clasificatorio, la obra de Vautier así como la gráfica en general encuentran un espacio que comparten el de colección limitada. Dentro de esta configuración surge el cuestionamiento, ¿qué genera la distinción entre uno y otro? Si nos atenemos a la acepción clásica de arte múltiple el escenario se reduce, por lo que, la pieza de Vautier representa una anomalía.

I Ben Drank Wine in 20. Glass! se aísla a sí mismo situándose en el llamado cajón de sastre, donde lo que queda oculto nos habla de lo que está por de-velarse. Este ejemplar sugiere una configuración cuyo pasaje nos permite abordar los sentidos de lo múltiple dentro de la gráfica contemporánea sin la sujeción impuesta por los convencionalismos históricos que limita u obstaculiza la adquisición de conocimiento nuevo, creando formas particulares de producción que no contienen la creación. Enuncia que nos encontramos ante un proceso evolutivo donde se conjuntan distintos ámbitos lo tecnológico, lo científico y la *poiesis* que valora la integración disciplinaria versus la especialización de la que ha sido objeto la gráfica por tradición.

Con respecto a la diferencia entre la multiplicidad que se da en objetos tridimensionales y el fenómeno que ocurre en la gráfica, Joseph Lupo plantea que no existe una disimilitud real entre las dos. Establece que técnicamente, ambas involucran, una gran cantidad de materiales orientados a los procesos. Señala además que por sus procesos de creación los resultados pueden ser manipulados después de los hechos y se tiene un sentido de artesanía en la factura que es importante para obtener un trabajo de calidad. Para él, los orígenes de la multiplicidad se remontan a la tridimensionalidad (Comunicación personal-Lupo, 2011b). Ello conduce a una definición más abierta de lo que es o puede ser, una estampa. Este posicionamiento se separa y establece distinciones amplias que expresan un acercamiento y sale fuera de los límites establecidos.



Para el estadounidense, la multiplicidad en la gráfica es posible utilizarla para hablar de formas conexas o imágenes que hablan del mismo concepto. Apunta que los artistas Allan McCollum y On Kawara trabajan bajo esa idea. Su producción, en palabras de Joseph, puede ser vista como referencia de múltiples de una misma idea. Señala que aunque en el trabajo de Kawara no hay ediciones porque él medio que utiliza es la pintura las imágenes, procesos e ideas son similares. ¿Por qué entonces no se considera obra de arte múltiple el trabajo de Kawara? (Comunicación personal-Lupo, 2011b).

Siguiendo esta lógica, los ejemplares anteriores se sitúan por sus características en el margen de ambas sub-disciplinas, es decir, en ese espacio inter - o trans - disciplinar que nos permiten ver el número de sentidos alrededor del cual es posible que se organice el concepto de lo múltiple en la producción gráfica de Joseph Lupo. El primero, parte del ámbito de la tradición. La palabra múltiple que procede del latín *multiplicitas*, *pluris*, de acuerdo a los señalamientos realizados por Platón "...es lo variado: los muchos en oposición al uno... el concepto verdadero de lo múltiple, ...no es el de la dispersión ilimitada, sino el del número, el cual, es al mismo tiempo uno y muchos, porque es el orden de una multiplicidad determinada" (Abagnano, 2004, p. 735). La terminología hace referencia a una abundancia excesiva; sin embargo, Platón introduce la palabra orden dentro del concepto. El artista es quien ejerce control del número en tanto determina el largo de la edición. Aquello que antes del Renacimiento se consideró inconmensurable y es causa de plagio, se le brindó un límite proporcional mediante el control de tiraje (Desjardins & Simon, 1990).

En la gráfica sucede algo similar a las matemáticas, en ella, "...la multiplicidad de un miembro, segmento o porción de un multiconjunto es correspondiente a la cantidad de pertenencias de este en el multiconjunto" (Matemática, 2010) aunque la producción en la gráfica es seriada, cada una de las estampas es considerada como una pieza original y pertenece a un conjunto denominado edición. Entendiéndose por "uno" la edición, la cual se produce a partir del: "Bon à tirer" (B.A.T.).⁴ Esto evidencia la relación irónica en la producción gráfica y lo múltiple en los objetos tridimensionales por un lado y, por otro, remite a Platón: "número es al mismo tiempo uno y muchos" (Abagnano, 2004, p. 735). Esta primera aproximación pone de manifiesto el vínculo mecánico y lineal al que se ha visto sujeto el grabado desde su dimensión técnica: "...considerado comúnmente culpable del anacronismo histórico que se supone sufre este arte" (Martínez, 1998, p. 15). De manera mecánica y racional la idea de conjunto irrumpe la idea de horizonte y pone en movimiento un concepto estático desde el punto de vista técnico. Estamos frente a

⁴Un "bon à tirer" (BAT) es la impresión que sirve como modelo para la realización de toda la edición. Desjardins, B., Simon, W. (1990). *A Code of Ethics of the Original Print*. Québec, Canada: Le Conseil québécois de l'estampe.



un descentramiento que si bien emerge del conjunto, hay un alejamiento de la organización esférica que remite al binomio $1/20, 2/20...20/20$. Coexisten en el conjunto características que se conservan del sistema anterior para entretejer un complejo entramado y guardar inteligibilidad (Lotman, 1996) entre un sentido y otro. Estamos ante una presencia así como una ausencia. Encontramos un descentramiento en cuyo desplazamiento la repetición de la materia (estados pictóricos exactos) no es el fin, no es “a” es decir las unidades del todo. El centro de la repetición se modifica, se traslada a aquello que esta por de-velarse en “de” las partes del todo. Es decir, se está frente a una de-construcción que da cuenta de un sentido disponible al poner en relación el conocimiento. Recordemos que una vez nombrados los objetos no tienen excedente de sentido, se cristalizan. Sacar del cajón de sastre el excedente de sentido en la gráfica contemporánea, es pensar, indagar, explorar, cuestionar el “acontecimiento del cambio” desde un ámbito reflexivo, donde la noción de conjunto se desplaza de “a” hacia “de” y de “de” hacia “a” es decir del todo a la parte y de la parte al todo. Tenemos un uso del concepto de lo múltiple que va mas allá de su mera representación numérica, una que se pone en “movimiento” desde otro ámbito.

Recordemos que la gráfica es una disciplina caracterizada por el “movimiento”, el cual posibilita concebir lo múltiple dentro del cuerpo de trabajo de Lupo cómo un sistema que traza posibles rutas de indagación. El movimiento genera otro tipo de orden, uno en el que la unidad dentro del conjunto se lee desde la temática. El canon estricto se desdibuja y el artista se adentra en un espacio metafórico, poético, complejo que brinda espacio para la posibilidad. El hombre en el acto de comprender interpreta > transforma y con ello él mismo se transforma. Dicha configuración da cuenta del abandono de una realidad sistematizada y totalizante por otra donde el hombre se adentra “...en el ámbito poético del sueño, del imaginario” (Villeglé, 2005, p. 100), donde vemos lo que el hombre transformó y con ello, él mismo se re-configura.⁵ Un ejemplo al que ya hemos aludido previamente puede ilustrar esta cuestión es la lengua de Claes Oldenburg estampada con el mismo membrete del objeto múltiple tridimensional que crea para la boda de James Elliot. Si bien es cierto el cuerpo como tal puede ser pensado como materia inerte, el artista estadounidense lo utiliza con un orden distinto al habitual y convierte metafóricamente en lienzo. Oldenburg cambia el soporte donde se da el reporte de la estampación de los datos que a manera de bisagra unen cada trozo de pastel. Con ello, transforma su cuerpo en medio donde conjunta el acto creativo. Él mismo como sujeto-lienzo entra dentro de este proceso de transformación y como tal, forma parte tanto del conjunto creado por él: the Wedding Souvenir. Cuando uno conoce algo que no es uno (lo otro)

⁵ Nos referimos aquí a la idea de dar figura con.



puede amplificar el conocimiento de sí mismo: a través de la reflexión. La afirmación anterior tiene relación con la fenomenología y si a esto le agregamos los datos, construimos una forma compleja para conocer “lo otro”⁶ y a través de ello a nosotros mismos. Construimos una epistemología particular.

Con base en lo anterior, afirmamos que nos encontramos frente a un proceso evolutivo donde se abre el espectro de posibilidad de construcción de nuevos sentidos los cuales constituyen una invitación para abandonar, investigar y replantear en lo conocido, bajo una mirada que eleva los sentidos al desplegarlos como la herencia del conocimiento establece, pero haciéndolos representar algo más. Joseph Lupo cuestiona la tradición al poner en movimiento la gráfica de acción o de proceso la cual parte de acuerdo a Juan Martínez Moro de su metodología hacia el exterior. Toma fragmentos gráficos del pasado como los de “...reiteración de la imagen, secuencialidad y fragmentación...” (Martínez, 1998, p. 21) presentes en la práctica del grabado desde su dimensión técnica y replantean desde la dimensión teórica. Se sitúa donde los sentidos se amplifican potencializando, proyectando el mecanismo de reproductibilidad hacia nuevas configuraciones que abren el espacio sin constreñir ni violentar. Si bien hay un reforzamiento de elementos clave como el de repetición y secuencialidad que forman parte de la idiosincrasia de la disciplina, ambos elementos son puestos en un “movimiento” que inducen al desarrollo creativo. Se posicionan frente a un lenguaje polimorfo, aunque se establecen puntos de encuentro entre ambas dimensiones se privilegia la variación conducente a una amplitud de sentidos que relega la “circularidad” en la terminología a un segundo lugar. Hacemos alusión aquí a la idea de circularidad como a la relación entre dos fragmentos, partes o conceptos. En este sentido podemos hablar de una relación fluida, similar pero no idéntica. No nos referimos aquí a una circularidad rectilínea basada en la línea del tiempo “como fue ayer será mañana” (De Gunther, 2013); es posible pensar la terminología de manera diacrónica y sincrónica, así como desde el borde, esa frontera donde se tocan las dos partes del símbolo: reproducción técnica y simbólica. Su trabajo se sitúa en el límite de lo conocido versus lo desconocido. Desarrollan una visión integradora que conectan lo particular (tiraje) con lo universal (reproductibilidad simbólica).

⁶ Entendemos el concepto de “lo otro” como aquello que emerge de una estructura que cambia. Algunos teóricos le llaman crisis estructural a partir de la cual se crean nuevas reglas. Lo otro, es lo que generalmente no se ve con claridad y es posible develarlo al buscar indicios en el llamado cajón de sastre de las disciplinas.

Hermenéutica analógica-icónica de Mauricio Beuchot

De la rama hermenéutica que Mauricio Beuchot propone se desprenden dos conceptos claves: “analogía” e “icónica”. El primero, procede del latín *analogía* “aná, conforme á, y logos, razón” (Espasa, p. 341) y del griego *αναλογία* *loyía* que significa proporción (RAE, 2013).

Beuchot concibe el término como semejanza, pero sin reducirse a ella. La comprende como “puente” y “frontera”. La analogía al ser pensada como puente nos permite un reconocimiento de límites y de su orden interno que evita los extremos. Esta distinción, que coloca la analogía como umbral y frontera articula al tiempo que nos orienta para ubicarnos entre el univocismo y el equivocismo. El univocismo derivado del positivismo es excesivamente rigorista y exacto; se centra en la identidad y no admite diferencias: es el reino de lo claro y distinto. Mientras que el equivocismo el reino de lo oscuro y confuso, se centra en la diferencia irreductible y no admite identidad alguna. El equivocismo derivado de la posmodernidad permite todas las interpretaciones, es en ese sentido que Beuchot expresa la noción como laxa (Beuchot, 2006, p. 9). La analogía en cambio si bien reconoce ambas posiciones, enfatiza su relativa autonomía al situarse entre la identidad y la diferencia. Se coloca en una posición intermedia, donde funge por un lado como moderador entre el límite (univocismo) y lo ilimitado (equivocismo). Y, por el otro, establece que la analogía busca recuperar algo de ambas posturas de forma que se obtenga una interpretación proporcional y matizada (Beuchot, 2006, p. 20).

El segundo elemento que forma parte esta hermenéutica es el de “icónica” concepto que proviene del griego *εἰκών*, *eikon*-ónos: “imagen”, y deriva de *éoika* “me he asemejado” (Silva, 1988, p. 307). Es introducido por Beuchot para poner en relación algunas nociones de Charles Sanders Peirce y construir así un puente entre analogía e ícono. Peirce señala que: “...el ícono da un conocimiento analógico, y sólo con la analogía se le puede comprender...” (Beuchot, 2007, p. 27). La imagen, el diagrama y la metáfora son los tres tipos de signos que para Peirce abarca el ícono. Establece, como la imagen es la que se acerca de manera más adecuada a la interpretación única (univocismo); la metáfora se proyecta hacia las múltiples interpretaciones (equivocismo); y, el diagrama oscila entre la imagen y la metáfora. Beuchot propone que existen diagramas que son más adecuados que otros, ello se debe a la proporción o equilibrio que “...guardan con lo representado, no tanto en las cualidades, como la imagen, sino en las relaciones y no solamente los objetos” (Beuchot, 2007, p. 38).

Mauricio Beuchot plantea que la analogía no únicamente incluye la imagen, la metáfora y el diagrama, abarca también la noción de “analogicidad”, es decir, la atribución (orden), la proporcionalidad (propia) y la metáfora (impropia). La analogía de atribución refiere al orden. Como el texto posee varios sentidos, es necesario que exista organización condi-



ción que conduce a una jerarquización. Esta configuración permite poner en relación las distintas interpretaciones e implica que algunas de las interpretaciones contienen características que son de mayor riqueza es decir se acerca más adecuadamente a la objetividad del texto (imagen). En cambio otras son menos apropiadas, más distantes (pobres).

La analogía de proporcionalidad propia atribuye proporcionalmente cualidades de una a la otra; hay un significado común y otro que no comparten. Es capaz de conservar la unidad y la diferencia entre sí proporcionalmente. Estamos frente a una comparación de nociones más que cosas, con una compleja relación entre ellas. Un ejemplo Aristotélico clásico es “los cimientos son a la casa lo que los pies al hombre”.

Un ejemplo de la analogía metafórica es “el prado ríe”. Esta frase es posible pensarse “...a partir de la articulación y síntesis de dos oraciones: el hombre ríe y el prado florece. No sólo se trata de la tensión entre significado literal y metafórico ni sólo de la tensión dialéctica entre verdad literal o metafórica, sino del reconocimiento de la analogía en toda su extensión, con ello, Beuchot recupera a Aristóteles, a los medievalistas, a Ricoeur y Pierce y dota a la hermenéutica de un sentido analógico pleno” (De Gunther & Serrano, 2013, p. 84). En este ejemplar el patrón se corta, la asimetría se hace presente. Gramaticalmente la primera parte de la oración no refleja la otra, es decir, el reflejo-trasvase es simbólico queda oculto en dimensiones que no se expresan claramente.

De la praxis a la teoría

Joseph Lupo desde el 2009 ha trabajado con la serie Tickets (figura 3 y 4). Al cuestionarle sobre como aplica el concepto de lo múltiple en su trabajo señala que lo trabaja de manera similar a como lo hacen Allan McCollum y On Kawara.

Aunque he creado ediciones de grabados, litografías y serigrafías de tickets también he realizado dibujos, pinturas y libros de artista, para mí todos estos elementos forman parte de la multiplicidad que existe dentro mi cuerpo de trabajo. En la investigación que hago hablo de una misma idea que se interrelacionan formal y técnicamente. Creo que cada recibo nuevo empuja el discurso hacia delante, de modo que tickets necesita este sentido expandido de lo múltiple con el fin de funcionar correctamente (Comunicación Personal - Lupo, 2011a).

La cita, alude a como Lupo, por medio de su discurso enuncia formas emergentes para abordar la interacción con el concepto de lo múltiple donde un recibo por sí sólo no dice mucho, pero ocho años de recibos juntos sí lo hacen, pese a ello su trabajo no apunta a orden acumulativo colecciona el intangible, lo inmaterial, lo superficial; más que papeles



compila el placer, los deseos insatisfechos e inmediatez. Sus tickets se convirtieron en el lugar en que se produce satisfacción de deseos, lo que hace falta. Lupo genera un nuevo discurso con cada recibo; mueve y acelera el proceso en el que “consumir es invertir en todo aquello que hace al “valor social” y la autoestima individuales” (Bauman, 2007b, p. 83). Recordemos que vivimos en una sociedad que privilegia el comparar, usar, disfrutar inclusive momentáneamente del objeto, desechar y reiniciar el ciclo. Desde este posicionamiento, la serie Tickets hace referencia a ese arte frágil que se compra y tira (metonimia y atribución) así como del exceso y desperdicio.

Estamos en la era del consumo, donde incluso el arte es desechable. Una vez satisfecho el deseo de posesión, la necesidad de la pieza de arte se agota y compradores compulsivos, o bien, coleccionistas compulsivos buscan su remplazo. En este sentido observamos como el trabajo de Joseph Lupo refiere al cambio constante en el que ya no hay conclusión, usando las inquietantes palabras de Bauman: “...una secuencia incesante de nuevos inicios donde, como ya dijo Metzger hace años, la destrucción final del objeto ya está incorporada en él desde su concepción”; la obsolescencia programada⁷ (Bauman, 2007a, p. 41). En este sentido participamos, al igual que las máquinas y los dispositivos, dentro del corredor de la obsolescencia programada al cobijo del espíritu que representa la vida de consumo: organizadora del espacio, del tiempo y de los bordes por los que la experiencia sensible de la cotidianidad humana se pasea. Como cualquier otro producto industrial, el arte -siguiendo al sociólogo polaco- es un artículo de consumo diseñado para satisfacer las necesidades inmediatas y móviles del consumo de productos culturales del ser humano. De lo anterior se desprende como Joseph transforma la naturaleza efímera de sus tickets al insertarlos dentro de la gráfica, brindándoles así una naturaleza duradera. Donde lo efímero, se convierte en un papel lleno de significados que cambia “...como consecuencia del pasaje hacia el consumismo” (Bauman, 2007b, p. 47). Arranca de su contexto original objetos cotidianos modificando su sentido y en ese desplazamiento cambia el papel estático del supermercado en un papel lleno de significantes, donde la fluidez de “arte líquido” propuesto por Bauman adquiere pleno sentido y lleva al receptor a darse cuenta de sus hábitos de consumo. Explora lo cotidiano en todas sus formas y convierte el objeto material en un dispositivo de reflexión dentro de un contexto social específico. De este modo, Joseph Lupo produce una fusión entre lo artificial y lo real, crea vínculos entre economía y arte, entre individuo y mercado.

⁷ El término “obsolescencia programada” surge al mismo tiempo que la producción en masa y sociedad de consumo. Se refiere a que todo producto tiene un ciclo de vida y al acortarse su vida útil, éste es remplazado controlando así al consumidor y mercado. Su lema: comparar, usar, comprar. (“Fabricados para no durar,” 2011).

Su trabajo es una excavación de lo ignorado, de lo que se pasa por alto para relegarse al olvido, de los desechos. A través de tickets Joseph provoca y cuestiona el mercado, la ideología. “Como dispositivo que intercambia señales con proceso de homogeneización [tickets al igual que] la ciudad-cuerpo [de Kevin Haas] se inserta en el doble interjuego: “sometimiento y liberación” (Corbin Alain, 2005, p. 25). Somete porque estandariza, pero libera el cuerpo [tickets] al insertarlo en el flujo económico” (Salazar, 2012, p. 90).

Al ser aplicada la noción de analogicidad de Mauricio Beuchot construida por la analogía de atribución es posible la introducción en el desarrollo histórico de la impresión de los tickets que pasa de ser impreso en máquinas de rodillo, después con máquinas electrónicas y luego a máquinas de mayor sofisticación. Empleando metafóricamente el número como símbolo, Lupo por medio de Tickets introduce al observador en el incesante flujo de mercancías, así como en el ir y venir que se da entre su vida real y de consumo. Su cuerpo de trabajo como producto que nace de su vida de consumo no se encuentra ajeno a los elementos históricos, políticos, ideológicos y lo subjetivo. En la acumulación obsesiva Joseph se convierte en un consumidor que se auto retrata y plantea nuevas rutas por las cuales navega el consumidor activo: “el resultado es que convergen en el mismo acto la creación destructiva y la destrucción creativa” (Bauman, 2007a, p. 43). A través de su serie libera “...el sentido de vacío, liberando el destino final del a obra de arte” (Bauman, 2007a, p. 43).



Fig. 7 Tickets: Oct. 10 2002 de Joseph Lupo

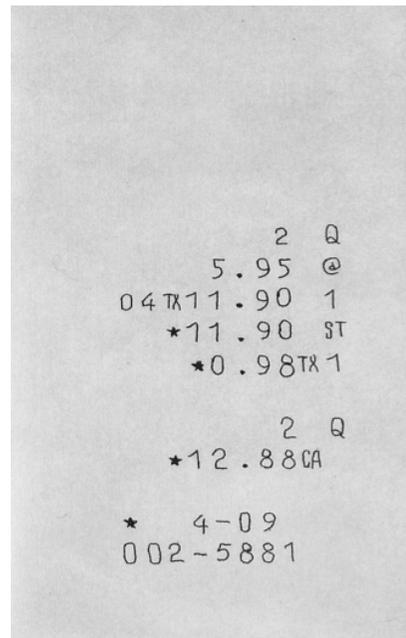


Fig. 8 Tickets: 4-09 de Joseph Lupo



Conclusiones

La finalidad de este documento ha sido interpretar e interpelar la re-funcionalización del concepto de lo múltiple en la producción gráfica de Joseph Lupo. Para ello, hemos realizado, en primer lugar, una aproximación histórica de la terminología acudiendo a una mirada arqueológica. Se planteó como las condiciones para pensar lo múltiple cambiaron, ello implica que se trastocaron⁸ las condiciones para su ejercicio dentro de la gráfica contemporánea. Hemos examinado como los sentidos de lo múltiple articulan dimensiones controlando tanto la ausencia como la presencia de aquello que emerge de la disciplina para convertirse en un modelo o herramienta que permite la construcción de nuevas aproximaciones en la creación artística al convertir el concepto de reproductibilidad en una capa esencial, “sutil” más no superficial del tejido. Segundo, los sentidos de lo múltiple tienen como punto de encuentro el concepto de reproductibilidad. Tercero, se estableció que la reincidencia constituye un elemento clave que ordenan y convierten el cuerpo de trabajo de Joseph Lupo en un complejo sistema visual, donde se entreteje la herencia del conocimiento y en el presente se da un reconocimiento y exploración de la sintaxis de la disciplina, “en y para sí” (Koselleck, 1993, p. 178). Ello lo hemos realizado analizando el fenómeno de lo múltiple en la gráfica contemporánea con base en los principios filosóficos de Mauricio Beuchot. En suma, hemos acudido a los sentidos de lo múltiple como ese nuevo lienzo donde Joseph Lupo infringe e incide con su visión particular del mundo, al hacer emerger una nueva construcción fuera de los límites aunque siempre estará latente la posibilidad de nuevas interpretaciones.

⁸ Nos referimos a la noción de cambiar el orden. Usarlo desde otra perspectiva.



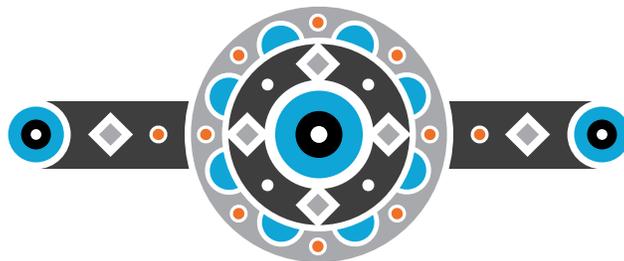
Referencias

- Abagnano, N. (2004) (J. E. Calderón, Trans.) *Diccionario de Filosofía*: Fondo de Cultura Económica. (Reprinted from: Cuarta).
- Baudillard, J. (2003). *The Hyper-realism of Simulation* 1976. In C. H. a. P. Wood (Ed.), *Art in Theory 1900-2000 An Anthology of Changing Ideas* (Second ed., pp. 1018-1019). Malden, MA: Blackwell
- Bauman, Z. (2007a). *Arte, ¿líquido?* (F. O. d. Michelena, Trans.). Madrid: Sequitur.
- Bauman, Z. (2007b). *Vida de Consumo* (J. A. Mirta Rosenberg, Trans.): Fondo de Cultura Económica.
- Beuchot, M. (2006). *Puentes Hermenéuticos Hacia las Humanidades y la Cultura*. México: Universidad Iberoamericana. Ediciones y Gráficos Eón.
- Beuchot, M. (2007). *Hermenéutica Analógica. Símbolo, Mito y Filosofía*. (Vol. I). México: UNAM.
- Bury, S. (2001). *Artists' Multiplies, Artists Multiplied*. Texte publié a l'occasion de l'exposition itinérante *Multiplikation*. Ed. British Council. initee par le British Council a Londres.
- http://www.so-multiples.com/pdf/article_stephenbury_2.pdf
- Corbin Alain, C. J.-J., Vigarello Georges. (2005). *Historia del Cuerpo* (M. J. H. Paloma Gómez, Alicia Martorell, Trans. 1a Ed. ed. Vol. I *Del Renacimiento a la Ilustración*, II *De la Revolución Francesa a la Gran Guerra*). Madrid: Taurus-Historia.
- De Gunther, L. (2013, Febrero 2).
- De Gunther, L., & Serrano, F. (2013). *Hermenéutica analógica-icónica, una herramienta para la investigación en las artes visuales*. Paper presented at the I Primer Congreso Nacional sobre Educación Superior de las Artes, Hermosillo, Sonora, México.
- Desjardins, B., & Simon, W. (1990). *A Code of Ethics for the Original Print* (A. Paquette & A. Pringle, Trans.). Québec, Canada: Le Conseil québécois de l'estampe.
- Espasa. In H. d. J. Espasa (Ed.), *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana* (Vol. 5). España.
- Fabricados para no durar. (2011) [*Documental emitido en la RTVE TVE2*]. España.
- Foucault, M. (1988). *Las Palabras y las Cosas* (E. C. Frost, Trans.). México: Siglo Veintiuno Editores.
- Koselleck, R. (1993). *Futuro Pasado* (Primera ed.). Barcelona: Paidós.



- Lotman, I. (1996). *La Semiosfera I Semiotica de la Cultura y Texto* (D. Navarro, Trans.). Madrid: Frónesis Catedra.
- Lupo, J. (2011a, Marzo 31). 6.
- Lupo, J. (2011b).
- Martínez, M. J. (1998). *Un Ensayo Sobre Grabado (A Finales del Siglo XX)*. España: Creatica Ediciones.
- Matemática. (2010). Retrieved Abril 5, 2011, from <http://matematica.laguia2000.com/general/multiplicidad>
- Museum, J. A. (2010). The Great American Pop Art Store: Multiples of the Sixties. Retrieved Febrero 2, 2011, from <http://www.tfaoi.com/newsm1/n1m651.htm>
- RAE, R. A. E. (2013). 2013, from <http://lema.rae.es/drae/?val=analog%C3%ADa>
- Salazar, A. (2012). The Analog Traces between Architectural Design and the Body as an Object of Design The International Journal of Arts Theory and History, The Arts Collection, 7(2).
- Saunders, G., & Miles, R. (2006). *Prints Now : Directions and Definitions*. London: V&A Publications.
- Silva, G. G. d. (Ed.) (1988) *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Española*. México: El Colegio de México
- Tallman, S. (1996). *The Contemporary Print: from Pre-pop to Postmodern*. London: Thames and Hudson.
- Tietjen, F. (1998). The Multiple as Label. Retrieved from: http://www.xcult.org/texte/tietjen/multiple_e.html
- Villeglé, J. (2005). Del Collage al Décollage (F. O. d. Michelena, Trans.). In Sequitur (Ed.), *Arte, ¿líquido?* (pp. 97-100). Madrid.

La Narrativa de referente etnohistórico en Chiapas al ocaso del siglo pasado



Xóchitl Fabiola Poblete Naredo
René Correa Enríquez

Introducción

En contraste con los discursos colonialistas que construyeron representaciones estereotipadas e imágenes homogéneas de los grupos étnicos mexicanos, los discursos narrativos han contribuido a mejorar la comprensión acerca de quienes son los habitantes originarios de Chiapas.

Durante el siglo pasado las representaciones del indígena mexicano emanaron y se retoolimentaron de lo que se denominó como **indigenismo**, propuesto desde los estudios antropológicos, explotado en lo político, pero también representado desde lo artístico.

Hablando de indigenismo, en la década de los años ochenta del siglo XX el crítico literario del Uruguay Ángel Rama señalaba en su texto *Transculturación narrativa en América Latina* la existencia de una unidad aparental, la cual fue generada e impulsada por los españoles quienes, desde tiempos de la Colonia, encerraban en dicha unidad la “pluralidad cultural que la arqueología y la antropología recientes se encargaron de desentrañar” (2006:125). Dicha unidad aparental no es otra que la de indígena.

Ángel Rama hace hincapié en que esta unidad aparental se generó por la acción del factor externo representado por la Conquista y colonización española, lo anterior debido a que los españoles aprovecharon a su vez la estructura política del imperio Inca para impulsar la unificación de las múltiples culturas andinas. Prácticamente la unidad había englobado:

la variedad en una unidad aparental (los indígenas) e incluso la intensificó continuando la política del imperio en algunas zonas (la adopción del quechua como lengua misionera para la evangelización), pero fundamentalmente homologó a todas las culturas con relación a un punto de vista nuevo que era el aportado por la cultura española, respecto al cual se disolvían las ingentes diferencias perceptibles entre las plurales culturas andinas indígenas (Rama, 2006:125).

Si analizamos esta unidad aparental que según el crítico literario fue aportada por la cultura española y pensamos en su desarrollo histórico trasladándola al caso de México, podríamos pensar que desde tiempos de la Nueva España la división principal de la población en dos grandes castas tendió a subdividirse para el lado de los españoles en peninsulares, criollos, mestizos y que sin embargo conservó el genérico para con los llamados indios durante toda la Colonia y el México independiente.

Esta caracterización disolvía las diferencias perceptibles entre las múltiples culturas de la región y podría ser, justamente esta visión homologante, la raíz histórica del posterior indigenismo¹ del siglo XX mexicano, mismo que los gobiernos emanados de la Revolución Mexicana propusieron como política de estado y que tuvo como meta la integración de la cultura indígena a un supuesto proyecto de nación que salvara las diferencias culturales y, con ello, la distancia socioeconómica existente entre las culturas mestiza e indígena.

En el tenor anterior, para Alejandro Marroquín, antropólogo mexicano, “el indigenismo como política de los estados busca atender y resolver los problemas que confrontan las poblaciones indígenas, con el objeto de integrarlas a la nacionalidad correspondiente” (1972:47) y puede clasificarse en cuatro variantes:

1. El indigenismo político, reformista o revolucionario, este surgió como propuesta de la participación de los indígenas en proyectos de transformación nacional, como las revoluciones mexicana y boliviana. Esta variante enfatiza en la reivindicación social del indio y la lucha por la tierra y se centra en el enfrentamiento político entre caciques, latifundistas y burócratas.

¹ En México el indigenismo institucional dista de ser la misma propuesta que el indigenismo literario, aunque algunos de los escritores considerados como indigenistas hayan trabajado para el extinto Instituto Nacional Indigenista.



2. El indigenismo comunitario que fortalece la propiedad colectiva de la tierra y los usos y costumbres comunitarios es una variante del político.
3. El indigenismo desarrollista que trata de integrar a los indígenas y sus territorios al desarrollo económico y al mercado. Pocas veces sale el indígena bien librado de los impactos ambientales y sociales de las políticas empresariales y frecuentemente se catalizan la emigración y especialmente la diferenciación social entre una minoría privilegiada y una mayoría pauperizada.
4. El indigenismo antropológico, como corriente de la Antropología que ha estado al servicio del indigenismo político o del indigenismo desarrollista. (Marroquín, 1972:49)

Si la Antropología y la Política propusieron utilizar un concepto homologante del indígena a los gobiernos mexicanos posteriores a la Revolución de 1910, no pasó lo mismo en el caso de la literatura, ya que ésta aborda aspectos y fenómenos distintos, en cuanto a los habitantes originarios, por lo menos en cuanto al caso específico de Chiapas se refiere, como se verá a continuación.

La narrativa de referente etnohistórico en Chiapas, al ocaso del siglo pasado

Antes de pasar a la revisión de las últimas novelas de referente étnico escritas en Chiapas durante el siglo pasado, es necesario observar los aportes y las categorías de análisis propuestos en tres de los principales estudios literarios que abordan el tema en nuestro país.

El primero de ellos es *La novela indigenista mexicana*, de César Rodríguez Chicharro²; en este libro el autor menciona que las novelas que clasifica como indigenistas y de recreación antropológica no pertenecen a un determinado movimiento literario, pero que tienen en común el referirse a los indígenas de México.

Rodríguez Chicharro caracteriza las novelas con tema de asunto indígena y propone que pueden agruparse de la siguiente manera:

1. Novelas indianistas, son aquellas narraciones en las que suele advertirse una ostensible simpatía por el indio y por sus tradiciones, así como un odio, igualmente ostensible por el invasor europeo y se ubican en el periodo precolombino.

² El texto fue escrito en 1959 pero publicado hasta 1998.

2. Novelas neoindianistas, así llama Concha Meléndez a las novelas de tema indio que se escriben en nuestros días y en las que se advierte “un exaltado sentimiento de reivindicación social”.
3. Novelas indigenistas, son novelas indigenistas aquellas obras en las que se presenta al indio tal cual es, con sus pros y sus contras, sin idealizarlo, y en las que se alude airadamente a las condiciones en que éste es obligado a vivir, a los abusos de que lo hacen objeto el clero, la dictadura porfirista, los terratenientes e incluso la triunfante Revolución de 1910.
4. Novelas de recreación antropológica, en ellas se refleja en un sentido positivo, la política de los regímenes revolucionarios tendentes a lograr la integración nacional. Es decir, y como sobre poco más o menos afirma Alfonso Caso en su ensayo titulado *¿El indio mexicano es mexicano?* (1988:265-267).

En lo concerniente a la figura del indígena, que se aprecia en las novelas analizadas por Rodríguez Chicharro, es perceptible que los escritores de novelas indianistas se referían al indígena como un héroe romántico, idealizado en el pasado prehispánico y también se identifica como en el futuro los escritores de novelas de recreación antropológica se apegaron a la idea de integración del indígena a un supuesto proyecto de nación.

Existe un elemento cohesionador de la figura del indígena que se representa en la novelística revisada por Rodríguez Chicharro y es su transitar de ser identificado como un personaje románticamente idealizado en el pasado prehispánico, a ser representado a partir de un conocimiento étnico que permite al lector apreciar la pluriculturalidad existente entre los indígenas de Chiapas, que vivieron a mediados del siglo pasado y conocer algunos aspectos componentes de sus culturas.

El segundo estudio de la narrativa de referente étnico en nuestro país es un artículo de Joseph Sommers titulado *El ciclo de Chiapas: Nueva corriente literaria*, ahí se incluyen ocho obras de ficción de referente étnico, que según el crítico son “un reto al pensamiento intelectual moderno de México” (1964:125).

Las ocho obras a las que se refiere Sommers son:

Juan Pérez Jolote (Ricardo Pozas, 1948), *El callado dolor de los tzotziles* (Ramón Rubín, 1949), *Los hombres verdaderos* (Carlo Antonio Castro, 1959), *Benzulul* (Eralcio Zepeda, 1959), *La culebra tapó el río* (María Lombardo de Caso, 1962), y *-las de Rosario Castellanos-* Balún Canán (1957), *Ciudad Real* (1960), *Oficio de tinieblas* (1962). (1964:125)



A diferencia de Rodríguez Chicharro, Sommers incluye en su análisis tanto novelas como cuentos, lo cual extiende el espectro del estudio hacia los relatos o narraciones.

Sommers señala que estas ocho obras constituyen, en varios aspectos, un rompimiento con el pasado en cuanto a narraciones mexicanas de tema indígena y argumenta:

La literatura de este tipo de hace veinte o treinta años, como *El indio*, de Gregorio López y Fuentes (1935), *La rebelión de los colgados*, de B. Traven (1936), o *El resplandor*, de Mauricio Magdaleno (1937), era motivada por un espíritu de protesta social en los autores. En términos literarios fue en gran parte una continuación directa de la “novela de la Revolución”. Escrita por autores con conocimientos limitados del indio, esta novela “indigenista” reflejaba la atmósfera de nacionalismo cultural y reforma social que había alcanzado su momento máximo en la era de Cárdenas. En general, se preocupaba más por cambiar la mentalidad y la conciencia social de sus lectores, la clase media capitalina, que por profundizar en la realidad indígena. Este es un medio para conseguir un fin, y el fin se relacionaba a menudo con las cuestiones ideológicas de la época. Producto de esta preocupación ideológica es la ausencia de interés por la técnica literaria en López y Fuentes y en Traven. Aun cuando Magdaleno supera a los otros en calidad literaria, su criterio al tratar a los indios otomíes no ahonda más profundamente que la capa política y económica. En general, no se logró plasmar, en ninguna de las tres novelas citadas, un personaje indígena convincente (1964:126).

Aunque Sommers se refiere a narraciones mexicanas de tema indígena, el ensayo se enfoca solamente, como el nombre del ciclo lo identifica, en aquellos relatos que tratan acerca de los indígenas de Chiapas.

La propuesta de Sommers es que los escritores que conforman el “Ciclo de Chiapas” eligen un punto de partida distinto al de sus antecesores: “El indio mismo, en su propio contexto cultural” (1964:126).

Sin embargo, si comparamos el supuesto de Sommers con la categoría de novelas de recreación antropológica propuesta por Rodríguez Chicharro, sabremos que ambos se refieren a lo mismo: la injerencia e importancia de la investigación antropológica y, por ende, del contexto nacional posrevolucionario en la creación literaria de tema indígena.

El tercer estudio apareció en 1976, año en el que por encargo del entonces Instituto Nacional Indigenista, el trinitario Lancelot Cowie publica *El indio* en la narrativa contemporánea de México y Guatemala; en él se realiza un análisis de cómo las novelas que se refieren a los grupos étnicos de México abonan al conocimiento y comprensión del devenir histórico de estas sociedades, ampliando la concepción que se tiene del indígena “tradicional”.



El crítico trinitario subdividió la literatura indigenista en las siguientes clasificaciones: **la novela indigenista histórica** (1976:16) que, como su nombre lo menciona, reconstruye hechos históricos como la Conquista, o describe a personajes históricos como Moctezuma y Cuauhtémoc; **el indigenismo cultural** (1976:16), basado principalmente en rescatar las leyendas y, por último, la única clasificación en la que coincidirá con el crítico español **las novelas de reconstrucción antropológica** (1976:17), mismas que presenta como novelas-testimonio que fueron concebidas a la luz de los aportes antropológicos y etnográficos, de igual forma como las consideró Rodríguez Chicharro en 1959.

En las conclusiones de *El indio en la narrativa contemporánea de México y Guatemala* (1976) apremia la idea de que la narrativa indigenista es una fuente indispensable de información antropológica y sociológica para conocer a la sociedad indígena, o por lo menos eso era lo que se pensaba hasta mediados de la década de los años setenta, que es cuando sale publicado el libro.

Si bien no se puede afirmar que las comunidades étnicas fueran un referente constante en la creación artística producida en México durante los siglos XIX y XX, si podemos señalar que en el caso específico de la novelística nacional de este tipo se logró consolidar una larga y sólida trayectoria.

El desarrollo de esa trayectoria se puede constatar y apreciar con la lectura de los tres estudios antes mencionados y las 53 novelas que en ellos se mencionan; además de las cinco que se analizan a continuación, que no se incluyen en ninguno de los estudios aquí tratados.

Las novelas de referente etnohistórico que se escribieron en Chiapas a finales del siglo pasado son: *Jovel, serenata a la gente menuda* (1992), escrita por Heberto Morales Constantino; *Ceremonial o Hacia el confín, novela de la selva* (1992), de Jesús Morales Bermúdez y María de la Candelaria, *india natural de Cancuc* (1993), escrita por Juan Pedro Viqueira Albán.

Si pensamos que en la historia contemporánea del arte en México han existido principalmente dos tipos generales de expresión artística: aquella que cuenta con fines meramente artísticos y la que es motivada por intereses sociales, y que por ende se presenta con un alto contenido de compromiso político-social, podríamos ubicar entonces a la novela de referente étnico esencialmente como una corriente de inclinaciones sociales, antes que con intensiones meramente poéticas.

Lo anterior, ya que si bien esta corriente de la novelística mexicana ha mantenido una constante inclinación hacia las cuestiones sociales, no siempre ha demostrado el mismo nivel de composición en su producción, de hecho se ha tendido a sacrificar el nivel compositivo en pos del valor social de las novelas.



Si volvemos la vista al pasado, observaremos que la novelística de referente étnico en nuestro país inició en el año de 1826 con la aparición de *Xicoténcatl*, de autor anónimo. A casi 200 años de producción literaria constante sobre el tema, la narrativa es un testigo importante, generador de discursos y representaciones que muestran las rupturas y los rasgos de continuidad que la imagen del indígena ha registrado a lo largo de la historia de México.

Sin embargo, las novelas de referente indígena de más reciente creación no se pueden ubicar en ninguna de las clasificaciones antes mencionadas; por el contrario, al leer los relatos considerados como la última novelística chiapaneca de referente étnico del siglo XX, *Jovel*, *serenata a la gente menuda*, *Ceremonial* o *Hacia el confín*, *novela de la selva* y *María de la Candelaria*, *india original* de Cancuc, se puede identificar en ellas cómo la representación de las comunidades étnicas del país transita de la **recreación antropológica** a una **recreación histórica**, o mejor aún, **etnohistórica**, principalmente de dos de los grupos culturales de Chiapas: los tzotziles y tzeltales.

En la lectura de estas novelas se revela un conocimiento profundo del devenir histórico de los pueblos indígenas de Chiapas, mismo que posibilita una comprensión de los fenómenos sociales acaecidos en el estado, tales como el poblamiento de la selva por tzotziles, tzeltales, choles y lacandones, el surgimiento de las cooperativas en esa región, la realización del congreso indígena de 1974 o el levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional de 1994, entre otros; lo que permite al lector un entendimiento de la actualidad sociocultural que se vive en Chiapas y del devenir histórico de esta parte de sus pobladores.

La perspectiva desde la que se clasifica a la creación novelística de referente indígena producida en Chiapas a finales del siglo pasado, no es propiedad de ninguna teoría literaria, es más bien una perspectiva tomada de la *Dialéctica de las duraciones*, metodología propuesta por el historiador francés Fernand Braudell, que a continuación se explica para una mejor comprensión de lo aquí expuesto.

Se trata de una propuesta teórico-metodológica de análisis histórico, enfocada principalmente a las múltiples duraciones que los fenómenos sociales presentan en el devenir histórico.

Las duraciones, como fue llamada la metodología, consiste en la descomposición histórica en tres planos escalonados o, si se prefiere, en distinguir tres diferentes tiempos históricos: “un tiempo geográfico (se ocupa de la influencia del medio ambiente); un tiempo social (aborda los destinos colectivos y movimientos de conjunto), y un tiempo individual (estudia los acontecimientos, la política y los hombres). Cada una de las partes es en sí un intento de explicación de conjunto” (Corcuera 2005:180).



La clasificación que Braudel propone es la siguiente:

1. La muy larga duración. Un tiempo geográfico casi estacionario que produce una historia casi inmóvil, la historia del hombre y el medio que lo rodea; historia lenta en fluir y en transformarse, hecha no pocas veces de insistentes reiteraciones y de ciclos incesantemente reiniciados. El tiempo geográfico se origina miles de años atrás y tomarlo en consideración conduce a percibir las oscilaciones más lentas que registra la historia.
2. La larga duración. Esta plataforma consiste en una historia lentamente rimada que da razón de los fenómenos económicos, sociales, culturales, incluso a cierto género de fenómenos políticos, abarca las distintas generaciones y puede durar varias décadas y hasta siglos. Tiempo de los fenómenos repetidos que trasciende al acontecimiento y le sirve como marco de referencia.
3. La corta duración. Relata una historia de tiempo corto, definida como “la más caprichosa, la más engañosa de las duraciones”. Está centrada en el acontecimiento, y el acontecer es fundamentalmente la historia política, militar, diplomática, eclesiástica, etcétera, narrada de manera descriptiva, no analítica; “historias de batallas” e historia événementielle (historia de acontecimientos; término creado por Paul Lacombe y tomado después por Francois Simiand y Henri Berr) van juntas (Braudel citado por Corcuera 2005:180-183).

En la lectura de estas novelas se revela un conocimiento profundo del devenir histórico de los pueblos indígenas de Chiapas, el cual posibilita una comprensión de los fenómenos sociales acaecidos en el estado, tales como: el poblamiento de la selva por tzotziles, tzeltales, choles y lacandones; el surgimiento de las cooperativas en esa región; la realización del congreso indígena de 1974 o el levantamiento armado del EZLN en 1994, entre otros, lo que permite al lector un entendimiento de la actualidad sociocultural que se vive en Chiapas y del devenir histórico de sus pobladores. A continuación se presenta el análisis de las novelas.

Jovel, serenata a la gente menuda

En *Jovel, serenata a la gente menuda* (1992) se muestra una representación del devenir de la población chiapaneca, el universo de lo narrado es Chiapas, aunque sus orígenes se encuentren también en España, en Castilla la Mancha.

La novela recrea la conformación histórica de la región chiapaneca conocida como los Altos, en específico la enmarcada por el valle de Jovel, posterior Ciudad Real, hoy San Cristóbal de las Casas; es a todas luces una novela histórica con una parte importante de su contenido en donde aparecen los personajes con referente indígena y hasta juegan un papel fundamental en la novela.



La realización de la trama está sustentada en una rigurosa investigación histórica declarada por el propio autor y por ello puede situarse dentro de la corriente de la nueva novela histórica.

Jovel, serenata a la gente menuda (1992), como novela histórica, abarca un periodo que puede ubicarse en la larga duración de la historia de Chiapas, ya que el relato se desenvuelve a lo largo de cinco siglos en los que el autor nos muestra su visión del universo chiapaneco en una “historia lentamente rimada que da razón de los fenómenos económicos, sociales, culturales, incluso a cierto género de fenómenos políticos, abarca las distintas generaciones y puede durar varias décadas y hasta siglos” (Braudel citado por Corcuera, 2002:181)

Los lugares, los hechos, los personajes históricos de Chiapas se transforman en acontecimientos, personajes o acciones de un relato ficticio homogéneo, con su propio universo diagético que abarca la temporalidad de la larga duración histórica. Dicha temporalidad permite al novelista mostrar los cambios en las geografías de Castilla la Mancha y Mesoamérica, así como atribuir un sentido al devenir, la memoria y las prácticas sociales del chiapaneco. A su vez, esa fusión permite la reconstrucción de un imaginario, personal o de grupo.

El novelista parece comprender que un pueblo sin memoria de su historia no puede ubicarse en el devenir de la humanidad, sus componentes humanos no podrían entender lo que son, quiénes son, ni asumir ninguna relación con los otros; de ahí que los relatos de ficción como *Jovel, serenata a la gente menuda* (1992), permiten la permanencia del indígena chiapaneco a través del tiempo, y posibilitan a las agrupaciones humanas reconocerse en una temporalidad, así sea ésta muy larga.

Las continuidades y rupturas que se manifiestan en este relato, han posibilitado gradualmente que diversos sectores de Chiapas reconozcan algunas de las múltiples circunstancias que los unen ya sean creencias, rituales o costumbres.

La construcción del universo que Morales Constantino representa en *Jovel, serenata a la gente menuda* (1992) se explicita por los conocimientos históricos y las estructuras narrativas que emplea en su composición. Lo anterior muestra la capacidad del escritor para aprehender y difuminar, mediante el manejo del lenguaje, los trazos históricos del mundo chiapaneco, complejo y múltiple, el cual además abarca una extensa temporalidad; de ahí que los personajes representados en lo que podemos considerar como ficción histórica, le permitan la elaboración y difusión de relatos que gradualmente van aportando capas de significado que contribuyen en la construcción del universo cultural del chiapaneco.



Son muchas las generaciones humanas y el tiempo abarcado en el desarrollo de *Jovel, serenata a la gente menuda*, que bien permiten al lector enmarcar las acciones ocurridas en el pasado como la fundación de la ciudad de San Cristóbal de Las Casas y de los municipios aledaños como San Juan Chamula o Zinacantán; aspectos nunca antes tratados en ninguna de las novelas de referente indígena anteriores.

En cuanto a la representación del indígena chiapaneco, la novela nos muestra a un personaje indígena con conciencia, o por lo menos con memoria histórica que puede ubicarse en el tiempo y el espacio para reconocer su identidad como chiapaneco, con todo lo que esto conlleva. *Jovel, serenata a la gente menuda* evidencia el papel del indígena chiapaneco en el devenir de la historia de la entidad y cómo ha formado parte fundamental para la conformación del universo chiapaneco.

Es evidente el cambio de perspectiva en la novela de Heberto Morales, en relación a sus antecesores del Ciclo de Chiapas. A diferencia de ellos, el autor coeto se vale más del conocimiento histórico que del antropológico para la realización de su novela. Método, perspectiva, tratamiento y exposición de la trama, hacen de *Jovel, serenata a la gente menuda* la novela histórica chiapaneca por excelencia, el que sea de referente indígena recae evidentemente en que ellos son parte fundamental del devenir histórico de la entidad.

Ceremonial o *Hacia el confín, novela de la selva*

En esta novela el inicio de lo contado ocurre en el siglo XIX chiapaneco, ya que el primer acontecimiento que aparece relatado es el levantamiento tzotzil de 1869, conocido también como guerra de castas.

En la conformación de la novela *Ceremonial* o *Hacia el confín, novela de la selva*³ (1992), se puede observar la utilización del recurso histórico o etnohistórico en la construcción de la memoria del personaje tzotzil, el cual narra su ser errante, herencia de generaciones que devienen en la larga duración histórica.

³ Esta novela presenta dos títulos debido a que en su primera edición de 1992 se tituló *Ceremonial*, pero en su reedición de 2003 se le cambió el título a *Hacia el confín, novela de la selva*; sin embargo, por usos prácticos en lo posterior se le llamará *Ceremonial*.

En el relato, el final de la batalla de rebelión de los tzotziles en el siglo XIX se representa de la siguiente manera:

¡Cómo hubo escarmentación de indios! Fusilados, ahorcados, capados, perseguidos, desorejados. Los caminos, llenos de cadáveres de compañeros que cayeron bajo la cacería de mercenarios, de soldados que los tiraban como a venados, como a coyotes, como a puercos de monte. La putrefacción subió fuerte y se expandió a los montes, y alcanzó las veredas de la selva, los rincones del estado, las praderas de Guatemala. Con la dilución de la pestilencia se difumó la esperanza de los viejos pobladores (Morales, 2003: 36)

Además de Ceremonial, dos novelas recurrieron en el pasado al tema del levantamiento tzotzil para la construcción de sus historias, estas novelas son: *Florinda* (1889), de Flavio A. Paniagua y *Oficio de tinieblas* (1962), de Rosario Castellanos. Pero además de las novelas sobresalen los trabajos *Resistencia y utopía*. Memorial de agravios y crónicas de revueltas y profecías acaecidas en la provincia de Chiapas durante los últimos quinientos años de su historia (1985), *Chiapas, los rumbos de otra historia* (1995) y *Rebeliones indígenas en los Altos de Chiapas* (1992).

En una escena de la novela, el personaje abuelo, quien en ese entonces era un infante aún, es atrapado por los soldados por su participación como mamal y músico en la rebelión, y como es muy joven para ir a la cárcel o para morir, los soldados deciden enviarlo a una finca a trabajar como peón, tal como se puede apreciar en el siguiente diálogo:

—Eres muchacho todavía, no es justo que mueras tan joven. Pero ha sido importante tu participación en los sucesos, ¿qué hacemos contigo pues?
—No sé.
—Te mandaremos bajo custodia a una finca. Allí te enseñarán y llegarás a ser un hombre de bien. Podrás, tal vez, desempeñarte como trompetero en la celebración del Santo. (Morales, 2003: 46-47)

En la historiografía también puede observarse como a los sublevados tzotziles de 1869 se les envió a fincas, tal como nos lo muestra el siguiente fragmento de *Resistencia y utopía*:

Como estas nuevas plantaciones se asentaron en su mayoría en bosques semidespoblados, y su mano de obra provenía principalmente de las regiones montañosas -llevada por la fuerza después del aplastamiento de la rebelión chamula, pero produciendo una relación entre regiones que se remonta a la época del cacao-, no entraron, en general, en contradicción grave con el núcleo fuerte de las comunidades y sus tierras (García de León; 1999: 102).

Otro suceso histórico que nos da cuenta de la periodicidad que ubica a *Ceremonial* en la larga duración, es la Revolución Mexicana, tal como se aprecia en el siguiente fragmento:

—No cesaba el paso de la langosta cuando nueva plaga se cernió sobre nosotros: los soldados vinieron los soldados. En un momento vienen carrancistas, en otro momento felicistas. Es tiempo difícil. Como hay hambre, llegan a las casas y no encuentran nada. No hay pozol, no hay nada. Llegan a conseguir pozol, tortillas, y si no encuentran golpean a las mujeres, las maltratan, sin permiso agarran los pollos para comer; si tenemos cochino te lo agarran, te echan bala, se sientan ellos a comer a la vista del dueño de la casa. Las gentes, los ánimos, cunde en todos el temor. Nadie esperaba un suceso semejante. Y lo que es peor: estando con miedo tu abuelo y yo, toman a tu abuelo, pobrecito, se lo llevan; a echar bala se lo llevaron, los felicistas se lo llevaron, ay, si, ay, ay, a la guerra, sin razón, y sin saber se fue, a la guerra, con los felicistas, ay, ay. (Morales, 2003: 129).

Las incursiones de las tropas de Venustiano Carranza y de Félix Díaz en Chiapas son utilizadas como parte del entramado de la novela, lo cual la dota de una continuidad temporal apegada a la cronología histórica. De dichas incursiones también podemos conocer en la rebelión mapache (1914-1920), apartado de “¡Primero viva Chiapas! La Revolución Mexicana y las rebeliones locales”, artículo que Thomas Benjamin escribiera para el libro *Chiapas los rumbos de otra historia* (2004).

Las incursiones de las tropas de Venustiano Carranza y de Félix Díaz en Chiapas son utilizadas como parte del entramado de la novela, lo cual la dota de una continuidad temporal apegada a la cronología histórica. De dichas incursiones también podemos conocer en la rebelión mapache (1914-1920), apartado de “¡Primero viva Chiapas! La Revolución Mexicana y las rebeliones locales”, artículo que Thomas Benjamin escribiera para el libro *Chiapas los rumbos de otra historia* (2004).

La larga duración es una plataforma que consiste en una historia lentamente rimada, que da razón de los fenómenos económicos, sociales, culturales, incluso a cierto género de fenómenos políticos, abarca las distintas generaciones y puede durar varias décadas y hasta siglos. Tiempo de los fenómenos repetidos que trascienden al acontecimiento y le sirven como marco de referencia (2002:182).

Errancia, memoria, mito y religiosidad de los tzotziles, son representados como elementos constitutivos de los personajes que aparecen en *Ceremonial*. La relación de la novela con los acontecimientos históricos acaecidos en la entidad, conforman un entramado donde la historia de larga duración de este grupo étnico queda ampliamente ligada con la condición errante de los personajes, los cuales se ven en la necesidad de vagar a causa de los conflictos internos ocurridos entre su etnia.

La conciencia histórica se presenta en el pensamiento de algunos de los personajes principales del relato y es manifiesta en su actuar político, que es producto del conocimiento del pasado que, a su vez, se ha transmitido de generación en generación a través de la oralidad de esta larga duración histórica.

Oralidad, memoria y errancia son algunos de los elementos que fortalecen la estructura etnohistórica y de larga duración de la novela; en ella, el conocimiento antropológico del que se valieron los escritores pertenecientes al llamado Ciclo de Chiapas para crear sus relatos, pasa a segundo término para ceder su lugar al conocimiento histórico, del cual se valieron los novelistas chiapanecos finiseculares para contarnos acerca del devenir de los tzotziles, mismo que se puede detectar en la lectura de *Ceremonial*.

A diferencia de sus antecesores, los escritores que conformaron el llamado Ciclo de Chiapas, a Morales Bermúdez no le interesa resaltar la injusticia social de la que son víctimas los indígenas, sino que parece importarle más poner a dialogar al indígena de su actualidad con el indígena del pasado y para lograrlo recurre al efecto de la memoria, esto le permite al escritor retroceder en el tiempo y entretejer la historia fictiva con la real, a partir de la representación de acontecimientos históricos como la rebelión de 1869 o la incursión de los revolucionarios en Chiapas, y con ello permitir que la mencionada subjetividad que presenta el personaje principal y narrador se desarrolle hasta convertirse en una “conciencia política”, que se manifiesta en la participación del narrador en asociaciones agrarias y en su papel como Diácono de su comunidad.

De esta forma Jesús Morales Bermúdez crea un personaje indígena con una conciencia política, adquirida gracias al conocimiento del devenir histórico de sus antepasados y que pudo conservar en la memoria y transmitir a los demás gracias a la tradición oral.

Oralidad e historicidad se presentan entonces como elementos estructurales de *Ceremonial*.

María de la candelaria, india natural de Cancuc

María de la Candelaria, india natural de Cancuc (1993), es muestra de la investigación histórica llevada a un buen ejercicio literario, en ella no se trata de resaltar las características culturales de los tzeltales, grupo étnico al que pertenece la supuesta virgen, tampoco se hace una apología de los explotados, mucho menos se hace una representación romántica o heroica de los personajes indígenas.

Cancuc, es un pueblo que hasta la fecha existe, situado en los Altos de Chiapas, colindante con la región tzotzil, a 80 km de San Cristóbal de Las Casas. En 1712 esta comunidad tzeltal fue el centro de una rebelión indígena contra los españoles radicados en

la otrora Ciudad Real. Varios investigadores coinciden en señalar que este movimiento indígena no sólo fue una respuesta a la dominación española -que originó represión, desarraigo y dispersión de la población nativa- sino que también se debió al empobrecimiento de los campesinos, situación que se agudizó por la falta de lluvia que afectó las cosechas de la comunidad.

Cancuc, es un pueblo que hasta la fecha existe, situado en los Altos de Chiapas, colindante con la región tzotzil, a 80 km de San Cristóbal de Las Casas. En 1712 esta comunidad tzeltal fue el centro de una rebelión indígena contra los españoles radicados en la otrora Ciudad Real. Varios investigadores coinciden en señalar que este movimiento indígena no sólo fue una respuesta a la dominación española -que originó represión, desarraigo y dispersión de la población nativa- sino que también se debió al empobrecimiento de los campesinos, situación que se agudizó por la falta de lluvia que afectó las cosechas de la comunidad.

Sin embargo, en esta novela no pesa tanto el espacio donde se desarrolla la trama, en su lugar se muestra el lado humano de los actores en los acontecimientos; es decir, los mismos pudieron ser indígenas, que negros, japoneses o de cualquier otra parte del mundo, ya que lo que sobresale no son las características del lugar (Chiapas) o de los actantes (los tzeltales), sino sus acciones como seres verosímiles que representan la condición humana en tiempos de conflicto y crisis. Las pasiones, los temores, la avaricia, el delirio de poder, las creencias y muchos otros elementos de la condición humana son los elementos sobresalientes en la trama, lo cual sitúa a los tzeltales dentro del concierto de la literatura universal.

A Viqueira le interesa relatar el acontecimiento histórico desde una faceta que la historiografía jamás le reconocería y recurre al relato literario para ello; de esta forma, el acontecimiento que le funciona como anécdota al escritor para el relato ficticio ha sido abordado ya por el historiador en muchas otras ocasiones, por tal motivo, ya no es tan necesario describir en la novela el acontecimiento histórico de 1712, por el contrario, como la anécdota ya es muy conocida, le permite al escritor resaltar las acciones, temores, sentimientos y pensamientos de los personajes, de los cuales conocemos su ser indígena más por el trabajo histórico que por las descripciones de Viqueira en la novela, y por ello sus rasgos culturales quedan en segundo o tercer término y las pasiones y acciones de los sujetos son resaltadas para esclarecer un momento coyuntural en la historia de Chiapas.

Es así que el relato de Viqueira Albán se puede enmarcar dentro de lo que Braudel considera la corta duración histórica, la cual:

Relata una historia de tiempo corto, definida como “la más caprichosa, la más engañosa de las duraciones”. Está centrada en el acontecimiento, y el acontecer es fundamentalmente la historia política, militar, diplomática, eclesiástica, etc., narrada de manera descriptiva, no analítica; “historias de bata-

llas” e “historia événementielle (historia de acontecimientos; término creado por Paul Lacombe y tomado después por Francois Simiand y Henri Berr) van juntas (2002: 180-183).

De esta manera se puede entender a *María de la Candelaria, india natural de Cancuc* como el relato ficticio de un acontecimiento histórico: la rebelión tzeltal de 1712, relato que es resultado de una investigación que podemos enmarcar en lo considerado por Braudel como la corta duración histórica.

Viqueira Albán relata el acontecimiento histórico de la rebelión de Cancuc desde su origen hasta sus consecuencias, y al recurrir a la narración literaria para hacerlo, también recurre a la descripción antes que al análisis. El acontecimiento es el tema central del que se desprenden las acciones y las pasiones que van conformando el entramado de la historia narrada en *María de la candelaria, india natural de Cancuc*.

Conclusiones

El diálogo establecido entre las tres novelas revisadas, las cuales hemos considerado como de referente étnico, con la historia acaecida en la entidad chiapaneca, no se manifiesta solamente en los temas, las anécdotas y los personajes históricos que se pueden detectar en la composición de los relatos, sino también en la perspectiva con que se tratan éstos.

Al entrecruzar los discursos emanados de las novelas de referente étnico con la historia acaecida en Chiapas, se puede identificar la representación **histórico-ficcional del indígena**, la cual abarca desde la larga duración hasta la corta duración o coyuntura histórica.

Las novelas mencionadas permiten al lector conocer “otra” historicidad del indígena chiapaneco, presentada desde la perspectiva de los mundos posibles y, por ende, diferente a la propuesta por los historiadores que lo han estudiado, como lo puede ser el caso de Rocío Ortiz Herrera con *Pueblos indios, iglesia católica y élites políticas en Chiapas (1824-1901)*, *Una perspectiva comparativa* (2003) y Mario Humberto Ruz con “Los rostros de la resistencia, los mayas ante el dominio hispano” en *Del Katún al siglo, tiempos de colonialismo y resistencia entre los mayas* (1992).

Sin embargo y pese a lo anterior, la perspectiva aquí presentada no se contrapone con los textos de historia porque tanto en el libro de Rocío Ortiz (2003) como en el texto de Mario Humberto Ruz (1992) se representan los acontecimientos desde una perspectiva que pretende instalarse en la periferia, al lado del sector marginado, es decir una posible perspectiva desde lo étnico.

En el caso de Pueblos indios, Ortiz Herrera muestra cómo algunos sectores internos de grupos indígenas chiapanecos, los chiapanecas en específico, realizaron alianzas con la Iglesia y por ende con el ala conservadora de la región, mientras que los tzotziles de las tierras Altas realizaban las propias con los liberales durante el siglo XIX. En este libro se comparan los casos de dos grupos étnicos: los tzotziles y los chiapanecas, mostrando alianzas ya sea con los liberales o conservadores, representándolos como sujetos activos en los acontecimientos históricos acaecidos en la entidad. La tesis que se comprueba, es que tzotziles y chiapanecas también tenían sus propios intereses y que éstos les motivaban a tomar partido por una fracción u otra de los bandos, que se disputaban el control del poder político de la naciente nación mexicana.

Por otro lado “Los rostros de la resistencia, los mayas ante el dominio hispano”, artículo presentado por Mario Humberto Ruz en *Del Katún al siglo, tiempos de colonialismo y resistencia entre los mayas* (1992), el historiador muestra “El rostro de lo cotidiano”, “El rostro de lo aguerrido” y “El rostro de lo religioso”, en la resistencia de los mayas ante el colonialismo de los españoles, resistencia que los centra como sujetos históricos con determinación propia y no sólo como “objetos” manipulables por quienes ejercen el poder. Lo cual posiciona al trabajo desde una perspectiva que lo ubica del lado de la *gente menuda*, de los vencidos, de los indios.

Si Mario Humberto Ruz aborda los tiempos de la Colonia y Rocío Ortiz Herrera la época del siglo XIX para estudiar a los grupos étnicos de la entidad, conocer la historicidad contenida en la producción novelística de referente indígena conformada por *Jovel, serenata a la gente menuda*, *Ceremonial o Hacia el confín, novela de la selva* y *María de la Candelaria, india original de Cancuc*, permite adentrarnos al conocimiento de los grupos étnicos chiapanecos, desde tiempos prehispánicos hasta el recién fenecido siglo XX.

Cabe mencionar que la intensión de las novelas presentadas no es la de hacer una apología de los pobres, explotados o esclavizados indios chiapanecos; tampoco lo es el hacer un análisis etnográfico o sociopolítico de su situación y menos el hacer una representación histórica de él, en el sentido de lo real verdadero. Pero, por otro lado, no se puede desear la carga de conocimiento histórico que en los relatos fictivos se presenta, así como el aporte que realizan a la trayectoria de la novelística de referente étnico.

La existencia de trabajos historiográficos como *Chiapas, los rumbos de otra historia* (1995), *Encrucijadas chiapanecas* (1995), *Resistencia y utopía, memorial de agravios y crónica de profecías acaecidas en la provincia de Chiapas durante los últimos quinientos años de su historia* (1985), *Pueblos indios, iglesia católica y élites políticas en Chiapas (1824-1901)* (2003) y *Del Katún al siglo, tiempos de colonialismo y resistencia entre los mayas* (1992), así como de las novelas *Jovel, serenata a la gente menuda* (1992), *Ceremonial* (1992) y *María de la Candelaria, india natural de Cancuc* (1993) permiten establecer paralelismos y entrecruzamientos entre las historias



emanadas de la historiografía y la literatura, que permiten al humanista interesado en conocer la historia de buena parte de la población étnica de Chiapas, comprender sus orígenes y su devenir histórico.

Siguiendo la propuesta de Fernand Braudel en su dialéctica de las duraciones históricas, se puede considerar que la lectura de las novelas *Jovel*, *Ceremonial*, y *María de la Candelaria*, permiten establecer una historicidad de dos grupos étnicos de Chiapas: los tzotziles y los tzeltales; historicidad que abarca desde sus orígenes prehispánicos hasta finales del siglo pasado, antes de 1994 fecha del levantamiento armado del EZLN y, por ende, proponen otra perspectiva de la historia étnica de Chiapas, no menos profunda y seria por ficcional, aunque si más bella y accesible para muchos lectores.

Referencias

- Báez-Jorge, Félix (2002), "Antropología e indigenismo en Latinoamérica: señas de identidad", en Miguel León Portilla (coord.), *Motivos de la Antropología Americanista*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Bigas Torres, Sylvia (1990) *La narrativa indigenista mexicana del siglo XX*. México. Universidad de Guadalajara/Universidad de Puerto Rico.
- Brading, David. A. (1973) *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. Trad. Soledad Loaeza Grave. México, SEP.
- Boas, Franz (1964) *Cuestiones fundamentales de antropología cultural*, Buenos Aires. Ediciones Solar.
- Castellanos, Rosario (1966) *La novela mexicana contemporánea y su valor testimonial*. México. Instituto Nacional de la Juventud, Cuadernos de la Juventud.
- Corcuera de Mancera, Sonia (2005) *Voces y silencios en la Historia. Siglos XIX y XX*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Cowie, Lancelot. (1976) *El indio en la narrativa contemporánea*. México. Instituto Nacional Indigenista-Universidad Nacional Autónoma de México.
- Escajadillo, Tomás G (2004) "Aves sin nido ¿novela "indigenista"?". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XXX.59
- Favre, Henri (1973) *Cambio y continuidad entre los Mayas de México; contribución al estudio de la situación colonial en América Latina*. México. Instituto Nacional Indigenista.

- Fernández Fernández, José M. (2009) "Indigenismo". En Román Reyes (Dir.): Diccionario Crítico de Ciencias Sociales. Terminología Científico-Social, Tomo 1/2/3/4, México-Madrid, Ed. Plaza y Valdés.
- García de León, Antonio (1985) *Resistencia y utopía: Memorial de agravios y crónica de revueltas y profecías en la provincia de Chiapas en los últimos quinientos años de su historia*. México. Ediciones Era.
- González Roblero, Vladimir (2012) *El reino de la intriga. La construcción del pasado en ficciones históricas sobre el Ejército Zapatista de Liberación Nacional*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Korsbaek, Leif; Sámano-Rentería, Miguel Ángel. (2007). "El indigenismo en México: antecedentes y actualidad". Ra Ximhai, enero-abril, 195-224.
- Marroquín, Alejandro (1972) Balance del indigenismo. Informe sobre la política indigenista en América. Instituto Indigenista Interamericano.
- Morales Bermúdez, Jesús (2003), *Hacia el confín, novela de la selva*. México. Editorial Juan Pablos-Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Morales Constantino, Heberto (1992) *Jovel, serenata a la gente menuda*. México. Gobierno del Estado de Chiapas.
- Ortiz, Rocío (2003) *Pueblos indios, iglesia católica y élites políticas en Chiapas (1824-1901)*. México, CONECULTA-Chiapas.
- Paniagua, Flavio A. (2003) *Florinda*. México, UNICACH.
- Portal, Marta (1975) *Narrativa indigenista mexicana de mediados de siglo*, Cuadernos hispanoamericanos.
- Pozas, Ricardo e Isabel (1971) *Los indios y las clases sociales de México*. México, Siglo XXI Editores.
- Rama, Ángel (2004) *Transculturación narrativa en América Latina*.
- Rodríguez Chicharro, César (1988) *La novela indigenista mexicana*. México, Universidad Veracruzana.
- Ruz, Mario Humberto (1992) *Del Katún al siglo, tiempos de colonialismo y resistencia entre los mayas*, México, CONACULTA.
- Sámano-Rentería, Miguel Ángel. 2005. "Identidad étnica y la relación de los pueblos indígenas con el Estado mexicano". Ra Ximhai, num. mayo-agosto, pp. 239-260.
- Sommers, Joseph. 1964. "El ciclo de Chiapas: nueva corriente literaria" en *Cuadernos Americanos*, vol. CXXXIII, núm. 2, marzo-abril, México, UNAM.



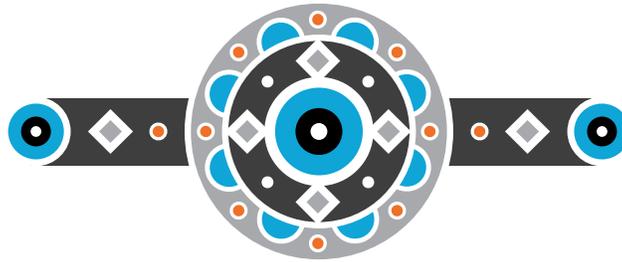
Todorov, Tzvetan (2008) *La Conquista de América, El problema del otro*, México, Siglo veintiuno editores.

Villoro, Luis (1979) *Los grandes momentos del indigenismo en México*. México, CIESAS, Ediciones de La Casa Chata.

Warman, Arturo (1970) et al. *De eso que llaman antropología mexicana*. México, Editorial Nuestro Tiempo.

Zolla Carlos y Zolla Márquez, Emiliano (2004) *Los pueblos indígenas de México, 100 preguntas*, México. UNAM.

Una propuesta de observación a la historia del arte sonorenses



Arturo Valencia Ramos

Introducción

Este capítulo recoge una parte de un proyecto de mayor complejidad en el cual trato de encontrar respuestas y plantear preguntas sobre las teorías estéticas con las cuales hemos abordamos la realidad de la producción y recepción de obras de arte. En ese proyecto de largo plazo hago el abordaje desde las ciencias sociales y en particular desde la teoría social de Niklas Luhmann, de manera tal que lo que aquí presento es un boceto, y solo eso, por medio del cual asomo apenas en la historia de las artes plásticas sonorenses una posibilidad de observación que me permita describir cuál ha sido su desarrollo. Para ello más adelante en el texto planteo una serie de hipótesis plausibles como elementos iniciales del abordaje. De lo que estoy definitivamente convencido es de que todo el desarrollo de las artes sonorenses no se presenta aislado, así apenas comencemos a reflexionar sobre él, sino que existen vasos comunicantes al interior de ellas y desde ellas hacia el entorno social. Mi empresa estriba, repito, en encontrarlos, y en esta ocasión ofrezco un esbozo como un ejercicio de reflexión que me aproxime al objeto de estudio.



Planteamiento del problema

En la introducción a su libro *A Story of Art*, Ernst Gombrich (1995) con su ya multicitada frase de que no hay arte sino artistas iniciaba la construcción de lo que ha sido considerada una obra clásica. En efecto, para muchos estudiantes de arte es ya un lugar común hacer referencia a esa narrativa que traducida al español se convirtió en historia, *La historia del arte*.

Iniciar así un libro era en sí mismo un acto de provocación (o de diversión intelectual) puesto que el canon historiográfico había establecido primero la existencia del arte y después la de los artistas, a pesar de que la gran primera historia del arte debida a Giorgio Vasari expusiera ante todo, la existencia de aquellos como condición para la existencia de este. Eran ellos y sus biografías los que daban sentido a un ejercicio que si bien en un pasado mediato resultaba meramente utilitario, al final del camino se convertiría en un espacio de culto.

Hemos sido educados en la tradición de las historias generales del arte donde el espacio artístico parece desenvolverse a pesar y, a veces, en contra de los creadores cuyas vidas y obras hemos de estudiar en trabajos especializados. Pero, aún más, la mayoría de los libros de historia del arte se avocan a la pintura y en algunos casos a la arquitectura por lo que historiar música, danza o literatura, se convierte así en ejercicio reservado a la especialización. Es cierto, es una labor titánica emprender tal empresa de integración, sin embargo propongo observar el arte desde una posición integradora y vinculante.

Hasta hace muy poco se nos han ofrecido las historias universales, como si con el hecho de enunciar la universalidad accediéramos de hecho a su comprensión; sin embargo nada hay más falso que esa pretensión, hoy lo sabemos. El ser portadores de un espíritu universal no significa que seamos poseedores del universo. Estamos de acuerdo en que es una idea, una pretensión, si acaso un *thelos* que nos anima, pero debemos saber que estamos limitados a nuestro objeto, con sus particularidades y especificidades, con las cuales interactúa y se hace presente en el mundo de las cosas.

Estamos acostumbrados a observar y escribir el arte como totalidad y sin duda seguiremos estando; sin embargo si abrimos el espacio a una concepción plural de las artes es altamente probable que nuestras observaciones encuentren respuestas específicas a preguntas específicas, o que se puedan resolver planteamientos particulares en dinámicas y metodologías también particulares. Digámoslo de otra manera: Las artes visuales, las artes plásticas, la arquitectura, la danza, la música, la literatura son universos que se constituyen a sí mismos con todo lo que esta mismidad implica: Sus artistas, sus métodos, sus temáticas, sus productos, sus públicos, sus auto y hetero referencias. Ello nos obliga a observar esos universos y su relación con los otros, todos aquellos en procesos comunicativos que constituyen lo que entendemos por sociedad.



Estoy interesado por la particularidad y eso implica, aunque pareciera lo contrario, asumir que las cosas se presentan en espacios donde hay otras cosas, donde hay multiplicidad. Saber la unidad de una cosa es presentarla frente a la multiplicidad que la rodea. Solo así la podemos entender. En el terreno de las artes esto es mucho más enriquecedor. Pero tratemos de ser más explícitos: Al pensar el arte en singular, estamos pensando a la vez en todo aquello que le es diferente, lo que no es arte. Por ello resulta explicable que Benedetto Croce escriba que arte es todo aquello que sabemos es arte. Está expresando un límite, sin que necesariamente lo defina, o lo está expresando de manera intuitiva tal que el arte por sus particularidades, al menos, no es ciencia.

En nuestras sociedades complejas no podemos asir algo tan general como el arte, no resulta operativo ni siquiera en el terreno de la teoría. Encontramos semejanzas, sí, entre las artes y puede ser que conceptos iguales se apliquen igualmente en artes diferentes, por lo cual suponemos que esos conceptos con su generalidad nos definen lo que estamos observando. Pongamos por ejemplo el concepto de armonía aplicado tanto a la música como a la pintura. En la primera la escuchamos, en la segunda la vemos y, por extensión, hemos asumido que son una misma cosa. Sin embargo saben bien los músicos las dificultades que conlleva el estudio de la armonía, a diferencia de un artista plástico que la consigue. Es decir, el mismo concepto debe entenderse de manera diferente en cada una de estas artes. Discutible sin duda, pero es necesario el establecimiento de la diferencia: Arnold Schönberg y Vassily Kandinsky comprendían bien las implicaciones del concepto, lo que es más, “creían en la interdisciplinaridad de las artes, especialmente en la consonancia entre pintura y música” («Kandinsky & Schönberg. Reflexiones en torno a una carta” | David Álvarez Muñoz - Academia.edu», s. f.), sin embargo John Cage detestaba los estudios de armonía (Ver el capítulo sobre John Cage en Tomkins, 1986).

Lo que me propongo es el establecimiento de la diferencia entre las artes e, igualmente, desde ellas frente a su entorno, pero no como un conjunto sino en su especificidad frente a otras especificidades. A efecto de hacerla operativa no abordo la historia del arte sonorenses sino que me propongo abordar lo que desde mi perspectiva son las historias de las artes sonorenses y de manera más específica, la historia de las artes plásticas.

La elección metodológica parte de mi propia observación me ha conducido a diferenciar sus procesos que, en efecto, convergen, pero no mantienen una línea evolutiva única. Esto no lo propongo como una hipótesis sino que las fuentes primarias de investigación me conducen a sostenerlo. Trato, por un lado, de ir hacia la construcción de una memoria histórica en el terreno de las artes y, por otro lado, entiendo esa construcción desde la teoría de los sistemas sociales. De esta manera la propuesta metodológica emerge del establecimiento del sistema del arte frente a su entorno, así como de la observación de la diferenciación funcional de la plástica.



La Teoría

Un elemento teórico importante de mi investigación se basa principalmente en la teoría de los sistemas sociales autopoiéticos de Niklas Luhmann, y a partir de ahí abordo al arte como un sistema social con sus formas y elementos propios de operación, que son diferentes a otros sistemas. La complejidad de la teoría implica otros conceptos como estructura, comunicación y, por supuesto, diferenciación, tanto diferenciación sistémica como diferenciación funcional. Diremos, por lo pronto y para efectos de este capítulo, que la recurrencia de soluciones a determinado problema de comunicación es, entre otros aspectos lo que establece tanto esa diferencia como una estructura particular que es perceptible. Por esa razón es posible hablar de artes (en plural) en lugar de arte.

El sustento teórico de una hipótesis es que “en el contexto de la diferenciación del sistema, cada transformación es por tanto una doble —más aún, una múltiple— transformación. Cada transformación de un sistema-parcial es al mismo tiempo una transformación del entorno de los demás sistemas-parciales. Suceda lo que suceda, sucede múltiples veces, dependiendo del sistema de referencia (Luhmann, 2006, p. 474). La hipótesis consiste en que las transformaciones, la evolución de la plástica sonorenses ha impactado a su entorno constituido por otras artes y por la sociedad. Lo que comunican las artes se convierte en momentos precisos de esas transformaciones y puede llegar a constituir la cultura histórica de las artes.

Además del establecimiento de la diferenciación sistémica, el concepto que resulta operativo para esta observación es el de la diferenciación funcional. Este proceso “no presupone ninguna coordinación a través del sistema total, como lo sugiere el esquema del todo y sus partes. Y tampoco presupone la distribución en los sistemas-parciales de todas las operaciones efectuadas en el sistema total, de manera que el sistema total sólo pudiese operar por medio de dichos sistemas” (ibid. 2006).

El Método

Desde este anclaje teórico y conceptual establezco el horizonte de observación. La metodología que se deriva puede ser aplicada sobre un punto específico o a un arte particular, en mi caso, la plástica sonorenses. A partir de este horizonte, entonces, la constitución de las artes en Sonora emerge como el resultado de un proceso evolutivo identificable tanto en el tiempo, en el espacio, así como en los individuos involucrados. Este proceso es diferenciador, de ahí que hablemos de danza, teatro, música, pintura como formas de diferenciación sistémica y funcional que no es otra cosa que las operaciones recursivas que impactan en ellas mismas frente a al entorno, lo cual entonces se establece como la unidad de la diferencia. Dicho con Luhmann “la diferenciación sistémica no significa



descomponer el todo en partes ni, en consecuencia —considerado en este nivel—, que éste consista sólo de partes y de sus ‘relaciones’. Más bien, cada sistema-parcial reconstruye al sistema total —al que pertenece y co-realiza— a través de una diferencia propia (específica del sistema-parcial) de sistema/entorno”(Luhmann, 2006, p. 473).

Párrafos antes he anotado que mi propia observación me ha conducido a diferenciar los procesos específicos de las historias de las artes que convergen, pero no mantienen una línea evolutiva única. La diferenciación consiste en que, al menos en lo que toca a la Universidad de Sonora, si bien la formalización de la educación artística se propone en una unidad llamada Instituto de Bellas Artes con sus academias, las dinámicas de cada una de ellas corrieron por destinos divergentes. Esto es más notorio en nuestros días cuando no podemos evaluar de forma homogénea esos procesos. Una historia lineal ya no nos permite observar la evolución de las artes sonorenses, de ahí que mi programa de trabajo se proponga desde una perspectiva sistémica.

Esta perspectiva consiste en observar las artes desde una posición integradora y vinculante. En ese sentido seguiremos a Luhmann que por integración entiende “únicamente la reducción de los grados de libertad de los sistemas-parciales—reducción que se sigue de los límites externos del sistema sociedad y del entorno interno que con ellos separa dicho sistema” (2006, p. 478). Lo podemos abordar de la siguiente manera: El arte es un sistema social funcional que tiene como entorno a todos los demás sistemas. Los mecanismos de relación con ellos está determinado por la comunicación de tal manera que se presentan formas de acoplamiento estructural con la economía, la educación, religión y otros.

Ahora bien, si hacemos un ejercicio de abstracción podemos proponer al arte como el sistema omniabarcador de las artes, de tal suerte que la música, la pintura, la danza, etcétera, se constituyen en subsistemas con elementos y operaciones diferenciadas en los cuales se observan precisamente esos grados de libertad puesto que los demás se presentan como entorno de los otros. Digámoslo así: La pintura, o si queremos ser más genéricos, las artes plásticas, tienen como entorno a la danza, la música, la literatura, etcétera. Cada una de ellas ha generado procesos de reconocimiento autorreferencial aunque ha establecido también mecanismos heterorreferenciales. La diferenciación funcional estaría indicada aquí por eso que entendemos por particularidades y especificidades correspondientes. De esta manera cada cual presenta una historicidad específica en cuyos límites podemos observar y establecer los procesos de integración que las vinculan y a través de los cuales podemos también observar la diferencia.



La memoria

Jörn Rüsen define la cultura histórica como el “conjunto de lugares de la memoria colectiva, e integra las funciones de la enseñanza, del entretenimiento, de la legitimación, de la crítica, de la distracción, de la ilustración y de otras maneras de memorar, en la unidad global de la memoria histórica”(2009, pp. 3-4).

El arte en general (y por tanto, las artes plásticas en particular) constituye una institución indispensable de la sociedad y permea los componentes de la síntesis a la que se refiere Rüsen y por ello, también, construye su propia memoria histórica a fin de garantizar su permanencia. Pero la construcción de la memoria es un producto colateral de la dinámica social que se realiza por comunicación y se reproduce en el presente (Luhmann, 1997, p. 23). Entonces, *la memoria histórica* es una construcción necesaria de los sistemas sociales dentro de sus operaciones autopoiéticas y en sus clausuras operativas.

A partir de aquí estaremos en capacidad de saber y explicar lo que constituye *el lugar de la memoria* y, por tanto, *la memoria histórica de la plástica sonorensis*. La investigación ha que me he referido la emprendo desde una perspectiva constructivista de la historia, por lo que todo hallazgo lo propongo como una *posibilidad* de lectura que incluye al pasado como un elemento del tiempo social.

En principio tenemos que asentar que la memoria no es un archivo al que se recurre discrecionalmente, sino que es más bien un producto colateral de la forma de operación basal autopoiética, con la que se reproduce un sistema (en este caso el del arte); y sobre todo un producto colateral del que el sistema se hace dependiente, en tanto que un sistema temporiza sus operaciones (en este caso los mecanismos de reproducción de las artes plásticas que se presentan en los periodos específicos), por consiguiente, en tanto que las produce como acontecimientos: en cuanto aparecen, inmediatamente desaparecen. Este producto colateral de la memoria debe servirse de las formas de operación del sistema; debe, en el caso de los sistemas sociales, realizarse por comunicación, y sólo podrá ser usada y reproducida en el presente (Luhmann, 1997, p. 23). Estamos hablando entonces de los presentes de cada período con su propia memoria de sus momentos actuales, de sus construcciones del pasado, así como sus visualizaciones de futuro.

La memoria histórica se realiza por comunicación y, en este caso, no se trata del arte como un sistema en abstracto sino particularmente de sus elementos (artistas, obras, estilos, etcétera) en sistemas sociales con entornos específicos; de esta manera la especificación de la plástica sonorensis, por citar el caso de los años setenta, implica una memoria y acción presentes que tienen que ver con discursos que están relacionados con las formas de ver el pasado: las culturas autóctonas en el caso de la plástica de Enrique Rodríguez; la formación social del mexicano en Martínez Arceche, etcétera.



Esa memoria histórica se presenta de otra manera una década después cuando el discurso institucional genera los espacios sociales en y desde los cuales los artistas plásticos desarrollan su actividad. Pero, ¿cuáles son los espacios sociales de producción plástica?

El lugar social es el que autoriza el discurso en un *habitus específico*, si por tal entendemos “el conjunto de esquemas generativos a partir de los cuales los sujetos perciben el mundo y actúan en él, son las estructuras a partir de las cuales se producen los pensamientos, percepciones y acciones del agente”:

Por habitus Bourdieu entiende el conjunto de esquemas generativos a partir de los cuales los sujetos perciben el mundo y actúan en él. Estos esquemas generativos están socialmente estructurados: han sido conformados a lo largo de la historia de cada sujeto y suponen la interiorización de la estructura social, del campo concreto de relaciones sociales en el que el agente social se ha conformado como tal. Pero al mismo tiempo son estructurantes: son las estructuras a partir de las cuales se producen los pensamientos, percepciones y acciones del agente. (Reyes, s. f.)

Estos espacios estructurantes no siempre coinciden en la historia de la plástica sonorenses y, desde mi punto de vista, sí condicionan, pero no determinan el discurso. Tal es el caso que desde un mismo espacio social—como el de la Universidad de Sonora, por ejemplo—se presentan discursos divergentes y hasta antagónicos.

El marco histórico

La sociedad sonorenses en su dinámica ha producido a lo largo del tiempo expresiones específicas de arte que han sido correspondientes con las condicionantes culturales de cada época en particular, de manera tal que lo que hoy asumimos como manifestaciones artísticas eran impensables en tiempos pasados, y lo que se produjo anteriormente resulta inoperante para las nuevas formas de comunicación y las ideas estéticas dominantes.

El punto a plantear en principio es ¿Cómo se constituyen las artes en Sonora? ¿Qué las particulariza? (“No era una pregunta, pero cómo decirlo de otro modo”, escribía Julio Cortázar en *Cartas de Mamá* (2002)). La historiografía del arte sonorenses hace una descripción de casos, pero en esa misma descripción la casuística no alcanza a integrar la unidad que proponen sus autores. Sin embargo esto no es privativo de la entidad, sino que más bien es la norma y, por decirlo de otra manera, es la característica del horizonte de observación desde donde se propone el abordaje. Y aquí el planteamiento nos remite a la forma como hemos aprendido a leer y a escribir la historia: desde la tradición positivista y desde una orientación ontológica. De ahí que toda finalidad sea traducida a prognosis y vice versa.



La historia de la práctica artística que identificamos como *Plástica Sonorense* comprende períodos anteriores al siglo XIX, y de ella existen versiones acerca de su presencia prehistórica en las pinturas rupestres; sin embargo la historiografía que desde el horizonte regional aborda el objeto es reciente. La historiografía general de Sonora ha tocado el tema de forma marginal y en alguno de sus simposios, acaso una ponencia ha sido escrita (Verdugo Córdova, Joel y Félix, 1993, pp. 429-441). Estas narrativas emergentes son importantes como antecedentes historiográficos de un tema poco estudiado. Existe así, entonces, una visión panorámica del tema, aunque no se ha sistematizado el objeto de estudio en una visión de conjunto con una perspectiva de largo plazo.

Esa historiografía nos ofrece descriptivamente un proceso lineal en una marcha evolutiva cuyo progreso muestra de manera irrecusable un antes y un después en el cual hoy definitivamente somos mejores que antes: el discurso lineal, su narrativa es la mejor forma de exponer ese progreso. Ya he tocado este aspecto de nuestra escritura de la historia en otro espacio hacia el cual remito al lector (Ver Valencia Ramos, 2012, sobre todo a partir del análisis de las crónicas de Carlos Moncada y Luis Enrique García). Toco, sin embargo, un par de puntos: Mientras Moncada (1997) se propone explicar el carácter del sonorense a través de la historia de su cultura, incluida en ella el arte, Luis Enrique García (1992) se ha propuesto explicar la cultura sonorense a partir de la institucionalización del arte universitario. Sus textos vienen desde lo general a lo particular y de esa manera es como integran en el discurso el devenir de las artes.

Cruz Alonso (1996) propone cien años de historia, mientras que Casanova Hernández (2005) aborda casos, por la vía de la entrevista, de aristas plásticas en el último cuarto del siglo XX. Por su parte Enrique Rodríguez remonta los inicios de la plástica hacia 1857, cuando vino a Sonora el pintor John Russell Bartlett a fijar los límites territoriales, aunque es hasta 1906 cuando Emilio W. Parra funda “la primera academia de pintura del estado de Sonora y allí se iniciaron los primeros sueños con el color y la forma y también los primeros esfuerzos de un grupo de jóvenes hermosillenses por convertirse en artistas plásticos” (Rodríguez Zazueta, 2009). El final de su texto inicia con la fundación de la Universidad de Sonora.

Periodización

Para el estudio de la plástica sonorense he establecido tres grandes períodos: el primero que se inicia en 1906 con los hechos arriba anotados y que concluye en 1938 con la muerte del profesor Parra y la llegada del pintor y escultor Francisco Castillo Blanco al estado. El segundo inicia en 1938 y se prolonga hasta 1997 cuando se crea la Licenciatura en Artes de la Universidad de Sonora. El tercero parte de ese año y toca hasta el presente.



Durante el primer período prácticamente es la actividad solitaria desarrollada por el profesor Parra durante tres décadas la que caracteriza el perfil de la pintura en el estado, sobre todo en la capital donde las exposiciones se llevan a cabo en los espacios comerciales de la época. Las señoritas Fontes citadas por Rodríguez y Cruz Alonso son quienes más destacan en este período.

Casi seis décadas dura el segundo período, con períodos intermedios. De 1938 a 1953. Aquí los personajes que destacan son el profesor Francisco Castillo Blanco quien llega del sureste del país al estado como portador de la escuela mexicana de pintura, sobre todo en lo que toca a muralismo y escultura. También Ignacio Asúnsulo dejó su huella durante este período de transición en la historia sonorensa con procesos de urbanización que fueron definiendo un perfil modernizador cuya mayor empresa en la educación fue la fundación de la Universidad de Sonora en 1942. En 1953 se abre la Escuela Libre de Dibujo y Pintura cuya dirección se encargó al español Higinio Blat quien permanece en la institución y en México hasta finales de esa década durante la cual difunde la escuela valenciana de pintura cuyo artista más conspicuo es sin duda Joaquín Sorolla. La creación del modelo de academias de arte a partir de 1953 caracteriza la historia de la plástica, y de la educación artística en la Universidad, hasta 1997 cuando se crean los programas de licenciatura. Un modelo propuesto como alternativo se presenta a partir de 1980—y se conserva hasta hoy—con la creación de los talleres libres de arte en las casas de la cultura que a partir de ese año se fueron estableciendo en varias ciudades del estado.

Es posible así, perfilar los elementos culturales que se encuentran en íntima relación con los períodos históricos identificados. Sin embargo en el caso particular de nuestro objeto de estudio (el arte, las artes), hablamos de figuración para referirnos precisamente a lo que “va más allá de lo inmediatamente dado” y que permite la construcción de imaginarios “en el propio mundo de vida”.

Por lo general, [la figuración] se la define utilizando los medios espacio y tiempo: una doble circunstancia por la que se diferencia de la percepción en cuanto tal; en la figuración, por una parte, se va más allá de lo inmediatamente dado y, por tanto, más allá de la constitución de horizontes espaciales y temporales y, por otra, se elimina aquella información acerca de la propia ubicación espacio/temporal. Sólo en la forma de figuración el arte se hace capaz de construir mundos imaginarios en el propio mundo de vida —aunque siga dependiendo de las percepciones que la disparan: la lectura de textos, por ejemplo. (Luhmann, 2005, p. 21)

Una visión positivista de la historia conduciría a que describiéramos lo inmediatamente dado, pero mi postura se encuentra más en el orden del arte como sistema social, por lo cual lo que importa es cómo se relaciona con otros elementos de la sociedad—como los presentados por Rüsén en su definición de cultura histórica—si los abordamos como sistemas sociales funcionales.



El ejercicio de las artes plásticas en Sonora ha transitado desde los talleres particulares hasta la institucionalización; y es en ese tránsito que se ha enfrentado a diversas dinámicas que han figurado el mundo del artista plástico en diferentes momentos de la historia. Una hipótesis plausible me permite asentar que es posible identificar la memoria histórica en la práctica de las artes plásticas como un proceso social que produce objetos estéticos que identificamos como obras de arte. George Dickie (2005) los entiende como artefactos, pero, por el momento seguiremos hablando de objetos estéticos y obras de arte.

Lo que es observable a lo largo de los diferentes periodos es la decidida y creciente participación de la mujer en el discurso plástico, desde las hermanas Fontes, discípulas del profesor Parra y su discurso edificante pasando por Martha Peterson, Helga Krebs, Ethel Cook, Paula Martins, entre otras, cuyos discursos alternos han contribuido al enriquecimiento de la plástica, hasta la pléyade constituida por las nuevas generaciones incluidas muchas de las mujeres que realizan obra.

Pero a pesar de las difíciles condiciones en las que ha sobrevivido el arte sonorenses, en estos días del joven siglo XXI, son muchas las mujeres que con ímpetu y perseverancia realizan sus obras plásticas en el estado de Sonora, y aunque aún no hay tendencias y estilos definidos como para hacer “escuelas” o signos de identidad regional, en sus expresiones hay desde el simbolismo, al abstraccionismo y el realismo hasta el intimismo romántico, hay paisajistas, copistas de estampas religiosas, retratistas, impresionistas anacrónicas y vanguardistas (Rodríguez Zazueta, 2012).

Un proceso observable desde los años ochenta del siglo XX es el marcado impacto de las políticas culturales institucionalizadas desde los tres niveles de gobierno en la actividad artística—que incluye la plástica. Esto ha impactado la emergencia de espacios tanto institucionales como alternos para el ejercicio de enseñanza y la exposición de las obras, de tal manera que se ha incrementado el número de exposiciones. Esto no implica de manera inmediata variaciones en la calidad de las muestras—para lo cual se requiere una valoración cualitativa que, por el momento excede los alcances de la presente investigación—pero sí implica que existen diferentes espacios sociales para la generación de discursos estéticos cuyos resultados pueden observarse en las selecciones que han constituido las bienales en el estado.



Conclusiones

Las artes plásticas pueden funcionar con ciertos gradientes de libertad y, por lo mismo, no requerir de otras artes. Un ejemplo sencillo lo podemos observar incluso en su interior: Es muy probable que un grabador no sea un buen pintor o que no sepa pintar e, incluso, ni le interese; también puede suceder que un pintor no tenga grandes habilidades para el dibujo y por tanto, no le interese grabar o que tampoco le interese. Sus dinámicas aunque se ubiquen dentro de las artes plásticas son diferenciadas al igual que sus obras. Así entonces la totalidad no determina la particularidad. Por supuesto que también existe más la realidad que la probabilidad de que un artista plástico pueda ejercer con el mismo grado de perfección artes como el dibujo, la pintura, el grabado y la escultura.

No hemos llegado todavía al punto de una sociedad altamente diferenciada por lo cual nuestras observaciones muestran esas pequeñas transformaciones que resultan apenas perceptibles en los terrenos de la investigación. Sabemos que la diferencia se produce a partir de la clausura operativa, por lo cual es desde su descripción y análisis de donde se requiere partir para poder observar las transformaciones.

No se trata solo del arte o de los artistas. Los unos no son sin lo otro. Me he propuesto observar el arte como un sistema social funcional que interactúa con otros sistemas que constituyen su entorno. El concepto de diferenciación funcional me permite investigar la relación entre las estructuras sociales y las semánticas particulares de un tiempo dado. Estas estructuras y semánticas en diversos momentos de la historia excluyen o incluyen formas específicas del desarrollo científico, o expresiones particulares y estilos en el devenir del arte, (pensemos, por ejemplo, en las implicaciones que tiene la filosofía analítica en la propuesta estética del arte conceptual). Al concebir el arte como un sistema es posible establecer su posición en el entorno constituido por otros sistemas funcionales. Mi interés está centrado en las variaciones, en los momentos cuando las secuencias de acontecimientos quedan desligadas y producen lo que llamamos historia, una historia que desde mi horizonte de observación puede ser concebida como ciencia, como discurso narrativo y como temporalidad. Es justamente en la identificación de esa temporalidad donde podemos encontrar lo que Rüsén ha concebido como cultura histórica.

He seleccionado lo que forma parte de mi interés y lo cual quiero explicar: Las artes plásticas sonorenses y sus transformaciones. Me he referido más a las artes plásticas y he mencionado poco las artes visuales porque estas apenas comienzan a emerger en el espacio sonorenses de tal forma que su práctica comienza lentamente a manifestarse en el ámbito de producción artística. Se requieren algunos años para que pueda tener una presencia permanente. En particular he tratado la historia de la plástica porque me resulta cercana en el Departamento de Bellas Artes donde desarrollo mi trabajo como docente y como investigador. En realidad como lo he señalado al inicio de este texto, no es sino el



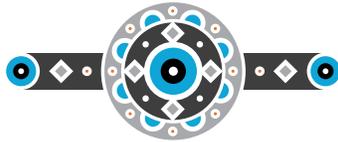
principio de una investigación de más largo aliento cuyos referentes se centran más en la teoría. Hoy he querido hacer un ejercicio y, a la vez, una propuesta metodológica para la construcción de un modelo que permita la observación. Los resultados en el terreno de la práctica aún están por verse.

Referencias

- Alonso, M. C. (1996). *Cien años de la plástica sonorensis*. Universidad de Sonora.
- Casanova Hernández, J. A. (2005). *La Pintura en Sonora : antología de artistas plásticos de los 90 's*. Universidad de Sonora.
- Cortázar, J. (2002). *Las Armas Secretas*. Madrid: Santillana.
- Dickie, G. (2005). *El círculo del arte: una teoría del arte*. Barcelona.: Paidós Ibérica.
- García, L. E. (1992). *Siete notas para Bellas Artes*. Hermosillo, México.: Universidad de Sonora.
- Gombrich, E. H. (1995). *The Story of Art*. London: Phaidon.
- «Kandinsky & Schönberg. Reflexiones en torno a una carta» | David Álvarez Muñoz - Academia.edu. (s. f.). Recuperado 13 de julio de 2015, a partir de http://www.academia.edu/4948140/_Kandinsky_and_Sch%C3%B6nberg._Reflexiones_en_torno_a_una_carta_
- Luhmann, N. (1997). La cultura como concepto histórico. *Historia y Grafía*. México, D.F.
- Luhmann, N. (2005). *El Arte de La Sociedad*. México: Herder-UIA.
- Luhmann, N. (2006). *La sociedad de la sociedad*. México.: Herder-UIA.
- Moncada, C. (1997). *Sonora bronco y culto: crónica de la cultura en Sonora de 1831-1997*. Hermosillo, Sonora.: Instituto Sonorense de Cultura.
- Reyes, R. (s. f.). Diccionario Crítico de Ciencias Sociales. Recuperado 10 de julio de 2013, a partir de http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/index_b.html



- Rodríguez Zazueta, E. (2009). Historia de las Artes Plásticas en Hermosillo. Ciclos y personajes de los siglos XIX y XX. Recuperado 13 de julio de 2015, a partir de <http://es.scribd.com/doc/17239846/Artes-Plasticas-Hillo-Sonora>
- Rodríguez Zazueta, E. (2012). Las mujeres en la plástica sonorenses. *Dossier Político*.
- Rüsen, J. (2009). ¿Qué es la cultura histórica?: Reflexiones sobre una nueva manera de abordar la historia. Recuperado a partir de www.culturahistorica.es/ruesen.castellano.html
- Tomkins, C. (1986). *The Bride and the Bachelors. Five Masters of the Avant-Garde*. New York.: Penguin Books.
- Valencia Ramos, A. (2012). *Escrituras en el Desierto. Una mirada a la cultura en la historia escrita de Sonora*. España.: Editorial Académica Española.
- Verdugo Córdova, Joel y Félix, M. A. (1993). Emilio W. Parra (1851-1938), su huella en la Plástica Sonorense. En Memoria del XVI Simposio de Historia y Antropología, Vol., 2. (pp. 429-441.). Universidad de Sonora. Departamento de Historia y Antropología.



Este libro se terminó de editar
en diciembre de 2015.