



Cultura, política
y diversidad



**Expresiones artísticas
y contextos socioculturales
en una era postnacional**

Héctor Rosales
Coordinador

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. José Narro Robles
Rector

Dr. Eduardo Bárzana García
Secretario General

Dra. Estela Morales Campos
Coordinadora de Humanidades

Dra. Margarita Velázquez Gutiérrez
Directora del Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias (CRIM)

COMITÉ EDITORIAL

CRIM

Dra. Margarita Velázquez Gutiérrez

PRESIDENTA

Lic. Mercedes Gallardo Gutiérrez

Secretaria Técnica del CRIM

SECRETARIA

Dra. Adriana Ortiz Ortega

Profesora de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM

Dra. Elaine Levine Leiter

Investigadora del Centro de Investigaciones sobre América del Norte, UNAM

Dra. Elsa María Cross y Anzaldúa

Profesora de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Dr. Carlos Javier Echarri Cánovas

*Profesor e investigador del Centro de Estudios Demográficos,
Urbanos y Ambientales, El Colegio de México*

Dra. Maribel Ríos Everardo

Secretaria Académica del CRIM

INVITADA PERMANENTE

Mtra. Yuriria Sánchez Castañeda

Jefa del Departamento de Publicaciones del CRIM

INVITADA PERMANENTE

México...
nunca
más



CENTRO REGIONAL DE INVESTIGACIONES MULTIDISCIPLINARIAS

México... nunca más

**Expresiones artísticas
y contextos socioculturales
en una era postnacional**

Héctor Rosales
Coordinador



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Cuernavaca, 2015

México... nunca más: expresiones artísticas y contextos socioculturales en una era postnacional / Héctor Rosales, coordinador. -- Primera edición

339 páginas

ISBN 978-607-02-6489-4

1. Características nacionales mexicanas en el arte. I. Rosales Ayala, S. Héctor (Silvano Héctor), editor de la compilación

F1210. M49525 2015

LIBRUNAM 1694059

Este libro fue sometido a un proceso de dictaminación por pares académicos externos al CRIM, de acuerdo con las normas establecidas en los Lineamientos Generales de Política Editorial del Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias de la Universidad Nacional Autónoma de México

Diseño de forros: Brenda Bautista Pedraza

Primera edición: 19 de febrero de 2015

D.R. © 2015 Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, 04510, México, D.F.

Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias
Av. Universidad s/n, Circuito 2, colonia Chamilpa
C.P. 62210, Cuernavaca, Morelos
www.crim.unam.mx

ISBN: 978-607-02-6489-4

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Impreso y hecho en México

Índice

Dedicatoria	9
Agradecimientos	10
Introducción	11
<i>Héctor Rosales</i>	
Cómo analizar la identidad nacional: una propuesta (materiales para una sociología de la identidad nacional)	21
<i>Gilberto Giménez</i>	
Identidad, tecnología y posmodernidad	
Estudios sobre México y lo mexicano posmoderno	65
<i>María de la Luz Casas Pérez</i>	
¿Estamos ante un nuevo paradigma artístico?	
Algunas reflexiones sobre la música del siglo xx	89
<i>Mariana Villanueva</i>	
<i>Muxe</i> : nacionalismo posmoderno y <i>butoh</i> mexicano	111
<i>Margarita Tortajada Quiroz</i>	
La identidad nacional mexicana desde la lente del cine mexicano contemporáneo	131
<i>Carlos García Benítez</i>	

Arte popular y diseño <i>Karina Olivares Jara</i>	147
Tran-sitar el metro de la Ciudad de México. Una visión sensible de la iconografía y la re-creación del espacio urbano <i>Elisa Mendoza Castillo</i>	161
Un recorrido por Cuernavaca a través de sus festivales artísticos <i>Zaira Espiritu</i>	183
Espiral Rehilete: un proceso formativo integral con niñas y niños por medio del teatro <i>Guadalupe Corona Candelaria</i>	213
La creatividad ceremonial del pueblo huichol <i>Luis Etelberto San Juan Molina</i>	233
Identidad y creatividad en el movimiento neozapatista <i>Juan Anzaldo Meneses</i>	277
De Tepito Arte Acá a Gabriel Orozco pasando por la plástica social Claves de interpretación de la creación artística en el México posmoderno <i>Héctor Rosales</i>	299
Epílogo <i>Héctor Rosales</i>	335

Dedicatoria

*A Raúl Béjar Navarro
Universitario ejemplar
Nuestro recuerdo y admiración*

Agradecimientos

Este libro es uno de los productos del proyecto *La identidad nacional mexicana en una era postnacional. Estudios de caso de expresiones artísticas y contextos socioculturales*, realizado en el periodo 2008-2010, con el auspicio del Programa de Apoyo para la Investigación y la Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la Universidad Nacional Autónoma de México. Agradecemos la generosidad de nuestra Universidad y esperamos que los resultados que aquí se presentan sean útiles para nuestra sociedad.

El camino que ha dado origen a este libro ha sido laborioso. Reconocemos a los autores por compartir su palabra en nuestras reuniones académicas y sobre todo por los textos que conforman este libro.

Mención especial merece el Departamento de Publicaciones del Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias por su aporte para cuidar los aspectos técnicos de la edición.

Introducción

Héctor Rosales

¿En qué tiempo/espacio vivimos? ¿Con qué palabras podemos decir cuál es nuestra época histórica? ¿Qué es México hoy? ¿Hacia dónde se dirige? ¿Cómo se han resignificado las identidades nacionales en un mundo globalizado y transnacionalizado? Este es el núcleo del gran árbol de preguntas que nos hicimos al inicio del proyecto que culmina en este libro colectivo quehacer que felizmente nos vinculó con personas, lugares y escenarios, gracias a que activamos el arquetipo del buscador y a que supimos mantener siempre el rumbo a pesar de los obstáculos del entorno y de ese vasto universo que llamamos subjetividad o mundo interior.

En este texto de introducción, además de elaborar una breve reseña del contenido del libro, hemos decidido compartir con los lectores algunos aspectos de la historia interna del proceso de investigación que da origen a los textos que aquí se presentan. En realidad constituyen una antología que poco a poco se fue conformando en el Seminario del proyecto colectivo y en dos coloquios de investigación, realizados en el Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias en los otoños de 2008 y 2009. En el diseño inicial se había considerado realizar seis estudios de caso sobre expresiones artísticas y contextos socioculturales, con la premisa de que habríamos de encontrar en ellas algunos rasgos de lo que hemos llamado la condición postnacional de la identidad nacional mexicana. Una vez iniciado el proyecto, tuvimos la fortuna de relacionarnos con

un grupo de investigadores que compartieron con nosotros sus conocimientos teóricos y empíricos sobre expresiones artísticas específicas, que fueron desde la música, al cine, la danza, los festivales, las artesanías, la vida cotidiana en las ciudades, hasta indagar la creatividad presente en los rituales huicholes o en un movimiento indígena insurgente. El resultado es un caleidoscopio de miradas, donde lo nacional adquiere connotaciones que remiten a la pluralidad y a la singularidad y ya no a la imposición de patrones culturales generalizados o nacionales.

Esto ocurre porque estamos viviendo una época histórica donde se entrecruzan procesos económicos, geopolíticos, ambientales y culturales de diferente origen y temporalidad. Para el ámbito latinoamericano, autores como Roger Bartra, Carlos Monsiváis y Néstor García Canclini, ya habían señalado un cambio de sensibilidad respecto a lo mexicano y a la identidad nacional. Bartra, por ejemplo, al desmontar el mito del mexicano y su vinculación con el poder político, había usado de manera muy inteligente la metáfora del ajolote (*axolotl* en náhuatl) para señalar la inmadurez perenne del “mexicano”, ese ser ficticio inventado por los intelectuales, al cual había que abandonar en pos de una ciudadanía madura y crítica (aspiración que está muy lejos de realizarse). Carlos Monsiváis, por su parte, nos decía que seguimos siendo mexicanos aunque de otro modo; la supuesta identidad nacional de no comprobada existencia, se habría expandido en los millones de paisanos que, arriesgándolo todo, se fueron a los Estados Unidos, al mismo tiempo que los pueblos indios rompían su silencio ancestral; por ejemplo, con el Ejército Zapatista para la Liberación Nacional, el 1° de enero de 1994, mostrando internacionalmente la multiétnicidad nacional. Néstor García Canclini, desde sus estudios sobre las culturas híbridas y en particular, interesado por la debilidad de las industrias cinematográficas latinoamericanas, se había preguntado: ¿quién nos va a contar la identidad ¿Quién nos va a presentar las imágenes que

necesitamos para reconocernos? En los ensayos que integran este libro, el lector encontrará otras voces e ideas acerca de estas inquietudes.

Nos ocuparemos ahora de responder a la pregunta ¿Por qué titulamos este libro *México... nunca más. Expresiones artísticas y contextos socioculturales en una era postnacional*. Se trata de hacer alusión a cuatro universos de sentido muy distantes entre sí, pero que denotan y connotan importantes referentes culturales para nosotros. En primer lugar pensamos en el poema *El cuervo*, de Edgar Allan Poe. Un hombre se encuentra abrumado por la vida y entonces se presenta un cuervo, ave simbólica de la melancolía; en su delirio, el hombre imagina que a cada lamento o pregunta, el cuervo contesta “nunca más”. Esto significa el cierre, la clausura de toda posibilidad de continuidad y de vida. ¿Quiénes son ahora los cuervos que nos dicen “nunca más” a nuestros sueños individuales y colectivos?

Hay un segundo significado. El “nunca más” del pueblo judío, cuando se alude a la acción genocida más salvaje del siglo xx y que se resume en la imagen del Holocausto. En este contexto la advertencia es clara: no queremos que el pasado se repita. Las paradojas de la historia han llevado a que sea, precisamente, el Estado de Israel quien tenga un papel beligerante en contra de otros pueblos, que viven ahora otro tipo de holocaustos, en especial el pueblo palestino. En lugar del cierre y clausura de un pasado horrísono, la repetición del absurdo.

En el ámbito latinoamericano, el “nunca más” fue utilizado en Argentina para destacar el deseo colectivo de dejar atrás los negros años de las dictaduras y sus secuelas de desaparecidos y de dolor social.

Más cercano a nosotros está el referente neozapatista, cuando acuñaron la frase “Nunca más un México sin nosotros”. Allí, el “nunca más” cambia de sentido, porque lo que expresa es la proyección de un deseo y de una convicción. En nuestro libro, el título nos recuerda que en la vida, no hay sólo luz o sólo oscuridad. Buscamos dar cuenta de los claroscuros de

nuestra realidad nacional, aceptando los juegos de lenguaje que pueden cambiar de sentido las palabras o crear universos de sentido novedosos.

Esto es, sin duda, lo que ocurre con ese referente polisémico que llamamos “modernidad”. Esta es una idea central para nombrar toda una época que se inicia hace varios siglos y que se mantiene vigente de muchas maneras, aún en los casos en los que los pensadores anuncian transformaciones que parecen atisbar un nuevo cambio de época, al recurrir a vocablos como posmodernidad, tardomodernidad, transmodernidad o modernidad líquida. Para nosotros, en el marco de nuestra investigación, es importante enunciar esta problemática como el abigarrado territorio donde ocurren los cambios que nos ha interesado estudiar y cuyos resultados se reúnen en los ensayos de investigación escritos por el grupo de autores con los cuales hemos establecido un largo intercambio y que nos regalan ahora textos que seguramente motivarán nuevas espirales de reflexión y acción.

En el texto inicial titulado *Cómo analizar la identidad nacional: una propuesta (materiales para una sociología de la identidad nacional)*, Gilberto Giménez argumenta la tesis de que la identidad tiene su fuente en la cultura, y que la memoria, a su vez, es el principal nutriente de la identidad. La contribución de este autor es muy importante por tener la habilidad de reunir de manera pedagógica las ideas de los principales autores europeos y norteamericanos, pero, sin olvidar la especificidad latinoamericana y mexicana. Además, en la coyuntura que ofrece el año 2010 para recordar el bicentenario de la Independencia y el primer centenario de la Revolución mexicana, todos los actores sociales con los medios para pronunciarse, ya iniciaron un verdadero alud de apariciones públicas y manifestaciones simbólicas en torno a esas fechas paradigmáticas, coadyuvando a experimentar un resurgimiento aparente del nacionalismo y de textualidades sobre la identidad nacional.

Para comprender este fenómeno, esa explosividad de discursos y elaboraciones simbólicas sobre lo nacional, resulta indispensable la contribución de la sociología de la cultura y, en particular, el uso creativo de tres categorías: cultura, identidad y memoria. Asimismo, para poder debatir de manera productiva sobre la identidad nacional mexicana más allá del ensayismo superficial y sobre todo del “ruido mediático”, requerimos de aportes analíticos como los que formula Gilberto Giménez. Por ejemplo, la definición que propone de nación: como una comunidad imaginada simultáneamente como comunidad de memoria y como política, asentadas en un territorio que se define y se vive como “patria” (ancestral o adoptada), o bien los dos enfoques que expone para pensar y estudiar la identidad nacional, desde la perspectiva de la colectividad “nación”, considerada en sí misma, es decir, en su conjunto, como un cuerpo colectivo de naturaleza peculiar y desde la perspectiva de los individuos que la integran mediante lazos de pertenencia.

María de la Luz Casas, en *Identidad, tecnología y posmodernidad. Estudios sobre México y lo mexicano posmoderno*, acepta, de inicio, explorar la hipótesis de que el mundo contemporáneo de las imágenes, los colores y los sabores de México, constituye un mundo posmoderno y que “la identidad mexicana transita por sus oleajes”. ¿Qué significa esto? En primer lugar reconocer que vivimos en el marco de coordenadas históricas nuevas a las que aludimos de manera sintética cuando hablamos de “globalidad”. Y para el caso de México, de acuerdo con nuestra autora, estaríamos en una especie de “cruce de umbral”, que tal vez ya ocurrió de manera definitiva, aunque existen sectores y componentes de la sociedad mexicana que se resisten a las transformaciones, muchas veces de manera inercial, y otras de modo consciente. Esta situación es la que justifica la búsqueda de otros paradigmas para pensar la nación, lo nacional y la identidad nacional.

María de la Luz Casas Pérez también tiene presentes las celebraciones del 2010, pero advierte que, nuestra identidad colectiva, no puede ser ya

una categoría de piedra o de bronce, sino que, de acuerdo con los aportes de las ciencias sociales y la experiencia histórica, resulta mucho más productivo pensar en la identidad nacional como la construcción permanente de una realidad compleja y multidimensional, desgarrada por un pasado al que está obligada a reconocer, pero que también aventura un futuro. En este ensayo el lector encontrará un tratamiento sistemático y novedoso del lugar y del peso que tiene y tendrá la tecnología en los procesos sociales y, de manera particular, en lo que pueden hacer los actores para definir y configurar nuevas respuestas a la pregunta de ¿quiénes somos? Y colocarlas en ámbitos cada vez más globales.

Mariana Villanueva, se pregunta: *¿Estamos ante un nuevo paradigma artístico? Algunas reflexiones sobre la música del siglo xx*. Su ensayo articula la historia de la cultura con la historia de la música en un intento por comprender de qué manera las transformaciones musicales dialogan e interaccionan con los cambios que ocurren en diferentes esferas de la vida social, más allá de las metáforas que ubicaban la producción cultural y artística en un plano condicionado por el entorno. Villanueva encuentra vasos comunicantes entre las concepciones más antiguas de la humanidad, por ejemplo la unidad de todo lo existente, con las visiones de la nueva ciencia y del arte del siglo xxi. El desafío es respetar la unidad y la identidad de cada cultura, sin olvidar que todas ellas se encuentran espiritualmente re-ligadas.

Los cambios de sensibilidad y de sentido se manifiestan también en el campo de la danza. Margarita Tortajada nos recuerda, en *Muxe: nacionalismo posmoderno y butoh mexicano* que, en la fase final de los setenta, ya se podía hablar de una danza posmoderna mexicana y de varios artistas representativos de ella. En esta ocasión nuestra autora realiza un ensayo interpretativo de la obra *Muxe*, de Jaime Razzo. *Muxe* es una obra nacionalista por el tema y porque requiere vestir al cuerpo de México, más

concretamente, vestirlo de Oaxaca, de Itzmo de Tehuantepec, de Juchitán y de Tehuana, pero, al mismo tiempo, es danza posmoderna por el tratamiento estético y por la dislocación de lenguajes que propone. En particular, Jaime Razzo recurre al *butoh* como forma de expresión. El *butoh* es una forma dancística japonesa, que pretende dar espacio a las sombras, a la liminalidad, al mostrar al cuerpo y al alma en permanente transformación. El *butoh* rompió estereotipos de belleza con sus movimientos grotescos y su gran complejidad conceptual. Estamos ante un caso de creación artística híbrida que se justifica plenamente por su temática y por la necesidad de expresar formas artísticas de sujetos que viven su diferencia en la marginalidad.

Una de las expresiones artísticas más visibles en lo social es el cine. Carlos García Benítez ofrece, en *La identidad nacional mexicana desde la lente del cine mexicano contemporáneo*, una aproximación a los cambios técnicos y estilísticos que pueden identificarse en el cine mexicano más reciente. Lo que encuentra este investigador, en coincidencia con otras formas artísticas, es que en el cine también aparecen huellas de la condición postnacional.

Otro ámbito donde se presentan cambios, es en el vasto campo del arte popular y las artesanías. En *Arte popular y diseño*, de Karina Olivares, se examina la tensión que existe entre la dimensión estética y simbólica de las artesanías y la mercantilización que les abre o cierra opciones a los productores. Su estudio se orienta a mostrar cómo las artesanías con nuevo diseño, puedan lograr que las piezas artesanales mexicanas se sigan haciendo y abasteciendo, para mantenerlas como uno de los elementos más valiosos del patrimonio cultural mexicano. No obstante, la investigación de campo revela que ante la ausencia de un diálogo intercultural auténtico y la desigualdad social, son más las experiencias fracasadas que las exitosas en este campo.

Elisa Mendoza utiliza ampliamente los aportes teóricos de Michel Maffesoli y de otros autores, principalmente francófonos, para comprender

los cambios culturales, en este caso, en el plano de la cotidianidad. El texto *Tran-sitar el metro de la Ciudad de México. Una visión sensible de la iconografía y la re-creación del espacio urbano*, reúne elementos de la imaginación poética, la sociología de los imaginarios y de la sociología visual para mostrar la potencia fundadora de lo que la autora llama “movilidad contestataria”. Este concepto permite comprender que los viajeros del metro no son solamente individuos contractuales, consumidores inmóviles, como los entendió la modernidad, sino personas tributarias de la posmodernidad y de las posibilidades que se abren, para escapar, así sea momentáneamente, de los determinismos y de las regulaciones. Cada estación del metro se convierte, entonces, en un motivo de rememoración individual y colectiva, en un nuevo impulso del sentimiento de pertenencia que reconfigura día tras día las identificaciones y la teatralidad cotidiana.

La ciudad es el espacio donde se realizan múltiples prácticas sociales que contribuyen a recrear lo público, la memoria social y la construcción de temporalidad que le dan un ritmo a los acontecimientos. Zaira Espíritu en *Un recorrido por Cuernavaca a través de sus festivales artísticos*, nos ofrece una visión novedosa del transcurso del tiempo en un espacio acotado, mismo que es resignificado en los discursos políticos, geográficos y artísticos. La autora analiza las concepciones que diversos actores sociales han elaborado sobre Cuernavaca, a partir de las coyunturas políticas y socioculturales que ha vivido la ciudad y la relación que esas configuraciones guardan con el desarrollo, funciones, características y sentidos que los festivales artísticos tienen hoy.

Los estudios de caso de las expresiones artísticas pueden realizarse mediante diferentes escalas y con metodologías diversas. El estudio *Espiral Rehilete: un proceso formativo integral con niñas y niños por medio del teatro*, de Guadalupe Corona Candelaria, describe de manera profunda y sistemática una forma novedosa de darle vida y continuidad a una

compañía de teatro infantil, a través del camino de la independencia y de la actualización constante de los recursos pedagógicos empleados a partir del conocimiento del lenguaje teatral y del vasto campo de la creatividad aplicada. En esta experiencia se opta por construir una alternativa a contracorriente de las condiciones desfavorables del entorno. Si ya las instituciones estatales no se ocupan de ofrecer una oferta de actividades artísticas y culturales de manera amplia y de calidad, son las iniciativas ciudadanas las que cada vez tendrán un mayor protagonismo.

La diversidad cultural constitutiva de la nación mexicana tiene en los pueblos indígenas su expresión más contrastante y en muchos aspectos problemática. Los prejuicios que existen hacia estos pueblos, pueden contrarrestarse cuando no solamente se ven los aspectos sociales y económicos de su situación, sino considerando su riqueza y profundidad simbólica. Luis Etelberto San Juan Molina, atina en este sentido cuando se propone estudiar *La creatividad ceremonial del pueblo huichol*. Este texto es el fruto de un trabajo de campo prolongado y paciente que le permite resolver la paradoja aparente entre ritual, reiteración, cambios, creatividad y reproducción ceremonial. Si bien el ritual remite a significados únicos, sus posibilidades de expresión son infinitas, en la música, en la danza, en la confección de ropa tradicional y en los objetos votivos.

Uno de los acontecimientos que marca profundamente nuestro presente es la irrupción armada que realizaron los pueblos indios chiapanecos integrados en el Ejército Zapatista de Liberación Nacional el 1° de enero de 1994. En el artículo *Identidad y creatividad en el movimiento neozapatista*, de Juan Anzaldo Meneses, es donde se recapitula de manera precisa y sugerente los momentos más significativos de una lucha más simbólica que violenta, misma que inauguró lo que la sociología contemporánea ha teorizado como movimientos altermundistas. En la experiencia neozapatista se encuentran las claves para que otro mundo sea posible, aunque el

dolor y la injusticia sigan reproduciéndose, porque el sistema hegemónico no renunciará fácilmente a los beneficios que obtiene de la situación social actual. Precisamente, desde una situación precaria y acosados por cercos militares, las comunidades de base de los zapatistas y éstos mismos, están haciendo una labor callada pero sistemática, no solamente de resistencia cultural, sino de propuestas teóricas y prácticas con las cuales dialoga de manera fecunda el pensamiento crítico. El neozapatismo tiene una proyección de futuro, pues su base simbólica y filosófica es ancestral.

Finalmente en el ensayo *De Tepito Arte Acá a Gabriel Orozco pasando por la plástica social. Claves de interpretación de la creación artística en el México posmoderno*, Héctor Rosales presenta tres experiencias artísticas que resultan emblemáticas de las tres últimas décadas en el contexto mexicano. Se trata de tres estudios de caso donde se ofrecen claves de interpretación de cada una de estas expresiones artísticas y se hace un esfuerzo por hacerlas dialogar, con el propósito de entrever opciones nuevas para hacer del arte una de las actividades que orienten el día a día de las colectividades y de las personas. El denominador común es la actitud creativa de cada uno de los artistas, además de la posición ética que orienta y da sentido a la búsqueda de la forma, del color, de la belleza o de los principios abstractos que conforman nuestro Universo.

Esperamos que estos ensayos contribuyan a profundizar el estudio de las expresiones artísticas y de los contextos socioculturales. Esta es una manera de recordar que los sujetos sociales, sus movimientos y su vida cotidiana mantienen una dimensión estética que está situada y que sostiene una pertinencia y un sentido. La condición postnacional remite a nuevas lógicas de creación cultural y artística que ya no están atadas a las fórmulas nacionalistas o de una cultura nacional hegemónica, hoy se crea desde la pluralidad y la interculturalidad.

Cómo analizar la identidad nacional: una propuesta (materiales para una sociología de la identidad nacional)

*Gilberto Giménez**

Introducción

El tópico que se propone abordar en este trabajo no reviste sólo de un interés teórico-metodológico, sino, hasta cierto punto, también histórico-coyuntural, ya que no puede eludirse su referencia a la proximidad de las celebraciones del bicentenario de la Independencia nacional y del primer centenario de la Revolución Mexicana.

Por eso, la exposición se dividirá en dos partes; en la primera, de carácter más teórico, trata de fundamentar la tesis en que la fuente de la identidad procede de su cultura, y que la memoria, a su vez, es el principal nutriente de la identidad. En la segunda, se adelantan algunas proposiciones de carácter más empírico que pueden ilustrar la pertinencia de estos tres conceptos centrales de la sociología de la cultura, para el análisis de la identidad nacional.

* Sociólogo, investigador titular del Instituto de Investigaciones Sociales IIS/UNAM.

La trilogía: cultura, identidad y memoria

La cultura: una telaraña de significados

Concepto de cultura: resulta imposible desarrollar aquí el largo proceso de formación histórica de este concepto, que se inicia con la aparición del libro *Primitive culture* de Edward B. Tylor en 1871. Me limitaré a señalar la última etapa de este proceso, en la que, desde los años setenta del siglo xx, se define la cultura en términos simbólicos como *telaraña de significados*, como *estructuras de significación socialmente establecidas*.

Esta concepción surge a partir del influyente libro de Clifford Geertz *The Interpretation of Cultures* (1973), que da inicio a lo que suele llamarse fase simbólica en la formulación del concepto de cultura. La cultura ya no se presenta ahora como pautas de comportamiento, como en los años cincuenta, sino como pautas de significados. En esta perspectiva puede definirse como:

...la organización social de significados, interiorizados de modo relativamente estable por los sujetos en forma de esquemas o de representaciones compartidas, y objetivadas en formas simbólicas, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados.

Esta definición inspirada en Clifford Geertz y en John B. Thompson (1998) —un comunicólogo inglés que ha prolongado críticamente al primero— ya contiene una distinción estratégica en el ámbito de la cultura que no suele tomarse suficientemente en cuenta: la distinción entre formas objetivadas y formas interiorizadas de la cultura, dialécticamente relacionadas entre sí. En efecto, por una parte los significados culturales se objetivan en forma de artefactos o comportamientos observables, llama-

dos también “formas culturales” por John B. Thompson (1998, pp. 202 y ss), por ejemplo, obras de arte, ritos, danzas...; y en el otro, se interiorizan en forma de *habitus*, de esquemas cognitivos o de representaciones sociales. Lo que Bourdieu (1985, pp. 86 y ss.) llamaba simbolismo objetivado, y otros, cultura pública, donde se manifiestan las formas interiorizadas o incorporadas de la cultura.

Por supuesto que existe una relación dialéctica e indisoluble entre ambas formas de la cultura. Por una parte, las formas interiorizadas provienen de experiencias comunes y compartidas, mediadas por las formas objetivadas de la cultura; y por otra, no se podría interpretar ni leer siquiera las formas culturales exteriorizadas sin los esquemas cognitivos o *habitus* que nos habilitan para ello. Esta distinción es una tesis clásica de Bourdieu (1985, pp. 86 y ss.) que desempeña un papel estratégico en los estudios culturales, ya que permite tener una visión integral de la cultura, en la medida en que incluye también su interiorización por los actores sociales. Más aún, nos permite considerar la cultura preferentemente desde el punto de vista de los actores sociales que la interiorizan, la incorporan y la convierten en sustancia propia. Desde esta perspectiva, puede decirse que no existe cultura sin sujeto ni sujeto sin cultura.¹

Cabe todavía una precisión adicional: no todos los significados pueden llamarse culturales, sino sólo aquéllos más o menos *ampliamente*

¹ Estas consideraciones revisten considerable importancia para evaluar críticamente ciertas tesis postmodernas como la de la hibridación cultural, que sólo toma en cuenta la génesis o el origen de los componentes de las formas culturales (en la música, en la arquitectura y en la literatura), sin preocuparse por los sujetos que las producen, las suministran y se las apropian reconfigurándolas o confiriéndoles un nuevo sentido. En otras palabras, no se puede interiorizar lo híbrido en cuanto híbrido, ni mantener por mucho tiempo lo que los psicólogos llaman disonancias cognitivas, salvo en situaciones psíquicamente patológicas.

compartidos y relativamente duraderos por los individuos dentro de un grupo o de una sociedad (Strauss y Quin, 2001, pp. 85 y ss.). Hay significados idiosincrásicos que sólo interesan a los individuos aisladamente considerados, pero no a su grupo o a su comunidad.² Pero, además, los significados que comportan una vida efímera y pasajera no suelen considerarse como culturales, como lo muestran ciertas modas intelectuales de breve duración. Para que puedan ser llamados culturales, los significados tienen que exhibir una relativa estabilidad tanto en los individuos como en los grupos. A esto debe añadirse otra característica: muchos de estos significados compartidos, revisten también una gran fuerza motivacional y emotiva (como suele ocurrir en el campo religioso, por ejemplo). Asimismo, con frecuencia tienden a desbordar un contexto particular para difundirse en otros más amplios. A esto se le llama “tematicidad” de la cultura, por analogía con los temas musicales recurrentes en diferentes piezas o con los motivos de los cuentos populares que se repiten como un tema invariable en muchas narraciones. Así, por ejemplo, el símbolo de la maternidad, que nosotros asociamos espontáneamente con la idea de protección, calor y amparo, es un símbolo casi universal que desborda los contextos particulares. Recordemos la metáfora de la tierra madre que en los países andinos se traduce como la “Pacha Mama”.

En resumen: la cultura no debe entenderse nunca como un repertorio homogéneo, estático e inmodificable de significados. Por el contrario, puede tener, a la vez, zonas de estabilidad y persistencia y zonas de movilidad y cambio. Algunos de sus sectores pueden estar sometidos a fuerzas

² Así, por ejemplo, puedo asociar una melodía musical a un momento significativo de mi vida, como a ciertos amores de juventud o a ciertas experiencias traumatizantes de mi pasado. Pero entonces, esa melodía sólo tiene significado para mí, con exclusión de todos los demás. Es mi “secreto”. No es un significado compartido y, por ende, no es un significado cultural.

centrípetas que le confieran mayor solidez, vigor y vitalidad, mientras que en otros, pueden obedecer a tendencias centrífugas que los tornan, por ejemplo, más cambiantes y poco estables en las personas, inmotivados, contextualmente limitados y muy poco compartidos por la gente dentro de una sociedad.³

De lo dicho anteriormente se desprende que la cultura es ubicua y se encuentra en todas partes. Es como una sustancia inasible que se resiste a ser confinada en un sector delimitado de la vida social, porque es una dimensión de toda la vida social. Como dice el sociólogo suizo Michel Bassand (1981, p. 9), “ella penetra todos los aspectos de la sociedad, de la economía a la política, de la alimentación a la sexualidad, de las artes a la tecnología, de la salud a la religión”. Debido a esta *transversalidad* de la cultura, para estudiarla y analizarla necesitamos segmentarla de algún modo, sea como un texto cultural bien delimitado (una fiesta, un partido de fútbol), sea por sectores (pintura, escultura, arquitectura, teatro, danza, religión, música, cine, entretenimientos, fotografía, etcétera), de acuerdo con el proceso de comunicación que opera en cada uno de estos sectores

³ Las consideraciones precedentes pueden parecer un tanto abstractas, pero basta un breve ejercicio de reflexión y autoanálisis para percatarnos de su carácter concreto y vivencial. En efecto, si miramos con un poco de detenimiento a nuestro alrededor, nos damos cuenta de que estamos sumergidos en un mar de significados, imágenes y símbolos. Todo tiene un significado, a veces ampliamente compartido, en torno nuestro: nuestro país, nuestra familia, nuestra casa, nuestro jardín, nuestro automóvil y nuestro perro; nuestro lugar de estudio o de trabajo, nuestra música preferida, nuestras novias, nuestros amigos y nuestros entretenimientos; los espacios públicos de nuestra ciudad, nuestra iglesia, nuestras creencias religiosas, nuestro partido y nuestras ideologías políticas. Y cuando salimos de vacaciones, cuando caminamos por las calles de la ciudad o cuando viajamos en el metro, es como si estuviéramos nadando en un río de significados, imágenes y símbolos. Todo esto, y no otra cosa, es la cultura o, más precisamente, nuestro entorno cultural.

(creación, difusión, consumo), o por clases sociales (cultura dominante, culturas medias, culturas populares).

La identidad se predica desde los actores sociales

Pasemos ahora al tópico de la identidad. En primera aproximación, la identidad tiene que ver con la idea que tenemos acerca de quiénes somos y quiénes son los otros, es decir, con la representación que tenemos de nosotros mismos en relación con los demás. Implica, por lo tanto, hacer comparaciones entre la gente para encontrar sus propias semejanzas y diferencias. Cuando creemos encontrar semejanzas entre las personas, inferimos que comparten una misma identidad que las distinguen de otras personas que no nos parecen similares.

Pero, aquí se presenta la pregunta crucial: ¿qué es lo que distingue a las personas y a los grupos de otras personas y otros grupos? La respuesta sólo puede ser: la cultura. En efecto, lo que nos distingue es la cultura que compartimos con los demás a través de nuestras pertenencias sociales, y el conjunto de rasgos culturales particularizantes que nos definen como individuos únicos, singulares e irrepetibles. En otras palabras, los materiales con los cuales construimos nuestra identidad para distinguirnos de los demás son siempre materiales culturales. “Para desarrollar sus identidades —dice el sociólogo británico Stephen Frosh (1999)— la gente echa mano de recursos culturales disponibles en sus redes sociales inmediatas y en la sociedad como un todo”. De este modo queda claro en qué sentido la cultura es la fuente de la identidad.

No obstante, se da un paso más: la identidad de la que se habla no es cualquier identidad, sino la identidad sentida, vivida y exteriormente reconocida de los actores sociales que interactúan entre sí en los más diversos

campos. Y sabemos, desde Robert K. Merton (1965), que sólo pueden ser actores sociales, en sentido riguroso, los individuos, los grupos y los que él llama “colectividades” (y Benedict Anderson (2000), “comunidades imaginadas”), como las iglesias universales y la nación. La capacidad de actuar y de movilizarse (o ser movilizad) es uno de los indicadores de que se encuentran ante un verdadero actor social. Una nación, por ejemplo, puede ser movilizad en función de un proyecto nacional o en vista de su autodefensa en caso de guerra.

Para avanzar en esta reflexión, es necesario introducir ahora una distinción fundamental entre *identidades individuales* e *identidades colectivas*, aunque se tenga que reconocer al mismo tiempo que no se trata de una dicotomía rígida, ya que como pronto se verá, también las identidades colectivas son componentes de las individuales, a través de los vínculos de pertenencia a diferentes grupos. Ya decía Marx en su sexta tesis sobre Feuerbach que el individuo es el conjunto de sus relaciones sociales.

La importancia de esta distinción radica en lo siguiente: *la identidad se aplica en sentido propio a los sujetos individuales dotados de conciencia y psicología propia, pero sólo por analogía a las identidades colectivas*, como son las que se atribuyen a los grupos y a las colectividades que por definición carecen de conciencia y psicología propia. Esta observación resulta particularmente relevante en México, donde existe una tradición de lo que yo llamo “sociología literaria” que desde Samuel Ramos hasta Octavio Paz se esforzaba por descubrir los rasgos psicológicos generadores que supuestamente definen la identidad del mexicano: el “complejo de inferioridad”, la “soledad” o incluso, según algunos antropólogos contemporáneos, la “melancolía”. Más aún, en los informes de una reciente encuesta nacional realizada en México, se llega a psicoanalizar subrepticamente a la juventud mexicana, que es una categoría estadística, en el sentido de Merton, pero no un actor social.

Identidades individuales

En todos los casos, el concepto de identidad implica siempre, por lo menos, los siguientes elementos: 1. la permanencia en el tiempo de un sujeto de acción, 2. concebido como una unidad con límites, 3. al cual lo distinguen de todos los demás sujetos, 4. aunque también con el reconocimiento de estos últimos.

Ahora bien, si se asume el punto de vista de los sujetos individuales, la identidad puede definirse como:

un proceso subjetivo (y frecuentemente auto-reflexivo) por el que los sujetos definen su diferencia de otros sujetos (y de su entorno social) mediante la auto-asignación de un repertorio de atributos culturales frecuentemente valorizados y relativamente estables en el tiempo.

No obstante, debe añadirse de inmediato una precisión capital: la autoidentificación del sujeto requiere ser reconocido por los demás sujetos con quienes interactúa para que exista social y públicamente. En términos interaccionistas diríamos que nuestra identidad es una identidad de espejo (*looking glass self*: Cooley, 1922), es decir, que resulta de cómo nos vemos y cómo nos ven los demás. Este proceso no es estático sino dinámico y cambiante. El fenómeno del reconocimiento (la *Anerkennung* de Hegel) es la operación fundamental en la constitución de las identidades. En buena parte —dice el politólogo italiano Pizzorno— nuestra identidad es definida por otros, en particular por aquellos que se arrogan el poder de otorgar reconocimientos legítimos desde una posición dominante. “En los años treinta lo importante era cómo las instituciones alemanas definían a los judíos, y no cómo éstos se definían a sí mismos” (Pizzorno, 2000, pp. 205 y ss.)

Se desarrollarán brevemente las implicaciones de esta definición. Si se acepta que la identidad de un sujeto se caracteriza ante todo por la voluntad de distinción, demarcación y autonomía con respecto a otros sujetos, se plantea naturalmente la cuestión de cuáles son los atributos diacríticos a los que dicho sujeto apela para fundamentar esa voluntad. Se dirá que se trata de una doble serie de atributos distintivos:

- a) atributos de pertenencia social que implican la identificación del individuo con diferentes categorías, grupos y colectivos sociales (la identificación con una nación, tema por desarrollar más adelante);
- b) atributos particularizantes que determinan la unicidad idiosincrásica del sujeto en cuestión.

Por lo tanto, la identidad contiene elementos de lo socialmente compartido, resultante de la pertenencia a grupos y otros colectivos, y de lo individualmente único. Los primeros destacan las semejanzas, mientras que los últimos enfatizan la diferencia, pero ambos se relacionan estrechamente para constituir la identidad única, aunque multidimensional, del sujeto individual.

Por lo que toca a la primera serie de atributos, la identidad de un individuo se define principalmente por el conjunto de sus pertenencias sociales. Georg Simmel ilustra este aserto del siguiente modo:

El hombre moderno pertenece en primera instancia a la familia de sus progenitores; luego, a la fundada por él mismo, y por lo tanto, también a la de su mujer; por último, a su profesión, que ya de por sí lo inserta frecuentemente en numerosos círculos de intereses [...] Además, tiene conciencia de ser ciudadano de un Estado y de pertenecer a un determinado estrato social. Por otra parte, puede ser oficial de

reserva, pertenecer a un par de asociaciones y poseer relaciones sociales conectadas, a su vez, con los más variados círculos sociales... (citado por Pollini, 1987, p. 32).

¿Pero cuáles son, concretamente, esas categorías o grupos de pertenencia? De acuerdo con los sociólogos, se responde que, los más importantes —aunque no los únicos— serían la clase social, la etnicidad, las colectividades territorializadas (localidad, región, nación), los grupos de edad y el género. Tales serían las principales fuentes que alimentan la identidad personal. Los sociólogos también añaden que, según sean los diferentes contextos, algunas de estas pertenencias pueden tener mayor relieve y visibilidad que otras. Así, por ejemplo, para un indígena mexicano, frecuentemente delatada por el color de su piel, su pertenencia étnica es más importante que su estatuto de clase, aunque objetivamente también forme parte de las clases subalternas.

Para Harried Bradley (1997) algunas de las pertenencias sociales pueden estar dormidas (identidades potenciales); otras pueden estar activas (identidades activas); y otras, finalmente, pueden estar politizadas en el sentido de que se las destaca exageradamente como si fuera la única identidad importante, para que pueda servir de base a la organización de una acción colectiva (identidades politizadas). Así, por ejemplo, el movimiento neozapatista de Chiapas logra politizar la identidad étnica en México a partir de 1994, del mismo modo que el movimiento lésbico-gay lo hacen con respecto a las preferencias sexuales desde los años setenta y ochenta.

Cabe añadir todavía que, ya según los clásicos, la pertenencia social implica compartir, aunque sea de manera parcial, los modelos culturales (de tipo simbólico expresivo) de los grupos o colectivos en cuestión. No se pertenece a la Iglesia católica, ni se es reconocido como miembro de la misma, si no se comparte en mayor o menor grado sus dogmas, su credo y sus prácticas rituales.

Se revisará ahora rápidamente la segunda serie de atributos: aquéllos a los que se ha llamado atributos particularizantes, que también son culturales. Éstos son múltiples, variados y cambiantes, según los diferentes contextos, por lo que la enumeración que sigue debe considerarse abierta, y no definitiva ni estable.

Asimismo, las personas se identifican y se distinguen de los demás, entre otras cosas: 1. por atributos que podríamos llamar caracteriológicos; 2. por su estilo de vida reflejado principalmente en sus hábitos de consumo; 3. por su red personal de relaciones íntimas (*alter ego*); 4. por el conjunto de “objetos entrañables” que poseen; y 5. por su biografía personal incanjeable.

Los atributos caracteriológicos son un conjunto de características como “disposiciones, *habitus*, tendencias, actitudes y capacidades, a los que se añade lo relativo a la imagen del propio cuerpo” (Lipiansky, 1992, p. 122). Algunos de estos atributos tienen un significado preferentemente individual (inteligente, perseverante, imaginativo), mientras que otros tienen un significado relacional (tolerante, amable, comunicativo, sentimental).

Los estilos de vida se relacionan con las preferencias personales en materia de consumo. El presupuesto subyacente es aquel que la enorme variedad y multiplicidad de productos promovidos por la publicidad y el *marketing* permiten a los individuos elegir dentro de una amplia oferta de estilos de vida. Por ejemplo, se puede elegir un estilo ecológico de vida, que se reflejará en el consumo de alimentos (no consumir productos con componentes transgénicos) y en el comportamiento frente a la naturaleza (valorización del ruralismo, defensa de la biodiversidad, lucha contra la contaminación ambiental). Esta tesis es aquella donde los estilos de vida constituyen sistemas de signos que nos dicen algo acerca de la identidad de las personas. Son indicios de identidad.

Una contribución de Edgar Morin (2001, p. 69), sociólogo francés, destaca la importancia de la red personal de relaciones íntimas (parientes cercanos, amigos, camaradas de generación, novias y novios, etcétera) como operador de diferenciación. En efecto, cada quien tiende a formar en rededor un círculo reducido de personas entrañables, cada una de las cuales funciona como *alter ego* (otro yo), es decir, como extensión y “doble” de uno mismo, y cuya desaparición (por alejamiento o muerte) se sentiría como una herida, como una mutilación, como una incompletud dolorosa. La ausencia de este círculo íntimo generaría en las personas el sentimiento de una soledad insoportable.

No deja de tener cierta analogía con el punto anterior otro rasgo diferenciador propuesto por el sociólogo chileno Jorge Larraín (2001, p. 25): el apego afectivo a cierto conjunto de objetos materiales que forma parte de nuestras posesiones: nuestro propio cuerpo, nuestra casa, un automóvil, un perro, un repertorio musical, un álbum de fotos, unos poemas, un retrato, un paisaje...) Larraín cita a este respecto un pasaje sugerente de William James:

Está claro que entre lo que un hombre llama *mí* y lo que simplemente llama *mío* la línea divisoria es difícil de trazar... En el sentido más amplio posible [...] el sí mismo de un hombre es la suma total de todo lo que él puede llamar suyo, no sólo su cuerpo y sus poderes psíquicos, sino sus ropas y su casa, su mujer y sus niños, sus ancestros y amigos, su reputación y trabajos, su tierra y sus caballos, su yate y su cuenta bancaria (citado por Larraín, 2001, p. 26).

En una dimensión más profunda, lo que más nos particulariza y distingue es nuestra propia biografía incanjeable, relatada en forma de historia de vida. Es lo que Pizzorno (1989, p. 318) denomina identidad biográfica y Lipiansky (1992, p. 121) identidad íntima. Esta dimensión

de la identidad también requiere como marco el intercambio interpersonal. En efecto, en ciertos casos éste progresa poco a poco a partir de ámbitos superficiales hacia capas más profundas de la personalidad de los actores individuales, hasta llegar al nivel de las llamadas relaciones íntimas, de las que las relaciones amorosas constituyen un caso particular (Brehm, 1984, p. 169). Es precisamente en este nivel de intimidad donde suele producirse la llamada autorrevelación recíproca (entre conocidos, camaradas, amigos o amantes), por la que al requerimiento de un conocimiento más profundo (dime quién eres: no conozco tu pasado) se responde con una narrativa autobiográfica de tono confidencial (*self-narration*).

¿Y las identidades colectivas?

Se afirmó más arriba que podemos hablar de identidades colectivas sólo por analogía con las identidades individuales. Esto significa que ambas formas de identidad son, a la vez, diferentes y semejantes entre sí. Y en verdad son muy diferentes, en primer lugar, porque los grupos y otras categorías colectivas carecen de autoconciencia, de carácter, de voluntad o de psicología propia, por lo que debe evitarse su personalización abusiva, es decir, la tendencia a atribuirles rasgos (principalmente psicológicos) que sólo corresponden al sujeto individual. En segundo, porque, contrariamente a la concreción corporal de las identidades individuales, las colectivas no constituyen entidades discretas, homogéneas y nítidamente delimitadas, razón por la cual hay que evitar su reificación, naturalizarlas o substancializarlas indebidamente. Y finalmente, porque las identidades colectivas no constituyen un dato, un componente natural del mundo social, sino un acontecimiento

contingente, y a veces, precario, producido a través de un complicado proceso social (macropolíticas o micropolíticas grupales) que el analista debe dilucidar (Brubaker, 2002, p. 168). En efecto, los grupos se hacen y se deshacen, están más o menos institucionalizados u organizados, pasan por fases de extraordinaria cohesión y solidaridad colectiva, pero también por fases de declinación y decadencia que preanuncian su disolución.

Pero la analogía también significa que existen semejanzas entre ambas formas de identidad. En efecto, al igual que las identidades individuales, las colectivas tienen, de acuerdo con Sciolla, “la capacidad de diferenciarse de su entorno, de definir sus propios límites, de situarse en el interior de un campo y de mantener en el tiempo el sentido de tal diferencia y delimitación, es decir, de tener una duración temporal (Sciolla, 1983, p. 14), todo ello no por sí mismas —ya que no son organismos ni individuos colectivos—, sino por medio de los sujetos que la representan o administran, invocando una real o supuesta delegación o representación (Bourdieu, 1984, p. 49):

La reflexión contemporánea sobre la identidad —dice el sociólogo italiano Alberto Melucci— nos incita cada vez más a considerarla no como una ‘cosa’, como la unidad monolítica de un sujeto, sino como un sistema de relaciones y de representaciones (1982, p. 68).

A continuación, nos apoyaremos precisamente en una obra reciente de este autor —*Challenging codes* (Melucci, 2001)—, que además de representar su testamento intelectual, constituye, en nuestra opinión, la contribución más significativa a la teoría de las identidades colectivas.

Para Melucci, la identidad colectiva implica, en primer término, una definición común y compartida de las orientaciones de la acción del grupo

en cuestión, es decir, los fines, los medios y el campo de la acción.⁴ Por eso, lo primero que hace cualquier partido político al presentarse en la escena pública es definir su propio proyecto, expresado en una ideología, en una doctrina o en un programa.

En segundo lugar, implica vivir esa definición compartida no simplemente como una cuestión cognitiva, sino como valor o, mejor, como modelo cultural susceptible de adhesión colectiva, al ir incorporándose a un conjunto determinado de rituales, prácticas y artefactos culturales.

Implica, por último, construirse una historia y una memoria que confieran cierta estabilidad a la autodefinición identitaria. En efecto, la memoria colectiva es para las identidades colectivas lo que la memoria biográfica es para las identidades individuales.

Se piensa, por ejemplo, en los movimientos ecologistas que condensan su objetivo último en la consigna “salvar la vida en el planeta”, y lo viven como un nuevo humanismo que alarga el espacio temporal de la responsabilidad humana, poniendo en claro que, la suerte de los seres humanos, está ligada a la de las formas vivas no humanas, como las animales y las vegetales. Al mismo tiempo, estabilizan su organización asignándose una historia de luchas y una tradición, que a veces remiten a un fundador idealizado (como ha sido el caso del oceanógrafo francés Jacques Cousteau para *Greenpeace*)

En conclusión, y de acuerdo con Melucci, la identidad colectiva define la capacidad de un grupo o de un colectivo para la acción autónoma, así como su diferenciación de otros grupos y colectivos. Pero también aquí, la autoidentificación debe lograr el reconocimiento social si quiere

⁴ Este nivel cognitivo no implica necesariamente, según Melucci, un marco unificado y coherente. Las definiciones pueden ser diferentes y hasta contradictorias.

servir de base a la identidad. La capacidad del actor para distinguirse de los otros debe ser reconocida por esos “otros”. Resulta imposible hablar de identidad colectiva sin referirse a su dimensión relacional. Vista de este modo, la identidad colectiva comporta una tensión irresuelta e irresoluble entre la definición que un movimiento ofrece de sí mismo y el reconocimiento que le otorga el resto de la sociedad. El conflicto sería el ejemplo extremo de esta discrepancia y de las tensiones que genera. En los conflictos sociales, la reciprocidad resulta imposible y comienza la lucha por la apropiación de recursos escasos.

Antes de pasar al siguiente párrafo, es necesario añadir una precisión capital en lo referente a la teoría de la identidad, que será particularmente útil para caracterizar más adelante la naturaleza ambigua de la identidad nacional. Al ilustrar ampliamente la relación simbiótica que existe entre cultura e identidad, ahora se plantea una tesis que parece contradecirla: a pesar de todo lo dicho, si asumimos una perspectiva histórica y de largo plazo, la identidad de los actores sociales no se define por el conjunto de rasgos culturales que en un momento determinado la delimita y distingue de otros actores.

Se trata de una tesis clásica de Frederik Barth en su obra *Los grupos étnicos y sus fronteras* (1976), que él refiere sólo a las identidades étnicas, pero en opinión de muchos, también puede generalizarse a todas las formas de identidad.

El fundamento empírico de esta tesis radica en la siguiente observación: cuando se asume una perspectiva histórica o diacrónica de largo plazo, se comprueba que los grupos étnicos pueden —y suelen— modificar los rasgos fundamentales de su cultura, manteniendo al mismo tiempo sus fronteras, es decir, sin perder su identidad. Por ejemplo, un grupo étnico puede adoptar rasgos culturales de otros grupos, como la lengua y la religión, y continuar percibiéndose (y siendo percibido) distinto. Por lo

tanto, la conservación de las fronteras entre los grupos étnicos no depende de la permanencia rígida de sus culturas.

Los ejemplos abundan. Según algunos historiadores (Smith, 1997, p. 23) la identidad de los persas no desapareció con la caída del imperio sasánida. Por el contrario, la conversión al islamismo chiita más bien ha revitalizado la identidad persa, confiriéndole una nueva dimensión moral y la ha renovado a través de la islamización de la cultura y de los mitos y leyendas sasánidas. Y los antropólogos (Linnekin, 1983) muestran cómo la conversión masiva de los indios Narragansett en la época del *Great Awakening* del siglo XVIII, no se ha debilitado, sino más bien, ha reforzado la frontera que los separaba de otros grupos americanos, contribuyendo a redefinir la identidad del grupo sobre nuevas bases. Por último, se ha observado que, en el caso de la conversión de muchos negros al islamismo en los Estados Unidos, el cambio de religión ha sido precisamente un medio para reforzar la solidaridad interna del grupo y la diferenciación externa con respecto a otros grupos. Pero no hace falta ir muy lejos para encontrar este mismo fenómeno: en el área mesoamericana la conversión masiva al catolicismo no sólo no ha borrado las fronteras de los grupos étnicos, sino, por el contrario, muchos rasgos del catolicismo popular de la contrarreforma (como el sistema de cargos, por ejemplo), introducidos por la colonización española, más bien se convirtieron en marcadores culturales privilegiados de las fronteras étnicas (Friedlander, 1977). Estos ejemplos demuestran que la fuerza de una frontera étnica puede permanecer constante a través del tiempo, a pesar, incluso de los cambios culturales internos o de los cambios concernientes a la naturaleza exacta de la frontera misma. De aquí Barth infiere que son las propias fronteras y la capacidad de mantenerlas en la interacción con otros grupos lo que define la identidad, y no los rasgos culturales seleccionados para marcar, en un momento dado, dichas fronteras. Esto no significa que las identidades

estén vacías de contenido cultural. En cualquier tiempo y lugar las fronteras identitarias se definen siempre a través de marcadores culturales. Pero estos marcadores pueden variar en el tiempo y nunca son la expresión simple de una cultura preexistente supuestamente heredada de manera intacta de los ancestros.

Como se señala más arriba, esta contribución de Barth no sólo es válida para pensar las identidades étnicas, sino cualquier tipo de identidad. Las culturas están cambiando continuamente por innovación, por extraversion, por transferencia de significados, por fabricación de autenticidad o por “modernización”, pero esto no significa que sus portadores también cambien de identidad automáticamente. En efecto, como dice también George De Vos (De Vos y Romanucci, 1982, p. XIII), pueden variar los emblemas de contraste de un grupo sin que se altere su identidad.

La memoria colectiva

Las identidades colectivas remiten frecuentemente, como se ha visto, a una problemática de las raíces o de los orígenes, que viene asociada invariablemente a la idea de una memoria o de una tradición. Y en efecto, la memoria es el gran nutriente de la identidad (Candau, 1998, pp. 5 y ss.), hasta el punto de que la pérdida de memoria, es decir, el olvido, significa lisa y llanamente pérdida de identidad. Por eso las representaciones de la identidad son indisociables del sentimiento de continuidad temporal.

Los pocos recuerdos que conservamos de cada época de nuestra vida son re-
producidos incesantemente y permiten que se perpetúe como por efecto de una
filiación continua el sentimiento de nuestra identidad (Halbwachs, 1994, p. 89).

Se abordarán aquí los tópicos principales de este inmenso tema, por lo que se limita a enumerar brevemente sólo algunos, en función de los intereses de la exposición.

Es indispensable comenzar con una definición, y la que presenta Durkheim sigue conservando plena validez, al definir la memoria como la ideación del pasado, en contraposición a la conciencia —ideación del presente— y a la imaginación prospectiva o utópica —ideación del futuro, del porvenir (Desroche, 1973, p. 211). El término ideación es una categoría sociológica introducida por Durkheim,⁵ y pretende subrayar el papel activo de la memoria en el sentido de que no se limita a registrar, a recordar o a reproducir mecánicamente el pasado, sino que realiza un verdadero *trabajo* sobre el pasado, un trabajo de selección, de reconstrucción y, a veces, de transfiguración o de idealización (“cualquier tiempo pasado fue mejor”). La memoria no es sólo “representación”, sino construcción; no es sólo “memoria constituida”, sino también “memoria constituyente”.

Al igual que la identidad, la memoria puede ser *individual* o *colectiva* según y conforme sean sus portadores o soportes subjetivos: el individuo o la colectividad social. Debe tenerse en cuenta que al igual que la identidad colectiva, el estatuto ontológico de la memoria colectiva es profundamente diferente al de la memoria individual. Esta última tiene por soporte psicológico una facultad. La memoria colectiva, en cambio, no puede designar una facultad, sino una representación: del conjunto de las representaciones producidas por los miembros de un grupo se manifestará una memoria compartida por todos, es decir, articulada entre todos los miembros del grupo.

⁵ El concepto de “ideación colectiva”, que se encuentra en estado latente en la obra de Durkheim, ha sido explicitado por éste en su *Sociologie et Philosophie*, 1953, p. 45. Henri Desroche desarrolla el contenido de este concepto en su libro *Sociologie de l'espérance*, 1973, pp. 27–31.

Pueden distinguirse diferentes tipos de memoria colectiva: por ejemplo, la memoria genealógica o familiar, la memoria de los orígenes —que se cuenta entre los vínculos primordiales que constituyen la etnicidad—, la memoria generacional, la memoria regional, la memoria épica nacional, etcétera.

Como lo señalara Maurice Halbwachs en su obra clásica *Les cadres sociaux de la mémoire* (1994), la memoria colectiva requiere de marcos sociales, uno de cuyos elementos es la territorialidad. En efecto, analógicamente hablando, la inscripción territorial es para la memoria colectiva lo que es el cerebro para la memoria individual. La topografía o “cuerpo territorial” de un grupo humano está lejos de ser una superficie virgen o una *tabula rasa* en la que no hubiese nada escrito. Por el contrario, se trata siempre de una superficie marcada y literalmente tatuada por una infinidad de huellas del pasado del grupo y que constituyen otros tantos centros mnemónicos o puntos de referencia para el recuerdo (“lugares de memoria”, “sitios memorables”). Es tan imperiosa esta necesidad de organización espacial de la memoria colectiva, que en situaciones de migración, de expatriación o de exilio, los grupos humanos inventan espacios imaginarios, totalmente simbólicos, para anclar allí sus recuerdos. En el caso de la migración, por ejemplo, se puede observar en el lugar de destino la tendencia a construir redes organizadas de paisanos en forma de vecindades étnicas que, de algún modo, evocan las localidades de origen y con frecuencia constituyen simulacros de la misma.⁶ Ésta es la lógica

⁶ Toda colonia extranjera comienza intentando recrear en la tierra de exilio la patria abandonada, ya sea bautizando los accidentes geográficos con nombres metropolitanos, ya sea compendiando su patria en el pequeño espacio de una casa, que entonces se convierte en el nuevo centro mnemónico que reemplaza al que ha sido afectado por el traumatismo del viaje [...]. La memoria colectiva no puede existir mas que recreando materialmente centros de continuidad y conservación social (Roger Bastide, 1970, pp. 86-87).

que explica la formación de los barrios hispanos, de los China Town y de los Little Italy en el corazón de las metrópolis estadounidenses. Existe, por supuesto, una relación entre ambos tipos de memoria. La memoria individual es irreducible a la memoria colectiva, pero se recorta siempre sobre el fondo de una cultura colectiva de naturaleza mítica o ideológica, uno de cuyos componentes es precisamente la memoria colectiva. O expresado en términos más generales: todo individuo percibe, piensa, se expresa y ve el mundo en los términos que le proporciona su cultura.

Los antropólogos suelen hacer la distinción entre memorias fuertes y memorias débiles. Según Candau (1998, p. 40), una memoria fuerte es una “memoria masiva, coherente, compacta y profunda que se impone a la gran mayoría de los miembros de un grupo, cualquiera sea su dimensión o su talla”. Este tipo de memoria es generadora de identidades igualmente fuertes, como suelen ser, por ejemplo, la memoria religiosa de las Iglesias y de las denominaciones, la memoria étnica, la memoria genealógica, entre otras. La memoria débil, en cambio, es “una memoria sin contornos bien definidos, difusa y superficial que difícilmente es compartida por un conjunto de individuos cuya identidad, por este hecho, resulta relativamente inasible” (Bastide, 1970). Se puede afirmar que éste es el tipo de memoria que encontramos en las ciudades, sobre todo si se trata de grandes metrópolis.

Cabe puntualizar también que la memoria colectiva se aprende y se necesita reactivarla de manera incesante. Se aprende mediante procesos generacionales de socialización, conocidos como “tradición”,⁷ es decir, el proceso de comunicación de una memoria de generación en generación. Y también es reactivada periódicamente para conjurar la amenaza

⁷ Sobre el concepto de tradición, ver el interesante artículo de Struan Jacobs (2007) sobre la contribución pionera de Edward Shils sobre este tema.

permanente del olvido. De ahí el papel de las conmemoraciones y de otras celebraciones semejantes (marchas y manifestaciones mnemónicas, aniversarios, jubileos, etcétera), las cuales constituyen, por así decirlo, la memoria colectiva en acto.

Por último, del mismo modo que la identidad social, la memoria colectiva es objeto de disputa en el plano simbólico. Se trata de un aspecto particular de la lucha ideológica: aquél que se refiere a la apropiación del pasado. De aquí surge la contraposición entre memoria oficial y memoria popular. La memoria oficial es aquella donde la clase dominante se organiza bajo la cobertura y la gestión del Estado. Frente a este formidable intento de anexión del pasado por parte del Estado, las clases populares tratan de mantener o liberar su memoria de mil maneras, oponiendo otros relatos, otra épica, otros cantos, otros espacios, otras fiestas, otras efemérides y otros nombres a los que han impuesto las clases dominantes o por el poder estatal. En esta lucha desigual, las clases populares no siempre llevan la mejor parte.

Identidad nacional

La nación: una comunidad imaginada

La última parte trata de aplicar los desarrollos teóricos precedentes al caso particular de la identidad nacional, lo cual requiere la dilucidación previa de lo que entendemos por nación.

La nación es un actor social muy peculiar que forma parte de la categoría colectividad, según la terminología de Robert K. Merton (1965, p. 240). Para este autor existen dos tipos básicos de actores colectivos: los grupos y las colectividades. Se entiende por grupo “un conjunto de

individuos en interacción de acuerdo con reglas establecidas”. Así, una aldea, un vecindario, una asociación deportiva, un partido político, y cualquier otra socialidad definida por la frecuencia de las interacciones en espacios próximos, serían grupos. En cambio, las colectividades serían conjuntos de individuos que, aun en ausencia de toda interacción y contacto próximo, experimentan cierto sentimiento de solidaridad “porque comparten ciertos valores y porque un sentimiento de obligación moral los impulsa a responder como es debido a las expectativas ligadas a ciertos roles sociales” (Merton, 1965, p. 249). Por consiguiente, para Merton las grandes comunidades imaginadas son colectividades en el sentido de Benedict Anderson (2000), como la nación y las Iglesias universales (pensadas como “cuerpos místicos”).

Ahora bien, ¿cómo definir esta colectividad tan peculiar llamada nación? Se propone la definición siguiente: la nación es una comunidad imaginada simultáneamente como comunidad de memoria y como comunidad política, asentadas en un territorio que se define y se vive como “patria” (ancestral o adoptada).⁸

⁸ Esta definición combina la concepción de Benedict Anderson (2000, pp. 5 y ss.) con la de E.K. Oomen (1997, pp. 179 y ss.), quien confiere una importancia crucial al territorio como “la condición primera para la formación de una nación”. La nación “es a la vez un ser antropomorfo, teomorfo y cosmomorfo”, —ha dicho Edgar Morin—; antropomorfo, porque “se expresa en lenguaje humano, resiente las ofensas, conoce el honor y ambiciona el poder y la gloria”; teomorfo “en virtud del culto y de la religión de que es objeto”; y cosmomorfo “porque la nación porta en sí misma su territorio, sus ciudades, sus campos, sus montañas y sus mares” (Morin, 1980, p. 250). Existe una amplia bibliografía sobre los orígenes históricos de la nación así definida. La mayor parte de los historiadores y teóricos coinciden en que la nación es un concepto reciente cuyos orígenes se sitúan en los siglos XVIII y XIX (Smith, 2001; Hastings, 1997). Según la interpretación de John Breuilly (1982), el nacionalismo se desarrolló en Europa occidental después de la Revolución francesa y americana, como una res-

Se analiza brevemente los componentes de esta definición tentativa. Se afirma que es una comunidad imaginada porque, como puntualiza Anderson,

...aun los miembros de la nación más pequeña no llegarán a conocer nunca a la mayoría de sus connacionales, ni se encontrará con ellos, ni oirán hablar de ellos; sin embargo, en la mente de cada uno de ellos vive la imagen de su comunión (Anderson, 2000, p. 6).

También que es una comunidad de memoria, porque la nación se construye según el modelo de la familia (la *societas parentalis*, que implica una genealogía y genera una fraternidad horizontal), de la etnia (la nación como una especie de super-etnia que remite a un origen común y a un legado cultural) y de la comunidad religiosa (la nación como entidad “teomorfa” [Edgar Morin, 1993] o como “ídolo” [Toynbee] que com-

puesta a la pérdida de legitimidad subsecuente a la disolución del antiguo régimen, y a su sustitución por un Estado que busca legitimarse invocando la soberanía popular. En esta concepción, la nación es producto del Estado, y no al revés. Pero otros autores destacan el papel de los factores culturales preexistentes al Estado, en la conformación de la idea de nación y de una identidad nacional fincada en la idea de compartir una misma cultura, una misma memoria y un mismo territorio (Gellner, 1983; Nora, 1996). El autor sobresaliente en esta línea es el historiador Benedict Anderson, cuya obra *Imagined communities* ha sido saludada como la última “gran teoría del nacionalismo” (Low, 2000, p. 364). Se puede afirmar que en México el concepto político de nación (como cuerpo político soberano) prevalece hasta la segunda mitad del siglo XIX, época en que se introduce con fuerza la dimensión *cuasi* étnica (que postula los rasgos idiosincráticos de la nación mexicana y su preexistencia histórica), produciéndose de este modo una fusión entre ambos aspectos (el político y el histórico-cultural) de la nación.

porta una tradición, creencias, ritos y ceremonias de carácter religioso).⁹ Por último, la nación se nos presenta como una comunidad política dotada de leyes, instituciones y una voluntad común. Esta dimensión implica, entre otras cosas, la igualdad político-legal de sus integrantes, que alcanza su plena expresión en las diversas formas de ciudadanía (Smith, 1997, pp. 9-10).¹⁰

Así entendida, la nación se distingue del Estado, definido como “una institución legalmente constituida que provee protección a sus residentes contra la inseguridad interna y la agresión externa” (Oomen, 1997, p. 19). Se distingue también de todas las demás “comunidades imaginadas” que le precedieron, porque éstas fueron invariablemente comunidades fuertemente jerarquizadas, mientras que la nación se presenta como “una profunda camaradería horizontal fundada en mitos fraternales” (Anderson, *op. cit.*).

Vale la pena señalar de paso dos nociones conexas con la nación así entendida: el nacionalismo y el patriotismo. Entendemos por nacionalismo la lealtad y el compromiso empeñados en defensa de los intereses de una nación, que suelen expresarse, entre otras cosas, en la disposición para defender su honor, sus valores culturales, su autonomía y, sobre todo,

⁹ De hecho, la nación se impone con toda la majestad de lo sagrado. Sus decretos son imperativos. La obediencia que le es debida es incondicional. Ella impone sus tabúes, sus ritos y sus ceremonias (banderas, himnos, conmemoraciones). Tiene también sus héroes y sus grandes mitos (Morin, 1984, p. 174).

¹⁰ Como puede observarse, esta definición evita la dicotomía tradicional entre “nación política” (o “cívica”) y “nación cultural” (o “étnica”), porque presupone la fusión histórica de ambos aspectos a fines del siglo XVIII (Revolución Francesa), y porque ningún orden político se basa únicamente en el consenso voluntario, sino también en “comunidades contingentes de memoria y experiencia”, es decir, en una herencia cultural no monolítica ni rígida, sino siempre cambiante, como diremos más adelante. (Kumar, 2003, p. 2; Dieckhoff, 2001, p. 279).

su integridad territorial frente a amenazas externas. Si lo asumimos de este modo, el nacionalismo implica una determinada concepción de la nación y de la identidad nacional como fundamento de la lealtad y del compromiso empeñado. Por consiguiente, habrá tantos nacionalismos como concepciones de la nación, de la identidad y del proyecto nacional existen entre los miembros que integran la comunidad imaginada.¹¹ El “patriotismo” es una noción próxima al de nacionalismo que hace hincapié en su dimensión afectiva y vivencial; en otras palabras, es un fuerte sentimiento de apego derivado de la nación vivida como patria (Ramírez, 1999, pp. 305 y ss.).

¿Cómo definir la identidad de una colectividad nacional?

Acabamos de caracterizar a grandes rasgos la naturaleza ontológica de la colectividad llamada nación. Ahora bien, ¿cómo podemos definir su identidad tomando en cuenta los parámetros señalados en la discusión teórica precedente?

Afirmamos que la identidad nacional puede enfocarse de dos maneras: *a.* desde la perspectiva de la colectividad nación, considerada en sí misma, es decir, en su conjunto, como un cuerpo colectivo de naturaleza peculiar; y *b.* desde la perspectiva de los individuos que la integran mediante lazos de pertenencia.

Si asumimos la primera perspectiva, la identidad nacional se define ante todo por su diferencia —internacionalmente reconocida— de “otros

¹¹ Esta definición descarta la connotación europea del nacionalismo como “sentimiento nacional exagerado” o como “estimación demasiado alta de los valores de la propia nación frente a otros pueblos” (Pérez Martínez, 1992, pp. 39-40).

significativos” (Giddens) de su mismo nivel, es decir, de otras naciones que suelen ser generalmente las naciones vecinas u otras con las cuales ha mantenido relaciones históricas de referencia (modelos a imitar) o de oposición (a raíz de rivalidades, invasiones, guerras, etcétera). En el caso de México, esos “otros significativos” han sido sobre todo España (a raíz de la colonización y de la Independencia), los Estados Unidos (país invasor y también de referencia), Francia (también país invasor y a la vez de referencia por mucho tiempo), y el conjunto de los países centro y sudamericanos, con respecto a los cuales vale el dicho: “como México no hay dos”.

Pero la diferenciación, automáticamente implica definir aquello por lo cual nos diferenciamos; es decir, los elementos diacríticos que fundamentan la afirmación de nuestra diferencia. Si seguimos a Melucci, para quien la identidad colectiva se define fundamentalmente por la orientación de la acción, habría que decir que la identidad de una nación radica ante todo en la determinación de un proyecto nacional ampliamente compartido, vivido y ritualizado como “valor”, como “modelo cultural”.

Pero este primer acercamiento parece más congruente con la dimensión política de la nación, y no toma suficientemente en cuenta su dimensión de comunidad de memoria, es decir, su componente *cuasi* étnico que remite a un legado cultural.¹² Esto se explica porque cuando Melucci habla de identidad colectiva, tiene a la vista principalmente los movimientos sociales, y no a las grandes comunidades imaginadas. Por lo tanto, habría que completar esta primera caracterización de la identidad nacional, afirmando que ésta también radica, y quizás en primerísimo lugar, en la peculiaridad de sus orígenes y de su legado cultural. Esto significa que la identidad nacional no sólo mira hacia el futuro, a través

¹² Sobre los efectos de la globalización y de la transnacionalidad a la europea sobre la relación entre legado cultural e identidad, ver, entre otros, Hedetoft (1999).

de un proyecto por construir, sino también a un pasado valorizado como memoria de los orígenes y como espacio de progresiva sedimentación de un patrimonio cultural propio y distintivo. Ambos aspectos son indisolubles, porque la identidad nacional es a la vez herencia (¿qué somos?) y proyecto (¿qué queremos ser?). Más aún, como todo proyecto, también el proyecto nacional presupone como base de sustentación la definición de una identidad previa, fincada en lo que hoy somos y en lo que hemos sido en el pasado. Por eso Loredana Sciolla dice que la identidad tiene también una dimensión selectiva, en el sentido de permitir ordenar las propias preferencias y elegir ciertas alternativas de acción, descartando o difiriendo otras (Sciolla, 1983, p. 22). Esto quiere decir que para definir un “proyecto nacional”, hay que volverse necesariamente al pasado para seleccionar aquellos elementos o valores del legado cultural que se suponen congruentes con el proyecto por diseñar.

La pluralidad de los nacionalismos dentro de una misma nación

Aquí surge un problema aparentemente insoluble. Ocurre que tanto el proyecto nacional como la identificación de un legado cultural, supuestamente compartido, no sólo han variado a lo largo de la historia, sino también han tenido versiones plurales y divergentes según las corrientes políticas y las clases sociales. Así, por ejemplo, es posible comprobar históricamente (Héau y Giménez, 2005, pp. 81-110) que, en México, existió una versión católico-conservadora del nacionalismo, de carácter hispanófilo, guadalupanista, anti-protestante y anti-estadounidense, cuya figura paradigmática fue Lucas Alamán. Y también existió una versión liberal de carácter laicista, anticlerical e hispanófoba, aunque también antiestadounidense, que se convirtió en hegemónica desde la Reforma y que, después

de la Revolución, se transmutó en nacionalismo revolucionario. Se trata de una versión que subsume la antigua tradición liberal y rechaza la católico-conservadora.

En ambos casos se trata de variedades elitistas del nacionalismo. Ahora bien, el nacionalismo está lejos de haber sido un monopolio de las élites políticas ilustradas en México (Whitmeyer, 2002). Sin embargo, frente al nacionalismo de élite también se ha podido detectar la existencia —desde la época de la Independencia— de un nacionalismo popular de base indígena y campesina, que ha luchado política y simbólicamente por un concepto diferente de nación y, por lo tanto, de identidad nacional. Se trata de un concepto que vincula la lealtad a la patria chica con la lealtad a la patria grande, y que imagina la nación como una especie de federación elástica de pueblos autónomos y de municipios libres, cada uno de ellos asentado en la integridad de sus respectivas propiedades comunales. El lema de esta versión del nacionalismo podría ser la famosa frase de Ignacio Ramírez: “El municipio es la nación” (Knight, 1994, p. 146; Ducey, 1999; Guardino, 1995; Tutino, 1996).

En cuanto a la formulación de un proyecto nacional, también ha ido variando en el curso de la historia. En la época del porfiriato, ese proyecto era, sin duda alguna, la modernización del país en todos sus aspectos, según el modelo francés en lo cultural (¡el positivismo!), y según el modelo norteamericano, en lo político y en lo económico-administrativo. El nacionalismo revolucionario surgido de la Revolución mexicana introduce un nuevo proyecto: la búsqueda de la justicia social para enfrentar las desigualdades sociales, que implicaba, entre otros aspectos, el “pacto social” del Estado con los obreros y los campesinos, la reforma agraria, el crecimiento económico y el incremento en el bienestar y la seguridad social del pueblo. El sujeto fundador de este proyecto no era sino el Estado social surgido de la Revolución, en cuya cúspide se había instalado el

presidencialismo a la mexicana. Este proyecto se plasma en la Constitución de 1917, principalmente en los artículos 27 y 123, y en los sucesivos informes de gobierno, donde el tópico de la justicia social ocupa un lugar destacado bajo distintos nombres, de acuerdo con las épocas: Programa social, Trabajo y Previsión, Política social, Mejor nivel de vida, Política de bienestar social y Desarrollo social. Sin embargo, podemos afirmar todavía, que a partir de los gobiernos de Miguel de la Madrid y de Carlos Salinas de Gortari, las élites tecnocráticas y empresariales tratan de imponer un nuevo proyecto, que podríamos denominar proyecto neo-liberal, centrado en la idea de un “México ganador”, exitoso y competitivo en lo económico, cuyos valores torales serían, en lo cultural, el empuje, el dinamismo, el éxito, la ganancia y el gran consumo. Para este nuevo proyecto, el ciudadano ideal tendría que ser el ciudadano consumista provisto de tarjeta de crédito (*card-credit citizen*) y correo electrónico. Lo que diseña implícitamente este proyecto es un México de *McDonalds*, de centros comerciales y de computadoras, contrapuesto al México indígena, folklórico y rural de los corridos y de la cultura popular. El proyecto neoliberal desplaza a un segundo plano los viejos valores de igualdad, de justicia social y de bienestar para todos, preconizados por la Revolución Mexicana, relegándolos al ámbito de la asistencia social pública y privada.

En cuanto al legado cultural invocado como marcador de la identidad nacional, también ha variado en la historia, debido fundamentalmente a su carácter heterogéneo y plural. En efecto, México ha sido desde siempre un país pluricultural, y por lo mismo fue indispensable operar cada vez una selección dentro del legado cultural para precisar lo que en un momento determinado se consideraba como un marcador de identidad. Por ejemplo, en la época del porfiriato, la cultura oficial que se preconizaba era la elitista urbana, una cultura-reflejo cuyo modelo de referencia era París, la “ciudad luz” de los salones elegantes, de los bulevares iluminados

y del pensamiento ilustrado. En contraposición, se despreciaba la cultura popular y, con mayor razón, la cultura indígena, por considerarlas factores de atraso y por lo mismo incompatibles con el proyecto de modernización del país. En esa época, el pueblo era sinónimo de populacho, plebe o pueblo bajo, y era considerado como una amenaza latente contra el orden social por su potencial de violencia y de insurrección.

Sólo a partir de la Revolución Mexicana el pueblo fue reivindicado como actor histórico, y la cultura popular se convirtió masivamente en marcador y referente privilegiado de la identidad nacional (Pérez Montfort, 2005, pp. 57-79).¹³ Pero no hay que olvidar que por cultura popular se entendía entonces la cultura mestiza, tema que derivó en la imagen de México como “crisol de las razas” (Gamio, 1916) y culminó, finalmente, bajo la pluma de algunos intelectuales, en la idea de “raza cósmica” (Vasconcelos, 1925), polemizando implícitamente con Gobineau y su teoría del mestizaje como degeneración. Cabe señalar que en esta concepción del mestizaje como fundamento étnico-cultural de la nación, los indígenas como tales son invisibles o, en todo caso, se diluyen bajo la categoría genérica de “pueblo” o se subsumen bajo la etiqueta de campesinos.

El movimiento indigenista mexicano que se inicia en la época de Cárdenas y alcanza su madurez antropológica (y literaria) en los años ochenta, privilegió, por primera vez, como marcador de la identidad nacional la cultura indígena mesoamericana, es decir, el “México profundo” supuestamente subyacente en los basamentos de la cultura nacional, incluida la cultura mestiza y las culturas urbanas populares (Bonfil Batalla, 1987;

¹³ He aquí una expresión típica de esta valorización de la cultura popular como referente de la identidad nacional: “El verdadero México no se encuentra en las ciudades... La verdad de México, la realidad profunda, la esencia de nuestro ser auténtico se encuentra en los pueblos, en las aldeas, por esos caminos recorridos por el solo indígena”, revista *El Sinarquista*, 1° de julio de 1943, en Jean Franco (1987).

Carlos Fuentes, 1982). Con otras palabras, la matriz y el carácter diferencial de las culturas populares deben encontrarse en su raíz indígena, por lo que hablar solamente de “cultura mestiza” equivaldría a “desindianizar” la cultura mexicana.

A partir del levantamiento neozapatista de 1994, se produce en México una progresiva toma de conciencia del carácter pluricultural de la nación, que lleva a abandonar el proyecto de integración de los indígenas a la cultura nacional mestiza y culmina en Agosto de 2001 en la reforma del artículo 2° constitucional, donde se lee este texto lapidario: “La nación tiene una composición multicultural sustentada originalmente en sus pueblos indígenas que son aquellos que descienden de poblaciones que habitaban originalmente en el territorio actual del país”.

En cuanto a la versión neoliberal-empresarial de la identidad nacional, parece privilegiar la cultura de masas controlada por los medios masivos de comunicación, que son precisamente los que inculcan abierta o subrepticamente los nuevos valores neoliberales a los que se acaban de referir.

Esta enorme variedad de percepciones de lo que se considera componentes políticos (proyectos) y culturales (memoria) de la identidad nacional no debe alarmar. No significa que la identidad nacional se haya desdibujado o diluido irremediabilmente. Recordar la tesis de Frederik Barth (1976) referida anteriormente: la función primaria de la identidad es marcar fronteras para afirmar su diferencia, sin que importe mucho la variación de los mojones culturales que, en un momento determinado de la historia, se seleccionan para marcar dichas fronteras. O, en términos del ya citado George De Vos (De Vos y Romanucci, 1982, p. xx):

...pueden variar los “emblemas de contraste” de un grupo sin que se altere su identidad. Y no cabe duda de que la nación mexicana ha mantenido invariable en la

historia y hasta el momento presente su voluntad de autonomía y distinción frente a sus “otros significativos”.

Que, como se deja dicho, son las demás naciones, a pesar de los diferentes momentos de su historia y en diferentes sectores sociales de su ciudadanía, la percepción de los marcadores culturales y simbólicos de esa voluntad de distinción hayan variado. La comprobación de la pluralidad de los nacionalismos y de los proyectos nacionales al interior de una misma nación, sólo nos obliga a descartar la concepción esencialista de la identidad nacional como un alma inalterable y homogénea, constituida desde un pasado remoto de una vez y para siempre. Como toda identidad, la identidad nacional no se constituye como una esencia inmutable, sino como un proceso histórico incesante de construcción y reconstrucción (Larraín, 2001, pp. 257 y ss.). Dicho de otro modo: al igual que la memoria que la nutre, la identidad nacional ha sido siempre y sigue siendo objeto en disputa y motivo de disputa. Su representación cambia históricamente, y es susceptible de diferentes versiones que pueden coexistir incluso en la sincronía.

*La perspectiva de los individuos-ciudadanos:
la identificación nacional*

Hasta aquí se ha abordado el análisis de la nación considerada en su conjunto como una totalidad, planteándose el problema de cómo definir la identidad de este cuerpo colectivo tan peculiar. Ahora cambia la perspectiva para abordarla desde los individuos que se apropian de ella. Porque no hay que olvidar que este colectivo imaginado e imaginario sólo vive de la “sustancia psíquica” de sus miembros, como dice Edgar Morin, y resulta de

la relación subjetiva que establecen con él millones de individuos. Es esto lo que se le llama “identificación nacional”.

En virtud de su identificación con la nación (a través de sus símbolos o de sus representantes visibles), millones de individuos se consideran como iguales o equivalentes entre sí, es decir, como conciudadanos o compatriotas, aunque siempre por contraposición a los “otros”, que en este caso son los extranjeros o los enemigos (virtuales o históricos).

Pero la identificación con la nación no es de la misma naturaleza que la identificación con agrupaciones más restringidas y de mayor visibilidad, como la familia, la etnia o una comunidad pueblerina local. Podemos distinguir, *grosso modo*, dos tipos de identificación: la identificación por pertenencia y la identificación por referencia o autoproyección (Gallissot, 1987, p. 16). La primera no es más que la auto (y hetero) adscripción a grupos situados en el espacio social inmediato (espacios del *hábitat*, del lugar de trabajo, de la vida cotidiana...), caracterizada por interacciones de alta frecuencia y por su relativa visibilidad. La segunda es la autoproyección de los individuos en ‘comunidades imaginadas’ envolventes (“cuerpos místicos”) que desbordan los espacios inmediatos de las interacciones de alta frecuencia y se definen por su carácter imaginario, invisible y anónimo. Hablamos en este caso de referencia por analogía con la referencia freudiana que implica la relación subjetiva ineliminable de una personalidad traumatizada con referentes ficticios de su biografía pasada o de su “novela familiar” (estupros incestuosos imaginados).

La referencia es la única manera de identificarnos con grandes colectivos simbólicos como la “comunidad de los santos” de las Iglesias cristianas o la “comunidad nacional”, que sólo viven en nuestras representaciones colectivas y sólo se tornan visibles a través de sus símbolos o de sus “representantes”.

Cabe señalar aquí que la relación subjetiva de los individuos con su nación no responde necesariamente a los modelos canónicos establecidos por el Estado o por los aparatos de interpelación nacional. Existe una pluralidad de modelos de identificación con la nación. O, dicho de otro modo, hay muchas maneras de ser “buen mexicano” y esta diversidad debe figurar como hipótesis inicial de todo análisis de la pertenencia nacional.

Para ejemplificar la pluralidad de los modos de adhesión a lo nacional, puede señalarse que hay modos meramente instrumentales de invocar la pertenencia a la nación¹⁴ y sus modos de integración a la misma, no de manera individual sino colectiva, en tanto miembros de un grupo étnico, por ejemplo, y no como individuos-ciudadanos.¹⁵ Hay también adhesiones predominantemente políticas que asumen como criterio decisivo la lealtad a las instituciones del Estado o, por el contrario, adhesiones

¹⁴ Tal es el caso de los kikapúes, que radican habitualmente en los Estados Unidos de América e invocan su calidad de mexicanos sólo cuando cruzan la frontera para cazar venados en Coahuila durante el ciclo ceremonial del grupo. Es también el caso de los yaquis de Sonora, según Alejandro Figueroa: “Su integración al Estado nacional mexicano no se presenta como una integración nacional, en el sentido de que entre ellos esté presente una identidad nacional mexicana. Más bien, lo común es que manejen tal identidad de manera instrumental para conseguir alguna ventaja en sus relaciones con las instituciones del Estado mexicano” (Figueroa, 1994, p. 348).

¹⁵ Así, por ejemplo, los zapotecas de Juchitán se sienten parte de la nación mexicana y saben conjugar su lealtad étnica con su lealtad nacional. Pero su sentido de pertenencia a la nación es peculiar: se integran a la comunidad nacional no como individuos-ciudadanos, según quiere la ideología republicana liberal, sino como etnia, hasta el punto de que la historia nacional que ellos comparten y celebran es en buena medida la historia de las contribuciones juchitecas a la construcción y a la gloria de la nación: lucha victoriosa contra los franceses en 1884, batallones juchitecos en la Revolución, sus hombres de letras, sus artistas y, sobre todo, sus pintores de renombre internacional...

preponderantemente sentimentales y *cuasi* étnicas, que invocan la fidelidad a una historia, a ciertas tradiciones, a ciertos símbolos, etcétera.

Cabe distinguir también grados en la percepción de la pertenencia nacional, que van de lo meramente cognitivo (sin consecuencias ni implicaciones prácticas) a la aceptación de cierta implicación o compromiso con la nación. Este compromiso, llamado “nacionalismo”, puede ser a su vez, meramente ritual o tener un carácter militante, efervescente y pasional.

Llegados a este punto, no podemos eludir la siguiente pregunta: si hay tantas maneras de “transferencializarse”¹⁶ en lo nacional e incluso de concebir lo nacional, ¿cómo se explica la convicción tan generalizada de que la nación es siempre una sola y misma cosa? La respuesta habría que buscarla, quizás, en la teoría freudiana acerca del papel de la ilusión en la homogeneización de los grupos. Para que se produzca un efecto homogeneizador en el proceso de grupalización no se requiere que todos conciban realmente al grupo de manera igual y se relacionen subjetivamente con él de la misma forma. Basta con que todos crean que se refieren a lo mismo de la misma manera. Es lo que Fernando González denomina “ilusión de la ilusión”, en una obra que arroja considerable luz sobre los problemas de la identificación nacional desde la perspectiva de la “psicología social psicoanalítica” de Freud (González, 1991, pp. 36 y ss.).

Las fiestas conmemorativas: la memoria colectiva en acto

Como toda identidad que se piensa a sí misma de acuerdo con el modelo de las llamadas “comunidades primordiales”, sustentadas en la creencia en

¹⁶ Proyectarse y reconocerse.

una “consanguinidad imaginaria”, la identidad nacional requiere mantener viva la memoria de los orígenes y de los acontecimientos significativos del pasado (batallas, hazañas, tragedias heroicas, etcétera), así como el reconocimiento continuado del patrimonio cultural. Por eso, la mayor amenaza que se cierne sobre la identidad nacional es el debilitamiento progresivo de la memoria y, en el caso límite, el olvido. En efecto, el olvido implica automáticamente pérdida de identidad, porque, como se ha dicho, ésta es inseparable del sentimiento de una continuidad temporal. De aquí la necesidad de reactivar permanentemente la memoria colectiva mediante dispositivos mnemónicos, tales los archivos, los museos, los lugares de memoria (sitios memorables como el Cerro de las Campanas en Querétaro), los monumentos, los relatos de acontecimientos heroicos (el Pipila, los Niños Héroes de Chapultepec...) y, sobre todo, las conmemoraciones, cuyo paradigma más conspicuo son las fiestas patrias que celebran a los héroes de la Independencia.

Augusto Comte, en su proyecto de culto sistemático de la Humanidad, concede un amplio lugar a la glorificación del pasado. Y a este título ensalza los méritos de la conmemoración “destinada sobre todo —dice— a desarrollar profundamente, en la generación actual, el sentimiento de continuidad” (Candau, 1998). La lógica mnemónica de las fiestas patrias, que conmemoran a los fundadores de la nación, ya se manifiesta claramente desde la antigüedad griega. Según Jean Pierre Vernant (en Candau, 1998, p. 42):

...en la Grecia arcaica se constituye una memoria común del héroe difunto: éste se mantiene presente en el seno del grupo gracias a la epopeya, ya que la memoria del canto ‘repetido incesantemente a todos los oídos’ establece una relación entre la comunidad de los vivos y el individuo muerto, que de este modo se instala en el ‘ámbito público’.

La memorización colectiva es posible —comenta Candau— porque su contexto es el de una memoria fuerte arraigada en una tradición cultural —la glorificación y celebración del héroe— que sirve como lazo de unión al conjunto de los helenos. En virtud de ello, éstos se reconocen a sí mismos, porque sólo a través de la gesta de los personajes desaparecidos, su propia existencia social adquiere sentido, valor y continuidad. Es decir, es por referencia al ejemplo heroico de los héroes difuntos, como la comunidad de los vivos concibe su propia identidad.

Este mismo mecanismo mnemónico, destinado a reactivar la memoria y a nutrir el sentimiento de identidad nacional, es lo que explica, por ejemplo, la ceremonia del grito el 15 de septiembre, cuando las autoridades de todos los niveles del gobierno hacen resonar ritualmente por todo el país los nombres de los héroes desaparecidos “que nos dieron patria”, al son del tañido de las campanas que repican simbólicamente la campana histórica de Dolores de Hidalgo. Asimismo, la “panteonización”¹⁷ de los héroes, la búsqueda obsesiva de los restos de Cuauhtémoc y el afán actual por restituir el verdadero rostro del cura Hidalgo (después del descubrimiento de que el retrato que conocemos desde la escuela primaria no es de él, sino de otro personaje). El culto y la conmemoración de los muertos —decía Durkheim— es el fundamento de las sociedades.

Bibliografía

- Anderson, Benedict (2000), *Imagined Communities*, Londres-Nueva York, Verso.
- Barth, Fredrik (ed.) (1976), *Los grupos étnicos y sus fronteras*, México, FCE.

¹⁷ El culto funerario.

- Bassand, Michel (1981), *L'identité regionale*, Saint Saphorin (Suiza), Éditions Georgi.
- Bastide, Roger (1970), "Mémoire collective et sociologie du bricolage", París, *L'année sociologique*, pp. 65-108.
- Bonfil Batalla (1987), *México profundo. Una civilización negada*, México, SEP-CIESAS.
- Bourdieu, Pierre (1985), "Dialogue à propos de l'histoire culturelle", París, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, núm. 59, pp. 86-93.
- (1984), "La délégation et le fetichisme politique", París, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, núm. 36-37, pp. 49-65.
- Bradley, Harried (1997), *Fractured Identities: Changing Patterns of Inequality*, Cambridge, Polity Press.
- Brehm, Sharon (1984), "Les relations intimes", en Serge Moscovici (ed.), *Psychologie Sociale*, París, PUF, pp. 169-192.
- Breuilly, John (1982), *Nationalism and the State*, Manchester, Manchester University Press.
- Brubaker, Rogers (2002), "Ethnicity Without Groups". *Archives Européennes de Sociologie*, Tomo XLIII, núm. 2, pp. 163-189.
- Candau, Joel (1998), *Mémoire et identité*, París, PUF.
- Cooley, C.H. (1922), *Human Nature and the Social Order*, Chicago, University of Chicago Press.
- De Vos, George y Lola Romanucci Ross (1982), *Ethnic Identity. Cultural Continuity and Change*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Desroche, Henri (1973), *Sociologie de l'esperance*, París, Calmann-Lévy.
- Dieckhoff, Alain (2001), "Culture and National Identity", en Alain Dieckhoff y Natividad Gutiérrez, *Modern Roots*, Aldershot, Burlington Ashgate.
- Ducey, Michael T. (1999), "Hijo del pueblo y ciudadanos: identidades políticas entre los rebeldes indios del siglo XIX", en Brian Connaughton, Carlos Illanes y Sonia Pérez Toledo (coords.), *Construcción de la*

- legitimidad política en México*, México, El Colegio de Michoacán-UAM-El Colegio de México.
- Durkheim, E. (1953), *Sociologie et Philosophie*, París, PUF.
- Figueroa, Alejandro (1994), *Por la Tierra y por los Santos*, Mexico, CNCA/ Culturas Populares.
- Franco, Jean (1987), *Una lectura sociocrítica de la obra de Agustín Yáñez*, México, Universidad de Guadalajara.
- Friedlander, Judith (1977), *Ser indio en Hueyapan. Una identidad obligada*, México, FCE.
- Frosh, Stephen (1999), "Identity", en Alan Bullock y Stephen Trombley (eds.), *The New Fontana Dictionary of Modern Thought*, Londres, Harper.
- Fuentes, Carlos (1982), *La región más transparente*, Madrid, Cátedra.
- Gallissot, R. (1987), "Sous l'identité, le procès d'identification", en *L'Homme et la société*, París, Éditions L'Harmattan, núm. 83, pp. 12-27.
- Gamio, Manuel (1916), *Forjando patria*, México, Porrúa.
- Geertz, Clifford (1973), *The Interpretation of Cultures*, Nueva York, Basic Books.
- Gellner, Ernest (1983), *Nations and Nationalism*, Ithaca, Cornell University Press.
- González, Fernando M. (1991), *Ilusión y grupalidad*, México, Siglo XXI.
- Guardino, Peter (1995), "Barbarism or Republican Law? Guerrero's Peasants and National Politics, 1820-1846", *Hispanic American Historical Review*, vol. 75, núm. 2.
- Halbwachs, Maurice (1994), *Les cadres sociaux de la mémoire*, París, Albin Michel.
- Hastings, Adrian (1997), *The Construction of Nationhood: Ethnicity, Religion and Nationalism*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Héau, Catherine y Gilberto Giménez (2005), "Versiones populares de la identidad nacional en México durante el siglo xx", en Raúl

- Béjar y Héctor Rosales, *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural*, México, CRIM/UNAM, pp. 81-110.
- Hedetoft, Ulf (1999), "The Nation-State Meets the World: National Identities in the Context of Transnationality", *European Journal of Social Theory*, núm. 2, pp. 71-94.
- Jacobs, Struan (2007), "Edward Shils' Theory of Tradition", *Philosophy of Social Sciences*, núm. 37, pp. 139-162.
- Knight, Alan (1994), "Peasants into Patriots", *Mexican Studies*, vol. 10, núm. 1, pp. 135-161.
- Kumar, Krishan (2003), *The Making of English National Identity*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Larraín, Jorge (2001), *La identidad chilena*, Santiago de Chile, LOM ediciones.
- Linnekin, J.S. (1983), "Red Yankees: Narragansett Conversion in the Great Awakening", *American Ethnologist*, vol. 10, núm. 2, pp. 253-271.
- Lipiansky, Edmons Marc (1992). *Identité et communication*, París, PUF.
- Low, Murray (2000), "Nationalism", en Gary Browning, Abigail Halcli y Frank Webster (eds.), *Understanding Contemporary Society: Theories of the Present*, Londres, Sage.
- Melucci, Alberto (2001), *Challenging codes. Collective Action in the Information Age*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (1982), *L'invenzione del presente*, Boloña, Società Editrice Il Mulino.
- Merton, Robert K. (1965), *Éléments de Théorie et de Méthode Sociologique*, París, Librairie Plon.
- Morin, Edgar (2001), *L'identité humaine*, París, Seuil.
- (1993), "El Estado-nación", en Gil Delannoï y Pierre-André Taguieff (comps.), *Teorías del nacionalismo*, Barcelona, Paidós, pp. 451-458.

- Morin, Edgar (1984), *Sociologie*, París, Fayard.
- (1980), *La méthode. 2. La Vie de la Vie*, París, Seuil.
- Nora, Pierre (ed.) (1996), *Realms of Memory, Vol. 1: Conflicts and divisions*, Nueva York, Columbia University Press.
- Oomen, E.K. (1997), *Citizenship, Nationality and Ethnicity*, Cambridge, Polity Press.
- Pérez Martínez, Herón (1992), “Nacionalismo: génesis, uso y abuso de un concepto”, en Cecilia Noriega Elio (ed.), *El nacionalismo en México*, México, El Colegio de Michoacán.
- Pérez Montfort, Ricardo (2005), “El pueblo y la cultura. Del Porfiriato a la Revolución”, en Raúl Béjar y Héctor Rosales, *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural*, México, CRIM/UNAM, pp. 57-79
- Pizzorno, Alessandro (2000), “Riposte e proposte”, en Donatella della Porta, Mónica Greco y Arpad Szakolczai, *Identità, riconoscimento, scambio*, Roma, Editori Laterza, pp. 197-245.
- (1989), “Identità e sapere inutile”, *Rassegna Italiana di Sociologia*, año 30, núm. 3, pp. 305-319.
- Pollini, Gabriele (1987), *Appartenenza e identità*, Milán, Franco Angeli.
- Ramírez Losada, Dení (1999), “La patria y la tradición oral. Una historia oral entreverada”, en Raúl Béjar y Héctor Rosales, *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural*, México, CRIM/UNAM, pp. 254-271.
- Sciolla, Loredana (1983), *Identità*, Turín, Rosenberg & Sellier.
- Smith, Anthony (2001), “Nations and History”, en Montserrat Guibernau y John Hutchinson (eds.), *Understanding Nationalism*, Cambridge, Polity Press.
- (1997), *La identidad nacional*, Madrid, Trama Editorial.

- Strauss, Claudia y Naomí Quin (2001), *A Cognitive Theory of Cultural Meaning*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Thompson, John B. (1998), *Ideología y cultura moderna*, México, UAM Unidad Xochimilco.
- Tutino, John Mark (1996), “La migración de los estados nacionales, el debate de las culturas nacionales: Peasant and Nation en la América Latina del siglo XIX”, *Historia Mexicana*, XKVO, vol. 3, núm. 183.
- Tylor, Edward Burnet (1871), *Primitive Culture: Researches Into the Development of Mythology, Phylosophy, Religion, Languaje, Art, and Custom*, Londres, Murray.
- Vasconcelos, José (1925), *La raza cósmica*, México, Espasa.
- Whitmeyer, Joseph (2002), “Elites and Popular Nationalism”, *British Journal of Sociology*, vol. 53, núm. 3, pp. 321-341.

Identidad, tecnología y posmodernidad Estudios sobre México y lo mexicano posmoderno

María de la Luz Casas Pérez*

Introducción

*La identidad [...], es una realidad histórica y cultural
que ofrece múltiples desafíos para su aprehensión y comprensión.*

BÉJAR Y ROSALES (1999)

La historia del hombre en sociedad es el relato de la eterna adaptación de la persona con su entorno, y de seres humanos en interacción. También es el recuento de su devenir en el mundo, buscando imprimir en todo lo que hace la huella de su cultura.

El mundo contemporáneo de las imágenes, los colores y los sabores de México, es un mundo posmoderno, y la identidad mexicana transita por sus oleajes.

Las transformaciones sociales mundiales y su expresión, en el plano de las interacciones cotidianas, permiten apuntalar la idea de que nuestro país ha cruzado definitivamente el umbral de la modernidad en un tránsito de lo social hacia lo mexicano posmoderno.

* Doctora en Ciencia Política, profesora e investigadora de la Escuela Nacional de Posgrado en Educación, Humanidades y Ciencias Sociales del Tecnológico de Monterrey.

Dentro del marco de la posmodernidad, todo cabe: la imaginación, el descrédito y el asombro, categorías clave que sintetizan la complejidad del mundo contemporáneo.

En el Estado se debate aún el dilema de la articulación de los valores necesarios para generar un sentido de nacionalismo y estabilidad, cuando la realidad, en la antesala del bicentenario de la independencia y del centenario de la Revolución Mexicana, permanece siempre desarticulado y parcial. Es necesario entender hoy más que nunca que nuestra identidad colectiva no puede ser ya una categoría de piedra o de bronce sobre la cual sostener los pilares de la identidad nacional. Es menester comprender que estamos ante la construcción permanente de una realidad compleja y multidimensional, desgarrada por un pasado al que se está obligado a reconocer, pero que también aventura un futuro. En el México posmoderno, las otrora identidades estables, ahora son cambiantes; y es que una de las condiciones de la posmodernidad es precisamente la transformación, la transmutación entre condiciones de estabilidad y condiciones de movilidad.

En las páginas que se presentan a continuación, se ofrece una evaluación de las identidades en el contexto de la posmodernidad, y muy particularmente de lo mexicano o lo nacional, frente a las nuevas realidades interconectadas de lo global y lo cultural múltiple.

Prescindibilidad-imprescindibilidad de la nación

Preguntarse qué es identidad o cómo se transita de las identidades individuales a las colectivas y de ahí a las identidades nacionales, representa no sólo una tarea fascinante sino metodológicamente difícil. El enfrentamiento de la modernidad y su transmutación hacia la posmodernidad compromete conceptos tradicionales de lo individual, lo social, o lo

nacional frente a las nuevas realidades interconectadas de lo global que nos presenta el siglo XXI.

Hoy en día se recurre a otros elementos conceptuales para entender por un lado, cómo es que los nuevos espacios de relación se articulan, y además, para poder comprender las identidades desplegadas dentro de una cultura tecnológica.

Por lo pronto, el debate sobre identidades, globalidad y tecnología, debería proporcionarnos cierta orientación y guía hacia una conversación teórica que permita entender la articulación de los espacios de relación social, desde la territorialidad de los nacionalismos hasta la virtualidad de las comunidades imaginadas en el ciberespacio.

El Estado y los nacionalismos arrancados de la historia moderna y enfrentados a la crisis de la posmodernidad, perviven por ser raíces esenciales de la articulación de lo político, pero ya no responden a los mecanismos de identificación necesarios para mantener libres y dinámicas a identidades que finalmente han logrado destruir las cadenas de su espacio físico y de su temporalidad. No obstante, sí es un hecho, que el concepto de Estado-nación, por contraposición a la noción de lo global o de lo cibercultural, se ha quedado absolutamente corto y desbalanceado para explicar una realidad distinta que nos desborda y que parece apuntar hacia un ajuste dialéctico, asincrónico, desigual, estratégico, pero no homogéneo, en el cual se transita desde lo nacional o lo internacional hacia lo global virtual. Se coincide con Castells (2003), en decir que más allá de su figura emblemática y retórica, los Estados nacionales deberían coexistir con un conjunto más amplio de culturas y fuerzas sociales que son necesarias para la supervivencia planetaria.

La reflexión teórica que se hará de aquí en adelante, si bien estará determinada por la tecnología como marco que condiciona nuestra cotidianidad, también pretende ofrecer un referente para la construcción de

lo identitario nacional como una parte específica más del despliegue de la vida.

Todo lo que hace distintivas las relaciones que se emprenden, está predeterminado por una constante negociación entre lo que somos, los valores que poseemos y la importancia relativa que se da a esta presencia social y cultural frente a la presencia social y cultural de otros. Se busca reafirmar nuestra existencia por comparación con la identidad de los demás y, en ocasiones, por franca oposición a ella.

En condiciones normales, la identidad se establecería a través de la apropiación de atributos que definen a un sujeto, por comparación con otros; sin embargo, independientemente de nuestras personalidades individuales, también somos miembros de identidades colectivas vivas y cambiantes que se definen en una dinámica cotidiana por las interacciones que sostenemos. De acuerdo con Giménez (2008), la identidad es el proceso subjetivo y autorreflexivo por el que los sujetos definen su diferencia mediante la autoasignación de un repertorio de atributos culturales relativamente estables en el tiempo. Este proceso debe ser reconocido por los demás sujetos.

Por otro lado, y si bien la identidad de “lo mexicano” actual puede no estar referida a un proceso esencialista de nacionalidad que rearticula y da forma a la figura del Estado, sí es una identidad que recupera las condiciones de la transformación y de cambio de un México que deambula entre la tradición histórica, la recuperación del pasado, el enfrentamiento drástico con el presente y la ausencia de un futuro. En ese sentido, la conformación de la identidad mexicana en el contexto de la posmodernidad, es una idea que debe tomarse en cuenta de manera muy puntual y sumamente sensible en referencia a la tecnología. ¿Y por qué en referencia a la tecnología? Simplemente porque el presente es válido sólo en virtud de las potencialidades del futuro, y porque el discurso de la tecnología nos

proyecta hacia un futuro que ya llegó, pero que no por ello es conocido, sino que está revestido de una promesa permanente y singular que es captautarse hacia dimensiones totalmente nuevas.

Por ello, la tecnología representa el elixir de la modernidad, pero también el de la posmodernidad que reconstruye, regenera e intoxica de posibilidades a las identidades.

La posmodernidad como evanescencia de la modernidad

Aunque emanado del ámbito de las artes, el concepto posmoderno aplicado al entorno social aparece como constitutivo de la historia y vinculado a lo político. Desde la historia y la teoría social, Arnold Toynbee señalaba que el posmodernismo era resultado de la conjunción de dos fuerzas poderosas: el industrialismo y el nacionalismo. Por otra parte, el autor apuntaba que la industrialización había roto la barrera de las nacionalidades, al tiempo que el contagio del nacionalismo se difundía hacia abajo en comunidades étnicas cada vez más pequeñas y menos viables, y que la burguesía competente que la modernidad había logrado producir, había terminado por perder las riendas, por lo que, en la posmodernidad, los secretos de la modernidad se habían vuelto en contra de la propia racionalidad occidental (Toynbee, en Anderson, 2000, pp. 11-12).

El vaticinio de Toynbee se ha materializado a través de las condiciones en las que el mundo llega al siglo XXI. La posmodernidad hoy se prefigura por oposición clara con la modernidad, como resultante de la ruptura de los paradigmas de la certeza y la estabilidad. La reciente crisis económica internacional, el despliegue de las fuerzas de la criminalidad y el narcotráfico a nivel global, las migraciones desenfrenadas,

la aparición de fuerzas desestabilizadoras y otros fenómenos relacionados, son prueba fehaciente de la decadencia de un paradigma y la aparición de otro.

En su momento, la modernidad fue ruptura de esquemas del pasado, relacionada con la idea del progreso, estabilidad y vanguardia. Hoy lo moderno ha perdido su valor original y se torna en sinónimo de lo equivocado, de lo erróneo, del paradigma que conduce hacia un mundo donde predominan la injusticia y el desbalance.

La posmodernidad como antítesis, también podría interpretarse por contraste con su alter: es decir, con la modernidad como su condición antecedente.

La modernidad es un concepto complejo, no descriptivo sino determinante. Su verdadera dimensión se plasma solamente en función del presente y en comparación con el pasado, con su historia y con el futuro. Por eso la historia ya no tiene sentido si no se contrapone a la idea de progreso, ya que como dice Vattimo (1999), si no hay un decurso unitario de las vicisitudes humanas, no se podrá ni siquiera sostener que avanzan hacia un fin, que realizan un plan racional de mejora, de educación, de emancipación.

Ahora bien, el avance de la tecnología ha sido determinante para el rendimiento del fin de la modernidad. Es el adiós al progreso, porque en el discurso de la modernidad, el progreso ya está aquí.

Por su parte, la tecnología en la posmodernidad no ha llegado a su meta, por el contrario, se encuentra en permanente descomposición y recomposición. Por eso la posesión de una tecnología no es nunca suficiente, solamente es un paliativo para la tecnología mejor, para la que vendrá después, y de la misma manera, el sujeto nunca está completo, sino hasta que momentáneamente alcanza la siguiente tecnología, que en su evanescencia es efímera, porque su vigencia dura poco.

En la modernidad, el desarrollo de los medios de comunicación buscaba alcanzar el ideal de la sociedad transparente, sin embargo en la posmodernidad:

- a) los medios desempeñan un papel determinante;
- b) la sociedad a la que sirven no es una sociedad más “transparente”, más consciente de sí, más “ilustrada”, sino más compleja, incluso caótica y, por último,
- c) que precisamente, en este relativo “caos” es donde residen nuestras esperanzas de emancipación (Vattimo, 1994, p. 12).

Así sucede con las identidades. En la modernidad el sujeto alcanzaba su identidad cuando era exitoso y pleno, cuando había alcanzado un mejor nivel de vida; pero en la posmodernidad jamás lo alcanza. Nunca se siente satisfecho, siempre tiene que tener más, conocer más, vivir más, experimentar más, cambiar de identidades.

Por eso, en la posmodernidad la identidad es cambiante, tanto de sujetos como de colectivos.

El sujeto posmoderno ya no se inscribe en proyectos ni en utopías, se preocupa y se ocupa sólo de sí, por lo que acentúa su individualismo al nivel del egoísmo. El sujeto se autoconcibe como un individuo constituido por un cuerpo con necesidades que deben ser satisfechas constantemente (Obiols y Obiols, 2006).

La exacerbación de los particularismos culturales conlleva fractura de las identidades colectivas, se erosionan los imaginarios colectivos y se produce la ruptura con el pensamiento humanista guiado por la utopía de la libertad y bien común. Los síntomas son las rupturas de modelos y parámetros así como el rompimiento con los fondos, esenciales de las culturas. Lipovetsky (1994) señala, por ejemplo, que el ser social se enfrenta

a una alienante realidad fracturada por una tecnología que de alguna manera le otorga sentido. Pareciera que ya no importa el espacio, el tiempo, los contextos, sino la posibilidad de un momento aislado.

Nuevas tecnologías, nuevas identidades o nuevos medios

Los historiadores de la tecnología coinciden al asegurar que la tecnología no es nunca totalmente nueva, sino que lo que es innovador son sus aplicaciones. En otras palabras, el ser humano, mediante el descubrimiento científico, pone en marcha leyes fundamentales de la física, la química, las matemáticas o cualquier otro campo del saber, a fin de vincular sus principios fundamentales y ponerlos al servicio de la resolución de un problema específico. En ese sentido, no fue la rueda, como resultante de la tecnología, la que permitió al hombre desplazarse y extender su territorio conocido, sino el perfeccionar la guerra, facilitar la sobreproducción de alimentos, la explotación de recursos no conocidos y otras “bondades” que caracterizan a la vida moderna ¿o tendríamos que decir posmoderna?

La tecnología fue producto de un paradigma que puso el conocimiento científico y la racionalidad al servicio del progreso, o por lo menos esas fueron las condiciones de la tecnología dentro del discurso de la modernidad.

Hoy, dentro del discurso de la globalidad, la información y el conocimiento tienen un papel fundamental en la integración de las nuevas formas de producción e intercambio, así como de las modificaciones en la configuración de las nuevas relaciones de espacio-tiempo, o intercambio diferenciado de flujos (Castells, 2001).

Con la tecnología, y muy particularmente en el caso de la tecnología de la comunicación, los sujetos tienen la posibilidad de adquirir una serie

de parámetros que generan cambios en los procesos originales de obtención de identidad. El impacto de la tecnología es por tanto un impacto en los modos de vida. Las nuevas tecnologías de información y comunicación modifican la relación espacio-tiempo, que, a la vez, es un constructo social. Así lo hicieron desde su aparición a finales del siglo XIX, cuando el tiempo de la actividad humana se extendió gracias a la luz eléctrica, o en el siglo XX cuando las ondas hertzianas llevaron la voz y la imagen al otro lado del planeta, pero también en el siglo XXI cuando a través de dispositivos móviles se lleva nuestra vida entera almacenada en dispositivos de memoria que caben en la palma de nuestra mano.

Las tecnologías de información y comunicación a las que tenemos acceso en estos momentos, no sólo son la resultante de conocimiento nuevo, sino que proporcionan al hombre, por primera vez en la historia del desarrollo científico contemporáneo, la posibilidad de transgredir los parámetros que lo vinculaban de manera irremediable al mundo de lo físico. Es decir, gracias a las tecnologías de información y de comunicación actuales, y particularmente gracias a la computadora y a la Internet, el ser humano puede almacenar toda la información producida a través de la historia de la humanidad, puede localizarse y relocalizarse fuera de sus límites físicos y territoriales, y puede generar mundos y espacios que escapan a toda lógica y que, sin embargo, pueden coexistir perfectamente en un mundo virtual.

Finalmente, con la tecnología de información y comunicación que se ha desarrollado en los últimos tiempos, el ser humano hace posible interactuar consigo mismo, interactuar con otros e interactuar con máquinas. En la interacción hombre-máquina, los sujetos han logrado construir y deconstruir espacios que, a su vez, les permiten a jugar a la construcción y deconstrucción de sus propias identidades. En ese sentido, la tecnología se vuelve un apéndice de la capacidad racional humana, pero también la

trasciende al punto de brindarle un campo fértil para su evolución a otra dimensión de la naturaleza humana.

No es, por tanto, que las tecnologías sean nuevas, o que hayan generado nuevos medios en sí mismos; lo auténticamente novedoso es la manera en la que los medios tecnológicos han logrado insertarse en el contexto de una práctica social que tiende a volverlos fines en sí mismos.

Hibridación o trasmutación.

Disputa por la apropiación de los nuevos significados

México se debate entre distintos ámbitos en los que la función de la tecnología no sólo se presenta de manera agresiva sino substituye e incluso permite la presencia identitaria. La herramienta tecnológica representa hoy en día uno de los instrumentos actuantes más contundentes para la generación de imaginarios colectivos en los cuales confluyen todas las formas de percepción posibles, tanto la autopercepción, como las percepciones del otro. Actualmente ahí se encuentran, conjuntamente, los muchos y variados discernimientos de lo que significa ser indígena, ser ciudadano, habitante de lo rural o de lo urbano, ser adulto, joven o niño, ser hombre o ser mujer.

En el nivel de lo colectivo, los sujetos se articulan en definiciones y redefiniciones nuevas que aglutinan en el marco de los conflictos económicos, políticos y simbólicos contemporáneos. Las condiciones individuales de raza, género, preferencias, vinculación con los grupos y con las relaciones parecen ir por encima de lo nacional, rehaciendo una y otra vez relaciones de tipo pluriétnico y multicultural que pueden tener o no, algún significado en el marco de la tecnología y de las redes virtuales.

Hoy por hoy, la tecnología, especialmente la de información y comunicación, se nos presenta como un recurso que permite no sólo guardar información relevante, sobre los demás o sobre nosotros mismos, acceder a lo que otros han escrito, a depósitos de millones de imágenes¹ o de información depositada por otros y compartir con personas conocidas o desconocidas parte de nuestra vida, y generar comunidades de intercambio virtual. Estos recursos facultan la definición de nuevos límites de adscripción identitaria y disputa por las representaciones sociales.

Gracias a la tecnología, cualquier individuo es capaz de extender su red social de relaciones de la comunidad física a una multiplicidad de comunidades virtuales. En ese sentido, el sujeto logra no sólo ampliar su ámbito inmediato de vinculación con otros, sino también apropiarse de un espacio virtual en donde coloca muestras individualizadas de su existencia en el mundo, dejando rastros de sí mismo, ideas, imágenes, recuerdos, etc. Es decir, se está hablando de la posibilidad de que el sujeto coloque fragmentos de su identidad real (fotografías, recuerdos, detalles esenciales de su historia), para generarse una identidad en la red y un espacio de relación que le permite ser conocido y reconocido por los demás (Holeton, 1998).

¹ En relación con este punto y como sistemas libres de intercambio de información en línea, destacan especialmente los casos de Wikipedia <<http://www.wikipedia.org/>>, y de *Flickr*, <<http://www.flickr.com/>>. El sitio de *Flickr*, visitado el 22 de noviembre del 2008 a las 7:38 am, reportaba la siguiente información: en el último minuto se han hecho 3,876 cargas, se han identificado 52,788 cosas con la etiqueta gato (#), y 2.4 millones de cosas han sido geoetiquetadas. Una búsqueda de la palabra *identity* nos llevó a 59,570 cosas etiquetadas con este término.

En este contexto, la tecnología se nos presenta como algo más que un subproducto de la razón instrumental. Hoy constituye un actor ineludible en el desarrollo identitario tanto de sujetos como de colectivos².

El embelesamiento con la tecnología en la era de la posmodernidad, incluye la posibilidad, como dice Morley (1996) de ser “visible”, de estar reconocido y aparecer en una pantalla, sea la televisión o la computadora, cualquier pantalla le permite al sujeto ser parte del espectáculo, y es que, como señalaría Baudrillard, estamos seducidos por el mundo hiperreal y posmoderno de “puras imágenes flotantes”, detrás de las cuales no existe nada (Baudrillard, en Curran, Morley y Walkerdine, 1998, p. 102).

No se es nadie si no se está en uno de estos sitios virtuales, a los que por cierto se accede a partir de tener una dirección de correo electrónico.

La dirección de un individuo en el mundo real puede no tener ninguna importancia. En este momento es más importante una *email* que el usuario puede llevar consigo y trasladar a cualquier sitio del planeta, y es a través de esa dirección electrónica que se coloca copia de la vida entera de uno en un repositorio en la red, e independientemente de dónde se encuentre uno, la memoria histórica de la persona está al alcance con un simple clic. Uno puede relacionarse con otros, reencontrar a otros, o

² Los jóvenes suben videos y fotografías a *You Tube* <<http://mx.youtube.com/>>, visitan y son parte de comunidades virtuales tan populares como *Myspace* <<http://www.myspace.com/>>, *Facebook* <<http://www.facebook.com/>>, o *Blogger* <<https://www.blogger.com>>. Estos recursos constituyen sitios de interacción social integrados por perfiles de usuarios que incluyen redes de amigos, grupos, *blogs*, fotos, videos y música. *Myspace* por ejemplo tiene actualmente más de 200 millones de usuarios y se incrementa con más de 230 mil nuevos miembros diariamente. El sitio tiene básicamente dos secciones en las que el sujeto da a conocer su identidad y manifiesta su interés de relacionarse con otros. Una sección se llama *acerca de mí*, y otra es *a quién me gustaría conocer*. Cifras a noviembre de 2008.

aislarse de otros, dependiendo de la forma en la que se accede a la virtualidad.

En la dinámica contemporánea del uso de las tecnologías por parte de algunos usuarios, esta necesidad de ser o estar a través de la computadora se reconoce incluso como un atributo, como la habilidad para desarrollar una suerte de dinámica paralela de generación de identidades, o lo que podría concebirse como un “segundo *self*”, es decir, la posibilidad de entenderse con la computadora como un *alter* con el que se puede pensar, alguien a quién evocar, o con quién estar (Turkle, 1995 y 2006).

Así, tanto las identidades individuales como las colectivas son alternadamente reconstituidas por la posibilidad de una transmutación “elástica”, misma que sólo es posible en un mundo posmoderno.

Espacios de intermediación entre la apropiación y el uso

Cada tecnología demanda la “reestructuración” del ambiente donde aparece, y rearticula los medios existentes. De ahí que, con la computadora se cambió para siempre la manera de almacenar los datos, la apariencia de los periódicos se modificó, el *ipod* transformó la radio, y el celular sustituyó al teléfono fijo, mientras que *Youtube* reemplazó para siempre a la televisión.

La información que nos orienta, nos conduce y nos integra como colectividades, ya no proviene directamente de nuestros líderes o caudillos. Las grandes nociones y las ideologías no circulan a través de himnos, libros, manifiestos o cánticos. Ni siquiera el cine aglutina actualmente la potencialidad que poseen las nuevas tecnologías. Los ciudadanos de la globalidad ya no nos enteramos por la televisión, ni siquiera en su versión más internacional como pudiera ser CNN. Hoy, la última noticia, y la que

los dirigentes y los políticos no pueden ocultar, circula por la Internet, y se distribuye a través de los correos electrónicos o del celular.

Hoy se atiende a fenómenos nuevos en el ámbito de la comunicación, por ejemplo: los usos alternativos de la Internet, la entrada y salida de sitios colectivos como *hi-five* o *my-space*, el *hacktivismo* y otros. Algunos de ellos representan una opción realmente alternativa, y otros simplemente han transformado los espacios alternos de interacción “uno a uno” o interacción comunitaria.

Así, como ya se mencionó, tener una identidad en la era de la posmodernidad requiere no de un nombre, sino de un lugar en el mundo de la virtualidad. Participar activamente permite asegurar un territorio en las relaciones que se desarrollan en el ciberespacio, en el cual, también la nacionalidad y el Estado tienen un lugar. No se es miembro de un grupo si no se hace presencia virtual en la red. Lo que es más, es posible participar activamente como miembro de la sociedad civil cuando se es parte de un grupo en la red (Sardar y Ravertz, 1996).

Por otra parte, a través de la red se define la presencia o la pertenencia a un grupo, se lanza una propuesta o se defiende una causa, se apuntala o se amenaza el orden.

Al igual que los medios de difusión anteriores, las nuevas tecnologías de información y comunicación sirven también para la comunicación, para la ideologización, para la educación o para la propaganda.

A través de la red, tanto el Estado como los grupos alternos, el terrorismo o el narcotráfico, ocupan un lugar. Cada uno ocupa un lugar físico en la vida nacional, y también en el espacio virtual.

En el ciberespacio, al mismo tiempo que podemos escuchar una consigna en contra de la inseguridad y el crimen, también se puede conseguir pareja. Todo es posible en la red. Aquí, las jerarquías se alteran y las necesidades se entrelazan.

Ahora bien, en la virtualidad, el cuerpo y la identidad física no son importantes, aunque pueden presentarse también formas de inclusión y exclusión. Se puede acceder a un sitio siempre y cuando se conozcan el *login* y el *password* correctos, no obstante, puede perderse totalmente la reputación cuando alguien se apropia de la identidad de uno y la publica en el ciberespacio³.

Es en ese contexto que el cuerpo se “descarna” y se vuelve maleable, transformado en un valiosísimo activo posmoderno, lo cual contribuye a la generación de nuevos espacios de relación en los cuales es posible desarrollar una recomposición de identidades. Así, las identidades son, como dice Butler (1993, p. 105), esfuerzos fantasmáticos de alineación, lealtad, cohabitaciones ambiguas y transcorpóreas que perturban al yo; son sedimentación del “nosotros”, estructuran la alteridad, nunca se construyen plena y definitivamente, sino que se reconstituyen de manera incesante y por eso están sujetas a la volátil lógica de la reiterabilidad.

El arrastre y el choque tecnológico

En el campo tecnológico, la sociedad posmoderna está centrada en el uso de las tecnologías de la información y la comunicación, las cuales potencian un tipo de sociedad tecnologizada, donde la alta incidencia de *gadgets* en todos los órdenes de la vida social, expresa la emergencia de un nuevo

³ Nos referimos a biografías, comentarios, fotografías y otros materiales que son publicados y difundidos por la red, sin la autorización de los involucrados. De manera específica, podemos citar el caso de jovencitos y jovencitas cuyas imágenes íntimas o poco favorecedoras son capturadas y difundidas a través de celulares o compartidas eventualmente por correo electrónico o la Internet.

sistema que está originando cambios de percepción y de perspectiva cultural (McLuhan, 1998). En este proceso, la comunicación y la información juegan un papel fundamental, y los medios masivos en su conjunción con las computadoras están consolidando un tipo de sociedad caracterizada como sociedad del multimedia (Postman, 1993) o virtual (Negroponte, 1995), que está modificando profundamente los límites del espacio y del tiempo. Reconocer que somos víctimas del arrastre de la tecnología es, por tanto, inevitable. Las sociedades del presente son ya las sociedades del futuro, pero se encuentran acompañadas por todas las inconsistencias y las inequidades de la sociedad global. Se tiene que reconocer pues, que nuestro país no puede estar (y de hecho no está) exento de insertarse en esta dinámica de la globalidad, ya lo ha hecho subrepticamente, y responde a sus desequilibrios. Si bien una buena parte de los mexicanos ya está en la red, todavía existe una buena cantidad que no tienen el acceso.⁴ No obstante, siendo la infraestructura tecnológica uno de los indicadores fundamentales para el desarrollo de los países, una buena parte de las tecnologías alternas están comenzando a insertarse en la cotidianidad.⁵ Así por ejemplo, los celulares están facilitando la posibilidad de relación y de acceso a información para muchos de nuestros connacionales (81%) y son utilizados incluso por encima de otros medios tradicionales como la

⁴ De acuerdo con los datos de la Asociación Mexicana de Internet AMIPCI, publicados este año, el universo de internautas en México es de 22.7 millones de personas. Fuente: AMIPCI (2008). *Usuarios de Internet en México 2007 Uso de Nuevas Tecnologías*. Asociación Mexicana de Internet, AMIPCI, A.C.

⁵ El mismo estudio señala, por ejemplo, que de los 22.7 millones de internautas 19.08 millones tiene más de 13 años de edad y es habitante de zonas urbanas; 1.8 millones de ellos también tiene más de 13 años de edad y pertenece a zonas no urbanas; 1.6 millones está entre los 6 y los 12 años de edad y vive en zonas urbanas. Finalmente la fuente indica que la tasa de penetración nacional es de 24.6%.

televisión (60%). Por otra parte, la telefonía celular está adquiriendo una gran importancia, especialmente entre los jóvenes, quienes han dejado de llamar por teléfono para dejar su huella en el mundo y asegurar su relación con otros a través del envío de mensajes de texto (67%).⁶ *YouTube* es la página más utilizada para subir fotos o videos (27%), *Myspace* es la página personal que más internautas mexicanos visitan (34%); un buen número manifiesta participar en redes sociales (66%); una gran mayoría utiliza buscadores de información como *Google* (85%). Por último, una gran cantidad de internautas considera Internet como indispensable (91%), por encima de la televisión y el celular.⁷

Lo anterior implica que un importante sector de la población mexicana está apropiándose de la tecnología y como la tecnología es acumulativa y no sustitutiva, la mayor parte de los usuarios emplean más de una.⁸ No obstante, al igual que un grupo privilegiado de la sociedad tiene acceso a las nuevas tecnologías de información y comunicación, también grupos alternos de la sociedad se apropian de las tecnologías y las usan en su propio beneficio.⁹

Como indica Hall y Du Gay (2003, pp. 18-19), precisamente, porque las identidades se construyen dentro del discurso y no fuera de él, debe considerarse las producidas en ámbitos históricos e institucionales específicos en el interior de formaciones y prácticas discursivas específicas,

⁶ De ellos, por ejemplo, 76% indica tener más de 50 contactos listados en su celular. Fuente: AMIPCI (2008). *Usuarios de Internet en México 2007 Uso de Nuevas Tecnologías*. Asociación Mexicana de Internet, AMIPCI, A.C.

⁷ AMIPCI, 2008, *ibid.*

⁸ Por ejemplo 96% de los internautas posee celular. AMIPCI, 2008, *ibid.*

⁹ Así, por ejemplo, podemos mencionar los usos alternativos de la tecnología que hacen comerciantes en pequeño, al piratear música y videos, o los usos diferenciados de los celulares y las computadoras que hacen las comunidades indígenas.

mediante estrategias enunciativas específicas. Es así que, las identidades, sólo pueden leerse “a contrapelo”, es decir, no como aquello que fija el juego de la diferencia en un punto de origen y estabilidad, sino como aquello que es constantemente desestabilizado por lo que excluye y lo que señala.

Las relaciones de fuerza de una sociedad son las que determinan que las tecnologías se desarrollen y la manera de cómo se van a aplicar, al igual que las apropiaciones diferenciadas que cada grupo hace de ellas, se deriva de las necesidades percibidas: generar una presencia en el mundo y el fortalecimiento de sus identidades, surgidas de las lecciones del pasado.

“Tiempos de eclipse”.

Mecanismos de producción de significados alternativos

Vivimos tiempos totalmente nuevos y caóticos. La construcción originaria de identidades colectivas, basada en conceptos como la etnia, la ciudadanía, la nación, la religión y otras, se han eclipsado en función de identidades sin fronteras, identificaciones nomádicas o transitorias, descubrimiento de identidades múltiples e identidades virtuales. Las identidades únicas e irrepetibles pierden sentido en el mundo de la virtualidad donde todo es “emulable”.

La vinculación de la tecnología en el contexto de la posmodernidad nos arroja hacia una nueva manera de relacionarse con las identidades y los territorios. En la posmodernidad, la construcción de identidades y lugares constituye uno de los elementos más importantes, no sólo porque en un contexto posmoderno de pérdida o transmutación de territorios el problema de la identidad se redefine multidimensionalmente, sino también porque la posibilidad de mirarse o mirar a otros desde la diferencia,

requiere del establecimiento de nuevas jerarquías para materializar las relaciones (Ramírez, 2003, p. 72).

Con el objeto de establecer nuevas interpretaciones y significados en el marco de una sociedad mediada por nuevas tecnologías, los individuos alternan la experiencia directa del mundo con otras experiencias en las que pueden o no estar presentes otros sujetos. Las experiencias tecnológicamente mediadas, contribuyen a filtrar el excedente natural de incertidumbre existente en una sociedad posmoderna, con un alto nivel de diferenciación funcional y permanentemente volcada sobre el futuro. Estos recursos permiten la generación de coherencia entre los relatos identitarios de los sujetos sociales, institucionales, individuales o colectivos; y después los aglutinan en nuevos discursos, en el sentido de ser subordinada la experiencia individual a la coherencia respecto de tales relatos.

Esas nuevas realidades han conducido a algunos teóricos a señalar que la sociedad del siglo XXI tiene que volver sus ojos a la reconfiguración de los espacios para la liberación (Vattimo, 1994), o a considerar las bondades del pensamiento holístico, de la heterogeneidad cultural, racial, étnica y sexual, y de la multipolaridad política y social (Reguillo, 1996).

Como todo ello afecta significativamente las comunicaciones, para comprender y explicar la complejidad de los cambios, las propuestas científicas de los paradigmas clásicos han quedado obsoletas, por lo que se plantea la necesidad de abordar lo social desde enfoques más integradores y transdisciplinarios (Miége, 1996).

Los límites del mundo y de los sujetos que en él transitan, se han expandido gracias a la tecnología, la cual nos lanza a la más pura manera hiperrealista, a una ilusión metafísica entre la copia y el simulacro. El problema radica en que, si bien el sujeto requiere de una confrontación con el otro, a fin de afianzar sus identidades tanto personales como

colectivas, en el marco de una posmodernidad tecnológica, las identidades se desdobl原因 y nunca es posible delimitarlas por completo; por el contrario, el diálogo permanente aún con la identidad propia reduce al sujeto a la fragmentación invariable (Ávila, 2000, pp. 205-230).

La Internet rebasa el ámbito de lo individual, pero también lo incluye. Su impacto es sustantivo a nivel de la creación de las identidades personales, pero también se observa a partir de lo que proyecta en términos de la definición de comunidades étnicas, raciales o culturales, por tanto está produciendo cambios en lo que se percibe acerca de nosotros mismos y de nuestra inserción o pertenencia en distintos grupos.

Si las identidades son maleables, dinámicas y transitorias, y como Turkle (1995, p. 1) señala, que se están moviendo de una cultura moderna de cálculo a una posmoderna de simulación, donde el *self* es un múltiple sistema distribuido, la gran disyuntiva estriba en la posibilidad de desarrollar identidades colectivas que permitan la generación de un “nosotros” sea nacionalista o no.

La posmodernidad de lo mexicano implica por un lado una nación de carne y hueso, una nación que huele a mar y a tierra, que vibra al ritmo de nuestras raíces; pero también se compone de un mundo donde México se proyecta más allá de sus características físicas y se recompone como esencia de lo mexicano dentro de un espacio virtual. Un espacio en el cual los mexicanos asumen identidades específicas que comparten o no, que combinan o no, características de su identidad colectiva, proyectándolas en el ciberespacio.

Ese es el nuevo espacio público que trasciende los límites del territorio, de la ciudadanía o de la nacionalidad, y en el cual se recompone lo mexicano posmoderno.

Conclusiones

En las páginas anteriores se ha acercado a lo posmoderno por contraposición con lo moderno; a lo mexicano por entender una identidad colectiva a la que se está adscrito de manera voluntaria o involuntaria y que hace referencia al Estado-nación que nos cobija, pero también a las condiciones de tradición, lengua, valores y cultura que se comparte. No obstante, la relevancia mayor de este análisis radica en la tecnología: una tecnología que ha sido consustancial a la modernidad y a la posmodernidad, en primer lugar porque fue instrumental para el desarrollo y el progreso, porque su implementación, acceso y aplicación se considera sustantiva para el desarrollo de las economías, y porque en un mundo globalizado constituye la columna vertebral que entrelaza a los habitantes de este planeta. En ese sentido, el interés ha sido el de explorar las características y condiciones de la tecnología de información y comunicación en el siglo XXI, las formas múltiples en la que ésta nos lanza hacia el caos de una posmodernidad inminente, y las posibilidades que brinda para la generación de identidades personales, colectivas y nacionales.

Asimismo, de una manera colateral, se ha intentado describir algunos fenómenos que constituyen parte de la virtualidad donde se ponen de manifiesto las condiciones particulares y desiguales en las que, nosotros los mexicanos abrazamos la tecnología, la forma en la que a través de ella nos apropiamos y difundimos nuestros discursos, las características de nuestros grupos así como de personalidades en la red, las nuevas dinámicas en las que abordamos el conflicto, nos oponemos a la institucionalidad, conducimos el cambio y por último, la manera en la que, frente a la virtualidad, contrarrestamos la vida misma.

Bibliografía

- Asociación Mexicana de Internet [AMIPCI] (2008), *Usuarios de Internet en México 2007 Uso de Nuevas Tecnologías*, México, <http://www.amipci.org.mx/temp/Estudio__Amipci_2007_Usuarios_de_Internet_en_Mexico_y_Uso_de_Nuevas_Tecnologias0082160001179418241OB.pdf> (consultado el 26 de noviembre de 2008).
- Anderson, Perry (2000), *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama.
- Ávila Crespo, Remedios (2000), “Identidad, alteridad, autenticidad”, en Pedro Gómez García (coord.), *Las ilusiones de la identidad*, Madrid, Frónesis-Cátedra Universidad de Valencia.
- Baudrillard, Jean (1998), en Curran, James, Valerie Walkerdine y David Morley, *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de la identidad y el posmodernismo*, Barcelona, Paidós, p. 103.
- Béjar, Raúl y Héctor Rosales (coords.) (1999), *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural*, México, Cultura y Sociedad, Siglo XXI Editores-UNAM (Colección Umbrales de México).
- Butler, Judith (1993), *Cuerpos que importan*, Buenos Aires, Paidós.
- Castells, Manuel (2003), “La globalización truncada de América Latina. La crisis del Estado-Nación y el colapso neoliberal. Notas para el debate”, Foro Social Mundial Temático. Cartagena de Indias Colombia, del 16 al 20 de junio de 2003, <<http://www.fsmt.org.co/desarrollo.htm?x=18510>> (consultado el 26 de noviembre de 2008).
- (2001), *La Galaxia Internet*, Barcelona, Plaza y Janés.
- Curran, James, Valerie Walkerdine y David Morley (1998), *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de la identidad y el posmodernismo*, Barcelona, Paidós.

- Gergen, Kenneth J. (1991), *The Saturated Self. The Dilemmas of Identity in Contemporary Life*, Nueva York, Basic Books, The Perseus Book Club.
- Giménez Montiel, Gilberto (2008), “El análisis de la identidad nacional: una propuesta”. Conferencia dictada en el auditorio del Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias /UNAM.
- Gómez García, Pedro (coord.) (2000), *Las ilusiones de la identidad*, Madrid, Frónesis-Cátedra Universidad de Valencia.
- Hall, Stuart y Paul Du Gay (comps.) (2003), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Holeton, Richard (1998), *Composing Cyberspace. Identity. Community and Knowledge in the Electronic Age*, Nueva York, Mc-Graw Hill.
- Lipovetsky, Gilles (1994), *El crepúsculo del deber: la ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*, Barcelona, Anagrama.
- Mcluhan, Marshall (1998), *Escritos esenciales*, Barcelona, Paidós.
- Miége, Bernal (1996), *El pensamiento comunicacional*, México, Universidad Iberoamericana.
- Morley, David (1996), *Televisión, audiencias y estudios culturales*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Negroponte, Nicholas (1995), *Ser Digital*, México, Océano.
- Obiols, Guillermo A. y Silvia Di Segni de Obiols (2006), *Adolescencia, posmodernidad y escuela*, Buenos Aires, Noveduc-Paidós.
- Postman, Neil (1993), *Technopoly: The Surrender of Culture to Technology*, Nueva York, Vintage Books.
- Ramírez Velázquez, Blanca Rebeca (2003), *Modernidad, posmodernidad. Globalización y territorio. Un recorrido por los campos de las teorías*, México, UAM-X.
- Reguillo, Rossana (1996), *La construcción simbólica de la ciudad: sociedad, desastre y comunicación*, México, ITESO-Universidad Iberoamericana.

- Sardar, Ziauddin y Jerome R. Ravertz (1996), *Ciberfutures. Culture and Politics on the Information Superhighwa*, Nueva York, New York University Press.
- Toynbee, Arnold J. (2000), en Anderson, Perry, *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama, pp. 11-12.
- Turkle, Sherry (1995), *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet*, Nueva York, Touchstone Books.
- , Will Taggart, Cory D. Kidd y Olivia Dasté (2006), “Relational Artifacts with Children and Elders: The Complexities of Cybercompanionship”, *Connection Science*, vol. 18, núm. 4, diciembre.
- Vattimo, Gianni (1994), *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos.

¿Estamos ante un nuevo paradigma artístico? Algunas reflexiones sobre la música del siglo xx

Mariana Villanueva*

*Una solidaridad universal une todos los gestos
e imágenes de los hombres, no sólo en el espacio,
sino también y sobre todo en el tiempo.*

ELIE FAURE (1909)

Introducción

“La música es arquitectura en el tiempo y la arquitectura es música en el espacio” nos dice Paul Valéry en su libro *Eupalinos o el arquitecto*. En ambas, el proceso imaginario del espectador, se ve impulsado a recorrer una dimensión diseñada según ciertos parámetros espaciales, temporales o espacio-temporales. Si el arquitecto aísla, destaca, recompone elementos materiales del entorno natural para edificar un nuevo espacio, el músico organiza alturas, densidades, duraciones, ritmos, creando un suceder sonoro que temporaliza el transcurso del hombre ante su mundo.

* Compositora y profesora del Centro Morelense de las Artes.

Si bien, la estructuración arquitectónica del espacio solicita y modula el movimiento y el tiempo sensibles que el hombre realiza al deambular por sus edificaciones, la música requiere del espacio para desplegar sus ritmos ambulatorios. En una y otra se realiza un entrecruzamiento de estas dimensiones fundamentales: tiempo y espacio.

Entre estas dos categorías, el hombre se ubica en el universo que habita. Tan determinantes han sido, a lo largo de nuestra historia, que el rumbo de cada época, y el horizonte cultural de cada generación, han dependido en gran medida de ambas. No existe enunciado artístico que de alguna manera no refleje la actitud del ser humano en concordancia con su visión de estas calidades. Podríamos añadir que la cualidad más genérica de todo arte, está relacionada con la forma en que el hombre experimenta el espacio y el tiempo, su espacio y su tiempo (Giedion, 1981, p. 30 y ss.).

De acuerdo con esto, el arte en general, da forma y configura los parámetros espacio/temporales que rigen la experiencia humana en el mundo. Más aún: filosóficamente hablando, es el andamiaje espacio/temporal lo que posibilita y fundamenta la propia experiencia material y espiritual del hombre; y añadimos que la correlación e interdependencia de ambas coordenadas: espacio-tiempo, constituye la matriz en la que se ha gestado y desenvuelto la existencia humana. Es decir, el hombre no puede dejar de representar y proyectar su existencia, su ser en el mundo, como un esfuerzo de colocarse a la altura del cosmos, orientado espacio/temporalmente, a través de los enigmas que habitan más allá de nuestros horizontes. Cada uno de sus pasos, hechuras, palabras e imágenes, guardan una impronta significativa del íntimo sentido de este axis fundamental: tiempo-espacio (Ortiz-Osés y Lanceros, 2006).

Con base en lo anterior, elegí el momento histórico que se da a principios del siglo xx, cuando estas categorías —pilares fundacionales de

la civilización occidental—, comienzan a transformarse radicalmente, surgiendo, como parte de una nueva concepción del universo, un sentido del tiempo y del espacio muy similar a los del hombre primevo. La idea final es señalar que actualmente vivimos entre dos paradigmas: uno muy añejo, otro naciendo que, sin embargo, nos remite a los albores de nuestra historia, y la relación de esta dualidad de concepciones con un inestable sentido de identidad.

En este trabajo, nos limitaremos al fenómeno musical sin dejar de aludir a otras manifestaciones artísticas o culturales que convergen en estos puntos.

Recordemos que el siglo XIX fue testigo de constantes transformaciones tecnológicas y culturales que dieron paso a los grandes cambios de principios del siglo XX. Se enumeran algunos:

- 1821 Jean François Champollion descifra los jeroglíficos egipcios.
- 1833 sir William Ellis da a conocer a Occidente la cultura de Polinesia. Ese mismo año, Henry Rowe Schoolcraft publica el compendio más completo de mitos de indios de Norteamérica.
- 1850 sir Austen H. Layar excava Nínive y Babilonia.
- 1872 Heinrich Schielmann descubre Troya.
- 1879 don Marcelino de Sautuola descubre en su propiedad las cuevas de Altamira.
- 1893 sir Arthur Evans excava Creta.

A esto se agregan los nuevos hallazgos médicos que se van dando en relación con la hipnosis, la histeria y la parálisis cerebral, los cuales llevaron a Sigmund Freud al estudio del mundo inconsciente, abriendo un ignorado campo del conocimiento del hombre por explorar. Por otro lado, la medicina encuentra nuevos procedimientos de anestesia, al descubrir

por fin los agentes de diversas enfermedades como la sífilis y la tuberculosis, y lograr que la vida del individuo se alargue. Crece así, la población mundial. Desde el año 600 D.C., hasta el siglo XIX, Europa había alcanzado un crecimiento de 180 millones de personas. Entre 1800 y 1914 esta cifra aumenta hasta alcanzar los 460 millones. “Aparece la masa”.

Así, el mundo conocido comienza a crecer en todas direcciones, tanto hacia lo diminuto con el invento del microscopio, como hacia el macrocosmos. Y comenzó a cambiar muy rápidamente.

Los nuevos medios de transporte y comunicación como el ferrocarril, y el barco de vapor, hicieron posible que el hombre recorriera mas distancias en menos tiempo, lo que provocó un cambio en la relación entre países y continentes. Y para 1900 un fabricante de autos, Emil Jellinek, logra convencer a Whilhem Maybach el constructor de autos, para inventar un auto veloz: El *Mercedes* fue el que ganó la carrera de autos de Niza a Provenza en 1901, al alcanzar la maravillosa velocidad de 58 kilómetros por hora. Dos años después los hermanos Wright lograrían el primer vuelo a motor de la historia.

En general las ideas de Friedrich Nietzsche, Carlos Marx y Charles Darwin se señalan como punto de partida para entender el derrumbe de una visión del mundo que ya no correspondía a los dramáticos cambios que se iban suscitando a raíz de la revolución industrial y tecnológica del siglo XIX. A esta lista se añadiría a Charles Dogson, mejor conocido como Lewis Carroll, y a Henri Bergson, quienes profetizan una nueva percepción de tiempo y espacio en el hombre moderno.

Al vertiginoso dinamismo de la época que auspician la ampliación de las fronteras humanas en todas direcciones, y difuminan el entorno sin un punto de referencia definitivo, se aúnan los aportes de la ciencia:

- 1876 Thomas Alva Edison (1847-1931), creó un laboratorio que registró

más de 1,200 patentes. Entre ellas, el fonógrafo, inventado en 1877 y la lámpara incandescente de 1879.

- 1900 Max Planck (1858-1947) inaugura la moderna Teoría Cuántica al enunciar que la naturaleza se encuentra agrupada en paquetes llamados cuantos. Con la formulación de la Teoría de la Relatividad (1905) de Albert Einstein se comienza a cuestionar el antiguo paradigma físico en relación con el tiempo.
- 1920 Einstein promulga la Teoría de Campo Unificado (1920) dando paso a la física nuclear. El Principio de Indeterminación (1927) de Werner Heisenberg (1901-1976) y la Idea de Complementariedad de Niels Bohr (1885-1962), nos revelarán poco después, la imposibilidad de conocer la realidad tal cual es y las condiciones intrínsecamente relativas del conocimiento humano.

He querido recordar la profusión de hallazgos, inventos y cambios que comenzaron desde el siglo XIX y que aún continúan, para señalar la complejidad del mundo moderno y su continuo devenir, debido, en parte, a los nuevos aportes de la tecnología, cuyos productos siguen alterando en mayor o menor medida la vida cotidiana del individuo.

Así, con una serie de transformaciones políticas, sociales y culturales tan profundas que, al menos en el ámbito de la música, no ha existido paralelo en la historia del hombre occidental, se inaugura el siglo XX. Al respecto, cito a George Perle (1990, p. 43), compositor y musicólogo especialista en la música contemporánea:

Nothing comparable in significance of this transformation in the basic material of the language of music has occurred since the beginnings of polyphony. I would even go further and say that nothing of comparable significance for music has ever occurred, because the closing of fifths gives us a symmet-

rical collection of all twelve pitch classes that eliminates the special structural function of the perfect fifth itself, which has been the basis of every real musical system that we have hither to known.¹

¿Qué es lo que sucedió? Se derrumba el sistema tonal. Paradigma musical que fue gestándose desde fines de la Edad Media hasta llegar a su madurez en el barroco. Modelo de composición a partir del cual los diversos componentes de la música, es decir, melodía, ritmo, armonía, textura y forma se ordenan.

La obra clave a partir de la cual nacerá la tradición modernista en música es *Tristán e Isolda* (1856) de Richard Wagner, ópera preñada de futuridad, donde la tonalidad como sistema integrador comienza a disolverse, lo cual dará paso —a principios del siglo xx— a una serie de obras seminales ordenadas de acuerdo con nuevos parámetros musicales todos ellos independientes del sistema tonal.

- 1912 Arnold Schoenberg escribe *Pierrot Lunaire*. Música que va socavando los fundamentos del sistema tonal en cuanto a que ya no existen centros de gravitación donde los sonidos se muevan. Será ahora la disposición de los intervalos, esto es, la distancia de altura entre dos sonidos, lo que proporciona a la música un nuevo orden sonoro.

¹ Nada de importancia comparable a esta transformación, en cuanto al material básico del lenguaje musical, ha ocurrido desde los orígenes de la polifonía. Yo iría más lejos y me aventuraría a decir que nada de comparable en significado para la música ha ocurrido *nunca*, ya que el círculo de quintas nos proporcionó una colección simétrica de doce alturas que elimina la función estructural de la quinta perfecta en sí misma, la cual ha sido la base de todo sistema musical que hasta ahora conocamos [Traducción de la autora].

- 1913 Igor Stravinsky estrena *La consagración de la primavera*, composición musical donde el aspecto rítmico adquiere un papel fundamental y autónomo en cuanto a técnica ordenadora de la obra.
- Un mes después de *La consagración...* Debussy presenta, también en el Teatro de los Campos Elíseos de París, *Juegos*, obra que se fundamenta en el color instrumental como materia estructural y que nos introduce dentro un sentido del tiempo no discursivo, multifacético, maleable, espacial. En *Juegos*, la materia sonora se vuelve flexible y dinámica, en constante movimiento. Así, ritmo, color e intervalos, se liberan del antiguo sistema integrador.

Es también durante la primera década del siglo xx, cuando se inicia una progresiva exploración de zonas no conocidas del sonido. Búsqueda que llevará al músico contemporáneo a incorporar a su lenguaje muchos más sonidos del continuo sonoro —el de los microtonos—; sonidos no afinados que incluyen al ruido; y sonidos creados y/o manipulados electrónicamente (Francisco Kröpfl en el prólogo a la edición castellana del libro de Eimert, 1973, pp. 8-11). En este sentido, es importante el papel que jugaron los futuristas italianos, quienes —deslumbrados por las máquinas—, buscarán un arte que se origine en relación con éstas. En 1913 Luigi Russolo (1885-1947) creará una nueva música de ruidos que incluye la invención de máquinas para hacer sonidos, y aunque la calidad de sus creaciones sea dudosa, sus experimentos fueron fundamentales en el futuro desarrollo de la música contemporánea. Será el compositor nacido en Francia y naturalizado norteamericano, Edgar Varése, con su obra *Ionización* (1930), en quien se comienzan a ver los frutos de esta ampliación de fronteras musicales hacia el ruido.

En la obra de estos compositores, podemos encontrar las semillas que definirán el curso de la música contemporánea hasta nuestros días. Todas

ellas participan de un nuevo ordenamiento sonoro a partir de principios autónomos del sistema tonal. Ritmo, color, formaciones interválicas simétricas. Cabe mencionar a Bela Bártok, compositor fundamental que sintetiza todas estas tendencias.

Por ejemplo: para entender las formaciones verticales de Olivier Messiaen, hay que saber que este compositor parte de un sentido sinestésico del color para sus armonías; un manejo del tiempo mas bien extraído de la tradición hindú y una interpretación del sistema dodecafónico de Arnold Schoenberg. La obra de los italianos Salvatore Scerrino y Giacinto Scelsi se origina en una concentrada búsqueda de color y textura. La generación de compositores europeos nacidos en los años veinte, tendrá como punto de referencia el sistema serial.

Y sin embargo, lo que reúne en una nueva tradición a todos ellos, y a las generaciones posteriores dentro de la tradición modernista, es un sentido del tiempo totalmente distinto a la del siglo precedente.

Esto es evidente en Stravinsky, ya que su naturaleza musical construye y crea a partir del ritmo, de ahí la riqueza y exhuberancia de sus construcciones rítmicas y métricas. En Debussy la percepción será una diferente naturaleza del tiempo, la cual se traduce en la co-presencia de varias sucesiones temporales, donde los ritmos son asimétricos y movibles, dando la sensación de un continuo devenir. En Schoenberg, la atonalidad permite la ausencia absoluta de un centro de atracción, de un punto de referencia fijo, de un antes y un después. Así, el tiempo pareciera que desaparece. Aquí el devenir ya no sólo es continuo sino puro, haciéndose éste, imposible (Fubini, 1976, p. 467).

Es en esta categoría hacia un nuevo sentido del tiempo a la cual enfoco mi atención para señalar un paradigma estético, relacionado con una nueva visión del mundo compartida por otras disciplinas artísticas.

La velocidad furiosa del desarrollo tecnológico y lo forzado de los cambios que se dieron desde el siglo XIX —mucho mayor, comparada en épocas anteriores al ritmo del progreso de la historia del arte y la cultura—, provocó en la vida del ser humano, un dinamismo sin precedentes que lo llevará hacia un nuevo sentimiento de velocidad y mudanza. Dinamismo que encuentra expresión en el arte contemporáneo y aparece, por vez primera, con el impresionismo (Hauser, 1969, pp. 201-202).

“Toda imagen impresionista es la expresión de un *perpetuum mobile* de la existencia” comenta Arnold Hauser (1969). El afán por explorar el movimiento —esto es, el cambio en todas sus formas, determinará los cauces por los que discurre la experimentación continua y su expresión en las artes. Ejemplos referenciales de esta nueva representación del movimiento son: *Desnudo bajando una escalera* (1912) de Marcel Duchamp; *Perro con correa* (1912) de Giacomo Balla o *Caminante* (1913) de Humberto Boccioni. Señalo la coincidencia de fechas respecto al nacimiento de una nueva música.

En cuanto al espacio vemos que ya no hay sólo un punto de vista o perspectiva, sino múltiples espacios y puntos de observación que se dan simultáneamente, como sucede en el cubismo.

Sin embargo, además de esta simultaneidad de espacios y perspectivas de un solo objeto, emerge, en la obra de varios artistas del siglo XX, una coexistencia de varios *tiempos*. Esto sucede por ejemplo, en *Paisaje con luna llena y cuarto de luna* (Chevalier, 1971, p. 32), acuarela del músico y pintor Paul Klee. En esta sola imagen vemos al mismo tiempo, tres de las cuatro fases de la luna dentro de un espacio múltiple. Es decir, el tiempo cronológico y sus fases, tal como tradicionalmente las conocíamos, se van difuminando para dar lugar a una abigarrada combinación de espacios y tiempos.

Tal concepción del tiempo se observa también en la literatura. Las grandes novelas del siglo xx ponen su atención no ya en un protagonista, o el argumento, sino en la coexistencia de los contenidos de la conciencia y su constante fluir, como sucede en *Ulysses* o *Finnegans Wake* de James Joyce. También Marcel Proust, muestra en su novela *En busca del tiempo perdido*, esa infinitud de la corriente temporal, la combinación del pasado sobre el presente, y una fluidez difusa de la experiencia interior (Hauser, 1969, p. 288).

Quizá esta relatividad e inconsistencia de los patrones temporales que encontramos en Joyce y Proust —esta corriente infinita y sin límites de relaciones mutuas—, sea en parte, un intento por recuperar o ahondar en el interior del hombre. Ahí donde los límites del tiempo y del espacio desaparecen.²

La nueva percepción del tiempo que parte de su multiplicidad a través de la simultaneidad de tiempos, tiene su medio de expresión más natural en el cine, cuyos inicios y primer desarrollo coinciden con la gran revolución artística que se da a principios del siglo xx. En el cine, los límites entre el espacio y el tiempo son fluctuantes. Su espacio no es firme ni estático sino que continuamente está fluyendo. El tiempo ya no es homogéneo y unidireccional sino heterogéneo, multidireccional. Gracias a la capacidad técnica del cineasta para interrumpir cualquier secuencia, el cine tiene la habilidad de detener el tiempo, acelerarlo y desacelerarlo, secuenciarlo, invertirlo o retroceder en horas o siglos en un instante.

² *Ulysses* puede ser leído desde cualquier ángulo. Es interesante hacer notar que esta novela fue escrita independientemente del orden de la trama. Como en el cine, James Joyce trabajó en varios capítulos de manera simultánea. En *Ulysses*, “encontramos la concepción bergsoniana del tiempo, tal como se usa en el cine y en la novela moderna —aunque no siempre de modo tan inconfundible como aquí—, en todos los géneros y direcciones del arte contemporáneo” comenta Arnold Hauser (1969, p. 296).

Ejemplos de esta nueva forma de tratar al tiempo son la simultaneidad de argumentos paralelos, y el *flashback*.

Todas estas técnicas son parecidas a lo que el compositor actual hace. Sobre todo en relación con la música electrónica. En este aspecto, el sentido del tiempo en el cine puede considerarse ampliamente musical, ya que tal percepción del tiempo, fluida y heterogénea, ancla sus raíces en los románticos, quienes oponen al discurso musical homogéneo del compositor clásico, un sentido del tiempo nacido de la experiencia interna, del constante devenir de los estados psicológicos del individuo.

En las obras de compositores románticos de la segunda mitad del siglo XIX, el tema vaga de un lado a otro, se disuelve para volver a crearse y nos conduce hacia un final inesperado, todo es un continuo devenir y la forma comienza a difuminarse al estar supeditada al tiempo interno del compositor. En su música la forma acaba deshaciéndose en un devenir indeterminado, “en la fugacidad permanente” según Gisèle Brelet.³ Esta autora señala que, para el oyente, la música romántica nos da una vivencia hostil a la forma, una forma desgarrada por su dualismo interior. Este continuo fluir temporal a través de la disolución tonal es lo que encontramos en el Preludio de *Tristán e Isolda*.

Tal idea romántica del tiempo tendrá su mejor defensor en Henri Bergson, para quien el sentido del devenir está relacionado con la conciencia interior. A este tiempo interno, o *durée*, Bergson opone la tradicional percepción del tiempo externo, y el error que supone su fragmentación y ordenamiento artificiales, se deben a la intrusión del concepto tradicional de espacio en el tiempo.

³ Gutiérrez de la Concepción, Nieves y María Luis Gutiérrez de la Concepción, “Gisèle Brelet y el tiempo musical”, <http://sinfoniavirtual.com/001/gisele_brelet_y_el_tiempo_musical.php>.

Bergson descubrió el contrapunto de los procesos espirituales y la estructura musical de sus mutuas relaciones, afirma Arnold Hauser, al señalar a Bergson como el profeta del arte contemporáneo (Hauser, 1969, p. 296).

Hay una cercanía entre la concepción bergsoniana del tiempo como conciencia interior, y la idea del tiempo que Albert Einstein propone en la Teoría de la Relatividad (1905), en la que plantea que nuestro sentido del tiempo es una convención cultural, un símbolo al que dan forma los limitados sentidos del hombre. El tiempo y el espacio nos son dados por nuestra conciencia y nuestra percepción (Benett, 1957, p. 14).

Tal noción del tiempo irá formando un punto de convergencia y continuidad entre diversas manifestaciones artísticas a lo largo del siglo xx.

Un ejemplo de esto en música es la *Sinfonía* (1969) de Luciano Berio (1925-2003) quien, gracias a su amistad con el escritor Umberto Eco se interesó en la sintaxis y construcción de la obra de Joyce. Para su *Sinfonía*, Berio tenía en mente *Finnegans Wake*, la contraparte onírica del Ulises. *Sinfonía* en la que se expone una densísima construcción laberíntica, elaborada con diversas capas de un discurso musical y lingüístico, cuya proliferación de interrelaciones y referencias a una tradición milenaria, es casi incomprensible. Y sin embargo, es justo esa sensación de casi no llegar a entender, límite del lenguaje musical, donde reside el sustento expresivo de la obra, reflejo de un complejo e inabarcable mundo en vértigo. En otros compositores, el sentido del tiempo es manifestado como punto central de su creación. Tal es el caso del norteamericano nacionalizado mexicano Conlon Nancarrow (1912-1997). Otra idea del tiempo mas cercana a la oriental la encontramos en el *Concierto for prepared piano* (1951) de John Cage (1912-1992). También en la obra de su alumno Morton Feldman (1926-1987), en la de su contemporáneo George Crumb (1929) y en la de los compositores minimalistas Terry Riley —*In C* (1965)— y Steve Reich. “Toda mi estética y creación musicales tienen como punto

de partida y referencia en *Alicia en el país de las maravillas*”, dice Gyorgy Ligeti, por citar un ejemplo.

Es preciso mencionar la importancia que culturas antes periféricas a Europa Central han tenido en relación con este nuevo sentido del tiempo. Recordemos que, a partir de las dos guerras, Europa pierde su hegemonía política, económica y espiritual frente al mundo, dando cabida al surgimiento de docenas de naciones, antaño subyugadas o colonizadas por las potencias europeas. “Somos por primera vez en nuestra historia, contemporáneos a todos los hombres” escribe Octavio Paz al final del *Laberinto de la soledad* (1959). Y aunque este no sea el espacio para incluir la música popular, no deja de ser importante señalar el surgimiento del *jazz* como rama madre de diversas tradiciones musicales, cuyo fundamento parte de una nueva y más completa percepción del fenómeno temporal a través de la riqueza rítmica que nos aportaron las culturas africanas.

Pero ¿realmente hemos asimilado todos estos cambios? Quizá este sentido del tiempo no sea tan nuevo. Pues siempre ha existido por ejemplo, entre las tribus africanas. Quiero concluir este texto con una defensa del afán de permanencia frente al continuo cambio al que estamos expuestos.

Este nuevo paradigma musical aún convive con el antiguo. El siglo xx ha sido testigo de un constante vaivén entre cambio y permanencia; tradición y modernidad. De hecho, pocos años después de *Juegos*, Debussy retorna, en su última producción, hacia la organización tonal (*Trío para flauta, viola y arpa*, o la *Sonata para violín y piano*). El propio Stravinsky, después de haber causado una revolución en música con *La consagración o Las Bodas*, retorna con *Pulcinella* (1920) hacia la tonalidad, iniciando su estilo neoclásico, el más largo de todas sus épocas creativas.

Esta vuelta —que en la última producción de Bartók (*Cuartetos 5 y 6*) y Berg (*Concierto para violín*) tiene trozos de infinita nostalgia hacia

un pasado entrañable—, convive con la producción de compositores que nunca abandonaron las formas antiguas y el sentido tonal. Más bien les dieron una reinterpretación.

Manuel De Falla en España, Paul Hindemith en Alemania, Dimitri Shostakovich en Rusia, Benjamín Britten en Inglaterra, Maurice Ravel en Francia, Aaron Copland y George Gershwin en los Estados Unidos, representaron la contraparte de la vanguardia de ese entonces. En el caso de Iberoamérica, surge en las primeras décadas del siglo xx una brillante generación de compositores cuyo lenguaje sintetiza ambas tendencias: tradición y modernidad. Esta inicia con el brasileño Heitor Villalobos (1887-1959) y continúa con Silvestre Revueltas (1899-1940) y Carlos Chávez (1899-1978) en México; Amadeo Roldán (1900-1939) y Alejandro García Caturla (1906-1940) en Cuba; Antonio Estévez (1916-1988) en Venezuela y Alberto Ginastera (1916-1983) en Argentina, siendo su último representante y continuador el compositor hispano-cubano Julián Orbón (1925-1991).

En todas ellas se combina un nuevo sentido del tiempo, coincidente con una natural sensibilidad del Iberoamericano hacia el ritmo, una inusitada imaginación para el color, y un lenguaje claramente tonal. Paradójicamente, dos de los últimos exponentes de esta naciente tradición, sincrética y sintetizadora, Estévez y Ginastera, al final de su producción, abandonan un lenguaje ya establecido en pos de la experimentación de las nuevas vanguardias.

Los posteriores compositores negarán esta mezcla fundacional y abrazarán de lleno la vanguardia europea y norteamericana. Durante la década de los años cincuenta se propagará, no sólo en Iberoamérica, sino por todo el mundo la técnica serial, la tiranía de la democrática serie de los doce sonidos. Corriente que en ciertos círculos aún se considera el único camino a seguir. Paralelamente y en contrapartida John Cage sa-

cude al mundo musical con su inclusión del azar en la música, siendo el ejemplo extremo 4'33". Es decir, en contrapeso a un sistema donde, una vez creada la estructura, ya el discurso musical estaba absolutamente predeterminado, surge una manera de crear libre, juguetona y completamente irreverente hacia la tradición europea. El azar acaba metiéndose en la obra de los serialistas más ortodoxos como Boulez y Stockhausen. Esta escisión en la música moderna, tiene otras aristas.

Como reacción ante tal complejidad en la música, la década de los años sesenta presencia una explosión del movimiento pop, el cual sustituye no sólo la música de baile, más ligera de las décadas anteriores, sino que reemplaza el lugar que antes tenía el compositor clásico como portavoz emocional de toda una comunidad, e inicia el retorno de una cultura extremadamente elitista hacia otra más cercana a la tradición oral, devolviendo a la música su papel de cohesionante emocional de grandes multitudes.

Un ejemplo ya clásico en esta dirección es *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) de los *Beatles*. El *boom* del movimiento pop de los sesenta, provocó un aislamiento aún mayor del compositor de música clásica en relación con su entorno y a su público (Whitall, 1988).

Las generaciones más recientes retornan hacia el sistema tonal y la tradición. Henrik Górecky (1933); Sofía Gubaidulina (1931); Alfred Schnittke (1934); Kaija Saariaho (1951). Algunos como Arvo Part (1960) llegan a la simplicidad (*Homenaje a Britten* por ejemplo, es en una escala menor a diversos tiempos).

Estos movimientos culturales también se dan en Hispanoamérica; en Argentina por ejemplo, Astor Piazzola simboliza un puente entre tradición y modernidad (1926-1991). La generación nacida en los años cincuenta recupera esta cercanía con la música popular urbana y coincide en retornar al lenguaje tonal. En Venezuela Ricardo Lorenz y Adina Izarra (1950); Roberto Sierra (Puerto Rico, 1953); Alejandro Viñao (Argentina,

1951) el cual muestra en su música una clara influencia del rock; Javier Álvarez (México, 1956) son algunos ejemplos. En México la producción de Arturo Márquez (1950) influenciada por el danzón y Eugenio Toussaint (1954), quien originalmente era pianista de jazz, podrían insertarse dentro de este movimiento generacional. *Papálotl*, una de las piezas más conocidas de Álvarez, constituye una exploración rítmica de la salsa, en conjunción con las posibilidades sonoras que otorga la manipulación electrónica del piano. Arturo Márquez (1955) recupera esa cercanía a la comunidad a través de una reinterpretación del danzón.

Este fenómeno pendular entre tradición y modernidad, aún pervive en nuestros días. No sólo en Iberoamérica. Ha sido y sigue siendo, un fenómeno generalizado.

Cada época mantiene un diálogo entre el afán por encontrar nuevos horizontes y otro por asimilar y conservar lo hecho por sus antecesores. Cuando prevalece en demasía una de estas tendencias, la conservadora, por ejemplo el arte puede volverse académico, estancarse. Cuando por el contrario el afán de cambio supera en mucho al de permanencia, puede generar un arte superficial. Sin raíces.

La trama de la vida humana se compone de hilos que vienen del pasado, entretejidos con otros formados por el presente. Desperdigados entre ellos, todavía invisibles para nosotros, están los del futuro. El carácter de una época depende del grado en que unos y otros hilos predominen. Esto determina que sea conservadora, estéril, equilibrada o revolucionaria. Es esta cuestión de los grados relativos de importancia lo que plantea el problema de la constancia y el cambio. Ninguna época se sustrae a él. Es eterno (Siegfried Giedion, 1981, p. 31).

Esta dicotomía puede verse desde otro ángulo: la historia del hombre puede recorrerse en relación con dos fenómenos aparentemente contradic-

torios. Podemos considerar al organismo humano como una constante. Por su naturaleza, está encerrado dentro de unos límites estrechos de tolerancia. Su constitución física ha cambiado muy poco. Es decir, el cuerpo del hombre está sujeto a las leyes de la vida animal. Y así, necesita de un contacto con la tierra y con las cosas que crecen. Por otro, puede adaptarse a condiciones diversas y materialmente se encuentra en un perpetuo estado de cambio. Es decir, no existe un equilibrio estático entre el hombre y su entorno.

Actualmente, el problema de la constancia tiene especial importancia debido a que los hilos del pasado y del mañana han sido revueltos por una demanda incesante de cambios. Veneramos la existencia al día. La vida transcurre como un programa de televisión: a cada problema le sigue otro sin tener la calma para entenderlo o asimilarlo. Ante este vertiginoso movimiento propongo, frente al cambio, la permanencia. Una cultura integrada debe restaurar aquellos elementos fundamentales y permanentes de nuestra naturaleza.

Y de hecho, esto ha sucedido en ciertas obras fundamentales de la cultura moderna. Cuando, a principios del siglo xx comienza a surgir un nuevo sentido del espacio y del tiempo, se empieza a interpretar y a difundirse el arte prehistórico, a través del cual se percibe un sentido del espacio y del tiempo muy similares a los del arte del siglo xx. Entre 1900 y 1920 se descubren enormes conjuntos de arte paleolítico. Estos hallazgos tuvieron amplia difusión. El sentido del espacio del hombre prehistórico tiene una libertad de dirección absoluta que refleja un mundo de infinitas interrelaciones, donde todo está asociado, donde lo sagrado es inseparable de lo profano. El del hombre moderno también participa de esta multidireccionalidad espacial que puede observarse en un dibujo de Kandinsky y otro del arte primevo.

Ha sido Siegfried Giedion quien, al estudiar el arte primevo, encuentra diversas semejanzas entre el arte contemporáneo de principios de siglo

y el de las auroras de nuestra historia. La transparencia, la súper imposición de imágenes y la simultaneidad⁴ expresan un tiempo cronológico donde sus fases, tal y como tradicionalmente las conocemos, no tenían sentido para el hombre prehistórico. Éste vivía más bien dentro de una simultaneidad de espacios y tiempos, experiencia cercana a la del hombre del siglo xx (Giedion, 1981, pp. 93-94).

Así, en el arte contemporáneo, reaparecen aspectos de la naturaleza humana inmutables, permanentes que habían estado sepultados por siglos. Conforme el mundo exterior iba colapsándose y dividiéndose, y en tanto los cambios de la revolución industrial iban provocando un distanciamiento cada vez mayor entre el ser exterior, el entorno del individuo y su interior, varios artistas buscaron algo que no dependiera del constante caos del mundo exterior, y miraron hacia su interior. Se encuentran con el símbolo, otro elemento permanente y universal que ya se halla en las primeras manifestaciones artísticas del ser humano.

Para la crítica de arte Aniela Jaffé (1997, p. 253), la ruptura entre el ser interno y el externo tiene sus raíces aún antes, en el renacimiento y llega a su punto crítico a principios del siglo xx:

Desde el punto de vista psicológico, las dos actitudes hacia el objeto desnudo (material) y el no-objeto desnudo (espíritu) señalan una fisura psíquica colectiva que creó su expresión simbólica en los años anteriores a la catástrofe de la guerra europea. Esta fisura apareció primero en el renacimiento, cuando se hizo manifiesta como conflicto entre el entendimiento y la fe. Mientras tanto, la civilización iba alejando cada vez más y más al hombre de sus fundamentos instintivos de tal modo que se abrió una brecha entre la naturaleza y la mente, entre el inconsciente y la

⁴ Un ejemplo de una obra musical donde se suceden simultáneamente diversos tiempos y lenguajes es *Petroushka* (1911) de Stravinsky. Se trata de un ballet cuya trama ocurre en una feria donde se suceden diversas historias y lenguajes.

conciencia. Estos opuestos caracterizan la situación psíquica que busca expresión en el arte moderno.

Tal fisura psíquica dio lugar a dos tendencias a partir de las cuales nace el modernismo en las artes visuales: el gran realismo *versus* la gran abstracción: Aniela Jaffé sigue en esto a Wassily Kandinsky, quien en su ensayo “Concerniente a la forma” escribe que el arte contemporáneo se encuentra entre estos dos polos. Con dos obras que curiosamente aparecen en fechas muy cercanas a las creaciones musicales seminales: el *Anaquelet de botellas* de Marcel Duchamp (1914), la cual da nacimiento al arte puramente concreto, y *Cuadrado negro* (1915) del pintor ruso Kasimir Malevich, una de sus primeras pinturas puramente abstracta.

También Arnold Hauser (1969, pp. 281-283) ha observado una dicotomía entre formalismo (constructivismo, cubismo) y expresionismo (surrealismo, dadaísmo, etc.). Ruptura que recorrerá la historia del arte contemporáneo de tal forma que, vista en panorámica, ésta se observa como una conciencia escindida.

Esta escisión aún perdura en muchos individuos y está relacionada con una visión del mundo que arranca desde el renacimiento y culmina en el siglo XIX. Visión y actitud que se rehúsa a desaparecer. Creo que estamos en el umbral de una nueva concepción del universo que surgió hace cerca de 100 años y que comparte muchos de sus fundamentos con las culturas antiguas y con el hombre prehistórico. Un enfoque del mundo, donde éste es visto no como un mecanismo que puede estudiarse, manipularse y explotarse en provecho del hombre, sino como un organismo viviente dentro del cual cada ser vivo, cada individuo tenían un lugar.

La clave para la acción correcta era convertirse en parte de esta armonía pues engendraba una forma de conocimiento que nunca estaba separada del mundo interior. Nuestra época exige un tipo de hombre que

sea capaz de restaurar el equilibrio que se perdió entre estas dos realidades, a raíz de la revolución industrial.

El hombre primevo estaba completamente integrado al mundo que le rodeaba. Formaba una sola unidad con el mundo y era un humilde elemento más, dentro del mismo. Su vivencia del tiempo y del espacio era multiforme. Todas las direcciones del espacio tenían el mismo valor. Todas las dimensiones del tiempo: pasado, presente futuro, se intercambiaban en un continuo fluir. Vivía en un mundo interconectado. Esta visión es muy similar a la que propone la nueva ciencia, y el arte del siglo xx. Si queremos sobrevivir como especie, tendremos que asimilar este nuevo paradigma que, respetando la unicidad e identidad de cada cultura, sabe que cada individuo, cada cultura está ligada espiritualmente a todos sus hermanos, al universo, a la madre tierra. Para esto, tendremos que comportarnos como el moho de cieno, el cual en los momentos de emergencia y sobrevivencia, pasa de ser un conglomerado de células individuales a un organismo multicelular, pluricultural. Creo que esto ha comenzado a ocurrir, como podemos recordar con el histórico 4 de noviembre de 2008, cuando como moho de cieno una sociedad plural y desesperada, decide, a través de cada uno de sus integrantes, incidir en el rumbo de su futuro.

Bibliografía

- Benett, Lincoln (1957), *El universo y el Dr. Einstein*, México, FCE.
Brelet, Gisèle (1947), *Estética y creación musical*, Buenos Aires, Hachette.
Campbell, Joseph (1959), *The Masks of God*, vol. I. Primitive Mythology, Nueva York, Penguin Books.

- Chevalier, Denys (1971), *Klee. Paisaje con luna llena y cuarto de luna*, Nueva York, Crown, p. 32 (Colección privada).
- Eimert, Herbert (1973), *¿Qué es la música electrónica?*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Faure, Élie (1909), *Historia del arte. Las formas del espíritu*, París, Editions Denoël.
- Fubini, Enrico (1976), *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo xx*, Madrid. Alianza.
- Hauser, Arnold (1969), *Historia social de la literatura y el arte*, vol. III, Madrid, Guadarrama (Colección Universitaria de Bolsillo Punto Omega).
- Giedion, Sigfried (1981), *El presente eterno: los comienzos del arte. Una aportación al tema de la constancia y el cambio*, Madrid, Alianza.
- Gutiérrez de la Concepción, Nieves y María Luisa Gutiérrez de la Concepción (2006), "Gisèle Brelet y el tiempo musical", *Sinfonía Virtual. Revista de música clásica y reflexión musical*, núm. 1, <http://sinfoniavirtual.com/001/gisele_brelet_y_el_tiempo_musical.php> (consultado el 14 de abril de 2010).
- Kandisky, Wassily (1980), *De lo espiritual en el arte*, México, Premiá Editora.
- Jaffé, Aniela (1997), "El simbolismo en las artes visuales", en Carl G. Jung, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Paidós.
- Jung, Carl Gustav, Joseph L. Henderson, Marie Louise Von Franz, Jolande Jacobi y Aniela Jaffé (1997), *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- Ortiz-Osés, Andrés y Patxi Lanceros (eds.) (2006), *Diccionario de la existencia*, Barcelona, Anthropos y CRIM/UNAM.

- Perle, George (1990), *The Listening Composer*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press.
- Valéry, Paul (2001), *Eupalinos o el arquitecto*, Madrid, Antonio Machado Libros, trad. de José Luis Arantegui.
- Whittall, Arnold (1988), *Music since the First World War*, Londres, Dent & Sons.

***Muxe*: nacionalismo posmoderno y *butoh* mexicano**

*Margarita Tortajada Quiroz**

Introducción

En el siglo xx nace y se desarrolla una de las más importantes etapas de las artes escénicas mexicanas: la danza nacionalista, que produjo obras de la especialidad clásica, folclórica, y sobre todo moderna, que lograron reflejar al cuerpo social.

Al parecer, esa búsqueda ha concluido desde hace décadas; y a los bailarines y coreógrafos del siglo actual les interesa regodearse en el cuerpo individual, revelando preocupaciones íntimas, emocionales y cotidianas. Los temas y discursos grandilocuentes han sido abandonados.

La explicación de ese fenómeno puede encontrarse en el agotamiento del nacionalismo y la búsqueda de nuevas formas y técnicas, pero también en un mundo globalizado, donde las influencias extranjeras pueden asimilarse no sólo en el salón de clases y en el teatro, sino en la Internet y la vida diaria. Los modelos de cuerpos “perfectos” e inalcanzables bombardean a toda hora, donde ya no habitan más las ideologías con mayúscula, donde la cultura mexicana se presenta y se vive como un híbrido fascinante. Es decir, donde no hay valores totales ni identidades estáticas.

* Investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza “José Limón” del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Sin embargo, la danza posmoderna mexicana, que se sitúa desde finales de los años setenta, ha retomado temas nacionalistas en esa intimidad. Lo ha hecho de manera discreta, pero efectiva. Muestra de ello son obras como *7-Serpiente* de Jorge Domínguez y Rosa Romero, algunas de José Rivera y su Grupo La Cebra. *Danza Gay*, y *Muxe*, de Jaime Razzo, entre otras.

Muxe: un estado transitorio del ser

Esta obra, estrenada en 2007 en el Centro Nacional de las Artes de la Ciudad de México, resulta un producto escénico *sui generis* que mezcla propuestas, lenguajes, tradiciones y emociones que resuenan en el movimiento y en el espectador. Su coreógrafo y bailarín es Jaime Razzo, director de la Compañía 0.618;¹ el personaje de madre está a cargo de Griselda Medina; la música, de la violonchelista Renata Wimer, quien se basó en temas tradicionales de la región del Istmo de Tehuantepec, como *Dios nunca muere*, *La llorona*, *La sandunga* y *La martiniana*, valiéndose de su instrumento y la marimba, e interpretándola en vivo.

Aunque la danza no puede ser sustituida ni representada cabalmente por las palabras, para describirla no queda otra opción. He aquí tres acercamientos:

¹ 0.618 significa la unión y colaboración ordenada de fragmentos que generan un movimiento permanente en la naturaleza basados en el concepto matemático conocido como Proporción Áurea, el cual plantea que a un cuerpo unitario pueden agregársele fracciones constantes para desarrollar un crecimiento exponencial proyectado en una espiral perfecta. Esa fracción necesaria para mantener tales proporciones de crecimiento evolutivo es equivalente a 0.618, lo cual nos permite imaginar una forma de darle movimiento a cuerpos sinérgicos, otrora separados, convirtiendo tal movimiento en un fenómeno dinámico de crecimiento armónico exponencial en la naturaleza, motivo de inspiración y cohesión del grupo.

En las entrañas del escenario, una enorme bolsa vertical se tensa. Dentro, un rostro, una mano, el cuerpo completo de un hombre desnudo busca salida. Como una enorme vaina abierta, la bolsa deja salir a esa criatura, cuyo cuerpo se arquea entre rechinos de sus propios nervios y músculos. Cubre la virilidad de este cuerpo un ramo de alcatraces de tallos largos que llegan al piso. Las flores caen y el hombre se descubre por completo. Es el nacimiento de un *muxe*.²

Un capullo en forma de falda gigantesca se abre y de ahí emerge el *muxe*, con botones de flor por ojos y finos tallos de alcatraz cubriéndole el sexo. Su cuerpo andrógino, contradictorio, parece crujir al ponerse de pie.

Descubre con fascinación el largo pelo de su madre, el contacto de sus manos. Lo alborozan los múltiples falos que orbitan alrededor de él y, ataviado con el traje de tehuana, demuestra su garbo, elegancia y orgullo (Camacho, 2007).

Muxe es la historia lineal del personaje: luego de su nacimiento y de la escena en que acaricia el cabello y manos de su madre conociéndola y reconociéndose en ella, el *muxe* baila. Lo hace con movimientos ‘femeninos’, descubriendo su cuerpo y sexualidad. Aparecen en el foro ubres con penes que bañan al *muxe* de alcohol. Esa:

borrachera le arma de valor para recorrer el camino del destino. Bailar una y otra vez, entre vivos y muertos, entre cantos y llantos, al compás del grito de una mujer que reclama sus hijos perdidos entre notas melancólicas de un pueblo llorón (Fernández, 2007).

La madre cruza con un largo manto que arrastra velas, escenificando las tradicionales fiestas-velas, y el *muxe* viste de tehuana, ahora recurriendo a

² *Artes e Historia México*, “Muxe, danza *butoh*”, abril de 2007, <www.arts-history.mx>, (consultado el 13 de febrero de 2008).

movimientos ‘masculinos’. La madre muere entre los brazos de su hijo y se despide con una lluvia de pétalos blancos.

En la obra están presentes numerosos símbolos fálicos, como una botella, alcatraces, velas y ubres-penes; y femeninos, como la larga y negra cabellera de la Madre, vestido, tocado y manto. Es un diálogo entre géneros, y en medio, alimentándose de ambos, el *muxe*.

Muxe, tehuanas y género

Muxe es una obra nacionalista por el tema que toca y porque requiere vestir al cuerpo de México. Más concretamente: vestirlo de Oaxaca, de Istmo de Tehuantepec, de Juchitán y de tehuana.

Este atuendo tiene un simbolismo que va más allá de lo estético. No es en balde que muchas artistas e intelectuales del siglo pasado lucieran hermosos trajes mexicanos, “sinónimo de inocencia, belleza y naturaleza”, (Bartra, 1994, p. 77) pero principalmente de tehuana. Al parecer, como sucedió en el caso de Frida Kahlo o de Nellie Campobello,

no fue simplemente porque le(s) pareció bonito. En México, las mujeres del Istmo de Tehuantepec tienen fama de ser guapas, fuertes, valientes, mandonas y, sobre todo, se dice que dominan a los hombres (Constantino, 1995, p. 6).

Pero el cuerpo que aparece en la obra coreográfica es el de un hombre, de un *muxe*, un homosexual travesti que reconoce la tradición zapoteca, y con él, el derecho a la diferencia, la revaloración de lo femenino, una dimensión política que apela a los derechos humanos y a la resistencia y que esconde una parte oscura, que la antropología ha tratado de desentrañar (Miano, 2003).

Según varias versiones, *muxe* es un vocablo zapoteco que significa mujer y/o cobarde, o que deriva del español antiguo mugier. El *muxe* es una herencia indígena y se refiere al ‘dador de atención’, pues se encarga del trabajo doméstico, de los hermosos y tradicionales bordados que distinguen a la región y del universo ‘femenino’. Éste va más allá del territorio ‘privado’; incluye el comercio (fundamental en la región), la reproducción de formas culturales tradicionales, rituales y festivas, y por tanto, goza de prestigio y respeto. Por eso la sociedad juchiteca es concebida como matrifocal (que no matriarcal), permitiendo “uniones relativamente igualitarias entre los sexos”. Luego de estudiar a la sociedad zapoteca del Istmo de Tehuantepec, Beverly Chiñas concluyó que era matrifocal, y no matriarcal como se le había nombrado anteriormente (Sánchez Gómez y Goldsmith, 2000, p. 69).

Hay varios mitos en torno de los *muxe*. Uno señala que es la posición del cuerpo la que determina la preferencia sexual del recién nacido y la educación que sus padres deben darle: si es un varón con la cabeza hacia un costado, entonces es un *muxe*. Otro mito más sostiene que el santo patrón de Juchitán, San Vicente Ferrer, llevaba tres bolsas con los habitantes de la Tierra; una para hombres, otra para mujeres y otra más para *muxe*. Al llegar a Juchitán se le rompió la tercera, y por eso muchos de ellos habitan el lugar. También de ahí vienen los diferentes nombres que se le dan a la ciudad de menos de 200 mil habitantes: Juchitán de Zaragoza es el oficial; Ixtaxochitlán de las Flores el original; y el Paraíso de las Locas o *The Queen Paradise* para muchos visitantes y pobladores.

En Juchitán se dice que todas las familias tienen, o por lo menos deben tener, un *muxe*, porque son una bendición. Para la madre en especial, quien lo considera ‘el mejor de sus hijos’, y quien gracias a él, puede llevar una vida productiva fuera del hogar; ese hijo, además, le garantiza apoyo económico y moral porque trabaja fuera de casa y aporta su salario y porque no se irá de su lado. Y es que el *muxe* se queda solo, no vive en pareja,

e incluso cuando la madre y la abuela mueren él toma la autoridad moral y mantiene la unidad familiar.

El *muxe* cuida a los demás y vive para ellos. A cambio, desarrolla libremente su feminidad (viste, actúa y vive como mujer; se nombra como tal). Se le considera una mujer con cuerpo de hombre. Pero eso significa que es un hombre con derechos de mujer; está excluido del ámbito del poder; pero ‘es’, es ‘orgullosamente *muxe*’, no se esconde.

Se le ofrece un festejo una vez al año donde se elige a “la reina” de todos ellos. Tiene un baile y su fiesta la de la Vela de las Auténticas Intrépidas Buscadoras del Peligro, en la que las autoridades del lugar y todos los ciudadanos participan. Bailan, juegan, brindan por el-la ganador-a, lo-a festejan. Además, los *muxe* están presentes en los desfiles del Día Internacional del Orgullo Gay (25 de junio). Todos los hemos visto paseando sus trajes coloridos y brillantes en la Ciudad de México, exigiendo sus derechos y demostrando que ahí están, que ‘son’, pero que no están completos, que viven en falta. De ahí su relación con el movimiento gay, en mucho identificado con Amaranta (Pedro Gómez Regalado), activista social de gran impacto que incluso fue candidata a diputada y lucha contra el VIH sida, por la igualdad de géneros y consignas sociales de diversa índole.

A los *muxe* se les respeta (lo que ya es ganancia en comparación con el resto del país); se les reconoce por su labor en el proceso de reproducción de:

elementos culturales importantes para la reafirmación de la etnicidad: ellos son los estilistas de la moda zapoteca, ellos diseñan y bordan el suntuoso traje regional de las mujeres y sus adornos florales para el cabello; confeccionan y elaboran los vestidos de gala de gusto mestizo para las grandes ocasiones —bodas, quince años, aniversarios—, los indispensables y coloridos adornos de las fiestas o de los santos y los carros alegóricos en papel maché para los desfiles que acompañan las fiestas mayores; pintan las mantas y los estandartes que se

utilizan para decorar y delimitar el espacio ritual de las fiestas; son los coreógrafos que se encargan de inventar y dirigir los bailes en boga, en los quince años y los aniversarios, son los cocineros de la comida tradicional y los cantineros que agregan gracia a la borrachera. Pueden ocupar un puesto de jerarquía como brujo o curandero, ámbito también femenino (Miano, 2001).

Además, son elementos importantes en la construcción de la sexualidad heterosexual, pues se encargan de la iniciación sexual de los varones, (Gutmann, 2006, pp. 118-143) debido a que las mujeres deben conservar su virginidad hasta el matrimonio (demostrándolo el día de su boda con el consabido pañuelo ensangrentado).

Así, los *muxe* están legitimados, su homosexualidad está institucionalizada, pero no pueden acceder a las esferas del poder político, la alta cultura y la cantina (como comensal), espacios exclusivos para los hombres. Los *muxe* están delimitados como género femenino, es decir, por el constructo social que supone formas opuestas y excluyentes de sentir, pensar, actuar y ser que se identifica con hombres o con mujeres,³ y que deviene en desigualdad.

A pesar de la permisividad, tolerancia y apertura de que gozan, los *muxe* viven el sojuzgamiento al ser replegados a las esferas femeninas. Su existencia misma la explica Miano dentro del rígido modelo cultural zapoteca para “regularizar, social y culturalmente, las prácticas sexuales y

³ El género es “el conjunto de ideas sobre la diferencia sexual que atribuye características ‘femeninas’ y ‘masculinas’ a cada sexo, a sus actividades y conductas, y a las esferas de la vida. Esta simbolización cultural de la diferencia anatómica toma forma en un conjunto de prácticas, ideas, discursos y representaciones sociales que dan atribuciones a la conducta objetiva y subjetiva de la persona en función de su sexo. Así, mediante el proceso de constitución del *género*, la sociedad fabrica las ideas de lo que deben ser los hombres y las mujeres, de lo que es ‘propio’ de cada sexo” (Lamas, 1994, p. 8).

para ubicar la conducta homosexual —y bisexual—, manifiesta o latente”. Así, el *muxe* está relacionado con

la marcada división sexual que caracteriza a la sociedad zapoteca y con la situación de la mujer en la familia y la comunidad. La presencia social del gay es posible en esta sociedad donde las mujeres tienen poder, no son sumisas y pueden protegerlos a cambio de un reforzamiento de su poder económico y social.

A su vez, los homosexuales dan a los hombres la posibilidad de ejercer una sexualidad sin compromisos sociales; son cuerpos para el placer del otro y para el reforzamiento de la masculinidad continuamente amenazada por mujeres fuertes y tendencialmente dominantes.

Además el reconocimiento y la valorización social que se le otorga es también, como en el caso de las mujeres, en función del papel que asumen en relación con la tradición y al potenciamiento de la etnicidad, preocupación constante de la etnia en su conjunto.

De acuerdo con la división marcada de los espacios sociales y actividades de los sexos, el prestigio social de que gozan las mujeres nos lleva a suponer que el “significado” de la distinción de género en esta sociedad se funda más sobre las diferencias de especialización productiva que sobre la posición de los sexos en un sistema de interacción sexual. Si la feminidad representa una especie de poder positivo (no confundir con matriarcado), entonces es concebible que la esfera femenina ejerza en algunos hombres una atracción que va más allá de la dimensión erótica y que sea posible ocupar una posición lateral respetable como “mujer”. [...]

La sociedad zapoteca en muchos sentidos parece corresponder a un modelo de organización del sistema sexo genérico donde la posición del hombre y la de mujer está asociada a ciertas áreas de trabajo predeterminadas; en otras palabras, el sistema cultural pone en primer plano la ocupación en la definición del género y no la pertenencia sexual biológica (Miano, 2001).

A diferencia de los homosexuales del resto del país y, en general, del mundo Occidental,⁴ los *muxe* se han autovalorado desde épocas lejanas y han logrado construir su “identidad de resistencia” e “identidad proyecto”.⁵

Danza posmoderna y *butoh*: innovación, tinieblas y luz

El lenguaje que eligió Jaime Razzo para tratar el tema de los *muxe* y construir su obra fue el *butoh*. Al igual que los *muxe* y la cultura zapoteca, este tipo de danza da “espacio a las zonas de sombra, de indefinición, de contradicción, de liminalidad (el umbral entre el ser y no ser, entre una cosa y otra en proceso de cambio) de la naturaleza y de la identidad sexual. Capacidad que le permite tener un dinamismo y una capacidad de adaptación a lo nuevo y al mismo tiempo de resistencia cultural inteligente al cambio” (Miano, 2001).

⁴ El “nosotros colectivo-homosexual” y la identidad autoconcebida gay fue el resultado de una lucha que se inició en 1969 con la rebelión de Stonewall en Nueva York, pues hasta ese momento “lo que se operacionalizaba sólo eran categorías y una sola identidad claramente definida: la del heterosexual, la cual se deificaba con la ayuda de los *otros* que eran vistos como *anormales*: los *homosexuales*”. Así, los homosexuales tenían una identidad “virtual” y “estigmatizada por ser desviante al heterosexismo” (González, 2001, pp. 101-102).

⁵ Según Castells, la construcción de la identidad gay unió dos niveles: por un lado la identidad de resistencia, “generada por aquellos actores que se encuentran en posiciones/condiciones devaluadas o estigmatizadas por la lógica de dominación, por lo que construyen trincheras de resistencia y supervivencia basándose en principios diferentes u opuestos a los que impregnan las instituciones de la sociedad”; y por otro lado la identidad proyecto, “que emerge cuando los actores, basándose en los materiales culturales de que disponen, construyen una nueva identidad que redefine su posición en la sociedad y, al hacerlo, buscan la transformación de la estructura social” (Castells, citado en González, 2001, p. 105).

Este señalamiento de Miano sobre el *muxe* y su cultura parece haber sido hecho, refiriéndose al *butoh*, pues éste es una forma dancística *avant-garde* japonesa que pretende precisamente dar espacio a las sombras (es nombrada como “danza de tinieblas”), a la liminalidad, al mostrar al cuerpo y el alma en permanente transformación. Por ello, el *butoh* es dinámico y de resistencia: se muestra como una forma posmoderna de danza y teatro, pero está anclada en la tradición ancestral japonesa que su estética conserva (las reminiscencias se presentan en el maquillaje y las relaciones con las artes marciales y la meditación).

Según Ramsay Burt (1998, pp. 640-641), el posmodernismo se deriva de una pérdida de fe en la modernidad y el progreso; en el caso de la danza, surgió como respuesta a la danza abstracta y a la forma hegemónica de abordar el cuerpo y el movimiento. Los posmodernistas han reivindicado la pluralidad de abordajes y conceptos, y han tenido la capacidad de reciclar formas y géneros, ser irreverentes con la tradición y sus maestros, cometer plagios, ser minimalistas y repetitivos, irónicos y academicistas, valerse de la multidisciplina y la cultura popular, de artes electrónicas y cibernéticas. El término de danza posmoderna surgió para calificar obras de jóvenes bailarines y coreógrafos neoyorquinos de los años sesenta, convirtiéndose en una forma contracultural para dar una voz crítica y artística y una herramienta política de autoafirmación a feministas, gays, negros, lesbianas, latinos y otras formas cruzadas por el género, etnia, nacionalidad e ideas políticas, minorías y marginales. Así, la danza posmoderna dio fin a la idea de una *mainstream* y reconoció la pluralidad de tradiciones, legitimó a grupos antes marginales que lograron expresar sus experiencias e identidades con formas culturales.

En esos términos la danza *butoh* podría incluirse como posmoderna, aunque esa forma japonesa tiene su propio contexto y explicación. Nació

sacudiendo conciencias y patrones, y luego de años ha sido aceptada y ha enriquecido a las artes escénicas del mundo.

En 1959, en el Japón de la posguerra, Tatsumi Hijikata (1928-1986) (quien había tenido contacto con la danza moderna alemana expresionista) creó la obra *Kinjiki* (*Colores prohibidos*), basada en la novela de Mishima del mismo nombre. Hacía referencia a la homosexualidad masculina y utilizaba un lenguaje corporal nunca antes visto. La violencia del tema y la escenificación (que incluyó la muerte de una gallina entre las piernas de un ejecutante) conmocionó a la audiencia.

En la danza *butoh* se pretende “ahondar en lo profundo del ser humano” con el fin de mostrar “la fuerza viva del instante mortal, yendo de un extremo a otro en terrenos de espontaneidad sublime, celebrando la vida y la muerte como un ente indivisible que provoca el movimiento y la intensidad” (González, 2007). Esta forma rompió estereotipos de belleza con sus movimientos grotescos que hablaban de decadencia, pero contenían una enorme fuerza expresiva y vital, gran complejidad conceptual y la posibilidad de vivir la transmutación en otros seres y materiales.

Desde entonces, el *butoh* ha tenido muchos cambios y sus creadores han hecho numerosas propuestas. Pero hay elementos que se conservan (no en todos los casos): maquillaje blanco en casi todo el cuerpo, cabeza afeitada totalmente, el ejecutante cubierto sólo con un taparrabo o totalmente desnudo, énfasis en movimientos muy lentos, sutiles e intensos o movimientos frenéticos y explosivos (generalmente extremos), una gestualidad impactante y el uso de manos y pies expresivos.

En general, puede decirse que los dos fundadores del *butoh*, Hijikata y Kazuo Ohno (1906-2010), dieron dos caminos a su arte. El primero destacó lo oscuro (es el “arquitecto” del *butoh*), el segundo lo lírico y la luz (es el “alma” del *butoh*). Ambos quieren regresar al cuerpo original, al que habita en el vientre de la madre. Es el mismo al que apela el *muxe* en *Muxe*.

Motivos y símbolos

Según Jaime Razzo, su *Muxe* es un homenaje a la fertilidad, la sexualidad y el deseo que representa ese personaje y a la mujer y su poderío (*Artes e Historia México*, 2007).

Razzo no sigue una danza *butoh* ortodoxa (por ejemplo, en *Muxe* no utiliza el maquillaje blanco sobre el cuerpo). Usa al *butoh* como “herramienta para potencializar esa expresión hacia formas extremas”, y no pretende romper leyes de esa danza, sino “fortalecerlas con propuestas” (*Artes e Historia México, op. cit.*). Para él, “quien practica el *butoh* es el iniciador de un discurso inmortal en un cuerpo efímero” (Fernández, 2007), el *butoh* no es una técnica ni un estilo (“no existe por sí sólo, hay que hacerlo”) (Herrera, 2007), sino “la forma artística en construcción que tiene la posibilidad de crearse a partir de ciertos rigores de disponibilidad” y que llevan a la transgresión (*Artes e Historia México, op. cit.*). Razzo optó por la danza *butoh* porque le permite ir “más allá de mi propia piel” (Herrera, 2007), así como “limpiar, eliminar vicios, para estar disponible a la expresión, al movimiento”, y por el poder que existe “en lo más recóndito del ser humano” (González, 2007).

La creación de *Muxe* surgió a partir del descubrimiento que Razzo concibió de este personaje: “Un pueblito en Oaxaca donde se respetan las libertades, las identidades. Me parece maravillosa esa exaltación de lo humano y el amor a la feminidad que tiene el pueblo oaxaqueño”. Para él, el *muxe* no sólo es importante porque implica respeto a la preferencia sexual, sino porque representa “las virtudes de lo femenino: la protección, la belleza, la compasión. Esta obra es la reivindicación de la parte femenina de los hombres; un lenguaje distinto, silencioso, un conocimiento que a veces no es escuchado” (Camacho, 2007). Razzo sostiene que el *muxe* proviene de un lugar “más allá de los límites de la conciencia, un varón

nace, heredando el espíritu de su madre, trascendiendo el cuerpo con una fuerza más poderosa que la de sus músculos”; el *muxe* existe “sin alterar ningún orden” y como parte del “equilibrio natural” en Juchitán (González, 2007).

Realizó un trabajo de investigación durante un par de años, para entender al *muxe* y su contexto. Su objetivo inicial no era un montaje, pero cuando se dio cuenta que “había algo mucho más importante que decir que sólo mi experiencia, me pareció una responsabilidad creativa el proponerlo”. Su investigación incluyó bibliografía, documentos, entrevistas, viajar a Juchitán y acercarse a la comunidad *muxe*. Su fin era mostrar a ésta en su justa dimensión: no como expresión de homosexualidad o matriarcado, sino como todo un universo alternativo y vital.⁶ La creación de *Muxe* la llevó a cabo a partir de un proceso de interorización en el que retomó “la soledad y la sexualidad confundida del *muxe*” (*Artes e Historia México*, 2007). Construyó su *muxe* a partir de “la dinámica corporal” valiéndose de su propio cuerpo como “servidor de algo que no genero yo mismo”.⁷

Se “enganchó” en el proyecto cuando conoció la leyenda que señala que a los niños al nacer, según la posición de su cabeza, se les define el género.

Eso me puso en crisis. ¿Qué es eso de la posición del cuerpo? En la danza *butoh* se busca no darle importancia a la forma, sino que la forma sea consecuencia de un acto complejo, emocional, espiritual, de comprensión o de inconciencia, de distensión de la voluntad, y entonces tu cuerpo pueda moverse, llamémosle parcialmente libre.

⁶ Jaime Razzo en entrevista con Margarita Tortajada, México, 22 de noviembre de 2008.

⁷ “Expone danza *butoh* cosmovisión zapoteca respecto a homosexuales”, *Frecuencia gay*, <www.frecuenciagay.diariomadrid.eu>.

Al pensar en esto me realicé muchas interrogantes en relación con la danza y el cuerpo. ¿Cómo antes de nacer, antes de disponer de tu voluntad, de tu autonomía, te crían como algo que no eres? De la misma manera, al crear en la danza a través de la exploración y búsqueda de movimientos fidedignos, verdaderos o puros ¿cómo puede realizarse si antes ya te lo determinó una cultura, un grupo social, un sistema?

Descubrí que un *muxe* no es sólo una persona que se cría entre mujeres en una sociedad que mantiene un equilibrio entre lo femenino y lo masculino, sino que el *muxe* conserva un tipo de cohesión social y responde a las necesidades biológicas de la sexualidad. En un lugar donde se procura y ensalza la virginidad de las mujeres y los varones adolescentes no pueden esperar, aparece un “tercer género” que relaja parcialmente la tensión sexual e inicia a los varones. Lo hace sin toda esa complejidad de los hijos y “lo sagrado”, sino permitiendo el descubrimiento del cuerpo, la vida, el erotismo en el momento de la inocencia. Me parece que esto es una práctica más que visionaria y de avanzada: recoge una forma de hacer de épocas precolombinas y entiende que la humanidad es compleja y tiene alternativas.

Entonces me dije: si no comprendo esto no tengo nada que hacer en un escenario donde mi cuerpo es el vehículo de lo que yo no controlo, sólo conduzco por el mejor cauce expresivo; en este caso: la energía femenina. Tengo que darle fuerza a esa parte que aunque no sea mía como práctica cotidiana, me conecta con otras personas, como la idea de respeto a la diversidad, en tanto exista una comunión de principios de convivencia social. Me conecta porque allí hay una naturaleza inherente a mi ser, heredada de mi Madre, y que es mucho más fuerte y poderosa que mis propias prácticas individuales, las cuales, a pesar de tener caminos muy misteriosos, son caminos que se van revelando a partir del conocimiento de otros pueblos, como el juchiteco.

El *muxe* es el espíritu femenino, el espíritu de la madre, en un cuerpo con sexo masculino. El *muxe* puede trascender la sexualidad masculina usándola,

no negándola. Así, no es tan importante la homosexualidad. Lo destacable es que “lo femenino” no son prácticas (como tener hijos), sino ser suave en el proceder, convivir con un espíritu que va más allá de tu individualidad, es decir, conectarse con alguien tan profundo, tan trascendente como la madre. Cuando comprendí eso, me pareció que había que hacer un homenaje a la madre pero en un cuerpo de hombre.

Muchas veces me han preguntado si soy homosexual. No, pero no importa. Yo no importo como personalidad particular, sino como canal que conduce otros mensajes y mi trabajo es llevar a cabo una conducción de esos valores. Ese es el trabajo que debo refinar, cuidar, construir y exigirme.

La elección del *butoh* para *Muxe* es muy particular. En el *butoh* hay una gran cantidad de revelaciones en aquello que no se toca, que no se convierte. En un acto concreto (la definición de forma, dinámica o tiempo) se tiene conciencia, pero simultáneamente surge el movimiento sin intervenir la voluntad. No sin presencia: eso no pasa; eso sería una catarsis irresponsable en un trabajo escénico. En el *butoh*, como lo dice el término, se crea con la parte oscura del ser.

Cuando exploro en algo que no es mío, pero que soy capaz de comprender, me parece que hay que ir a lo profundo. En ese trayecto te mueves sin voluntad muchas veces, como en un plano completamente inconsciente. Así que implica fenómenos de inconsciencia, instintos, ordenar lo inordenable (el caos). Me parece que, así como hay un consciente colectivo, también hay un inconsciente colectivo. No importa si creciste en este o en aquel lugar, el *butoh*, finalmente, es una forma de hacer sincrético el hecho de la inconsciencia humana. Y no es inconsciencia como acto irresponsable, sino como una alternativa de la forma de manifestar los actos y las expresiones sin restarle sentido. Es decir, no porque tú, individuo, seas capaz o incapaz de comprenderlo, no existe. Eres capaz de transportarlo y llegar a otras personas. Cuando lo logras, hay revelaciones, y allí es donde está la feminidad:

profunda, más allá de mi experiencia particular y usada como un acto expresivo. Entonces es una propuesta de *butoh*.

Yo me enamoré del *butoh* precisamente por eso: cuando me vi en otro cuerpo que no era mío y que sabía que era parte de mí, entonces fui a fondo. Aunque tuve la fortuna de formarme con Kazuo Ohno, considero que mi tradición abarca también las enseñanzas de Hijikata. Éste es la parte animal, frente a Ohno, la parte maternal. El *butoh* adquirió gran riqueza porque apela a estos dos principios de complementariedad: el retorno al útero en que insiste Ohno para recuperar la memoria original, y la fuerza del instinto animal que te convierte en un ser explosivo a veces, pero expresivo en todos los casos. Yo no me alío a uno u otro, pero reconozco que ambas influencias están en *Muxe*.

Para mí, el *butoh* es una adopción. Es como un niño que te entregan en las manos, y aunque no te guste que llore, que tenga hambre y tú seas responsable, no puedes abandonarlo. Debes nutrirlo porque de otra manera ese ser puede morir. Así que es una forma de continuar con una vida que aunque no sea biológicamente tuya, es decir, que proviene de otros territorios, es una vida. Es alguien que respira, a quien cuidas, crece y a veces tienes que soltar para que madure, de otra manera se convierte en un apego distorsionado. Yo no quiero ser japonés, soy mexicano, y como tal, expongo mi danza.

Lo hago también a partir de la provocación de mi formación académica como bailarín y actor. El *butoh* no es una afirmación y por lo tanto no es una técnica ni una forma terminada, sino que depende de la individualidad e identidad, los detalles y emociones. Por ello, difícilmente se puede encontrar un acuerdo común o una técnica. Creo que el *butoh* es un sistema permanentemente evolutivo, por lo que uso las otras formas de entrenamiento no para cuestionarlo, sino para fortalecerlo (como señala Nietzsche: todo aquello que no destruye, fortalece).

Uno de los símbolos determinantes de *Muxe* es la presencia de la madre. Ahí está antes de iniciar y permanece hasta el final: es una gran falda, donde

está el neonato. Otro elemento es la sexualidad, tanto en dinámica corporal como emotiva, pero también plásticamente: las ubres con falos de los que mama el *muxe*, expresando el retorno a la madre y su leche, y simultáneamente el semen que también crea vida. Uso esos símbolos para exponer y provocar estados anímicos, y sobre todo para revelar que la fuerza de la humanidad no es sólo una forma biológica ni tampoco sociocultural, sino que la fuerza de la humanidad está en esas partes ocultas o subyacentes de los elementos que tenemos desde que nacemos y de las situaciones y de las cosas que van apareciendo a lo largo de la vida, tomando como referencia al Ser emocional, quien transforma y destruye según parámetros de satisfacción y/o deseo primitivo de existir y preservar, a pesar de la mortalidad natural.

Otro elemento que es determinante en este montaje, es la riqueza del pueblo juchiteco expresada en su música y la fuerza que ésta transmite. Y otro elemento no menos importante en *Muxe* es la iluminación, la cual cuido obsesivamente porque es la forma de revelar todo aquello que no está en la oscuridad, pero teniendo presente esa latencia de lo no evidente (oscuridad): la luz en el escenario te permite ver algo concreto, y al mismo tiempo convive con todo lo demás (la infinitud). Es un símbolo que hace fuerte este lenguaje de una cultura que, lo mínimo que amerita, aparte del homenaje, es aportarle un acto estético y semiótico, subrayando y dándole sentido a lo que se ve, incluido el potencial de lo que no es evidente. Aquello que no se ve es mucho más grande, por lo cual creo que la sustancia del *butoh* es esa fuerza misteriosa que nos mueve para facilitar la expresión de lo puro y básico del Ser común. Es como sembrar flores todos los días y no estar presente cuando pierdan su color —lo importante no es la flor sino la compañía en su efímera presencia—. Duele cuando no hay flores, duele cuando el sentido de la vida se va y reconocemos nuestra soledad como individuos. Por ello, cuando el *muxe* se entrega en vida a la madre, la acompaña hasta la muerte. En esta obra, como en la vida, la madre muere inevitablemente. Y allí, esta

idea de ver morir el sentido de la vida, es uno de los trances más fuertes que a uno le toca. Todos tenemos derecho a sentir ese acto único de conjunción metabiológica, que se muera la madre de cada uno. En el caso de *Muxe*, mi interpretación es que el trance más dramático es el de superar el resto de la vida sin la presencia (no sin la herencia) de la madre. Cuando se van todas las flores hay que disponerse a recibir y compartir con otros. Esa es una de las sabidurías más grandes que tienen los juchitecos: que la madre no es el centro del poder, la madre es la flor que muere entre las manos y que mientras dure y tenga color se vive al máximo.

La conclusión de la obra, una lluvia de flores blancas, simboliza el retorno a la tierra fértil de Juchitán. Es el camposanto y es la caricia de la madre que le deja esta emoción de recibir de la tierra lo que ella ya no puede dar en cuerpo. Eso pasa con la vida de un *muxe*: cuando comprende que él no es el motivo y hace un acto redentorio hacia su característica biológica principal, que es la de la masculinidad, con la posibilidad de unirse a este espíritu femenino, se le devuelve en la naturaleza. Es como regresar el cuidado que él ha dado hacia los otros para sí mismo. Sí, es muy sencillo, creo que tiene cierta poética, pero es más importante lo sencillo de recibir aquello que se muere para generar un cuidado, no para generar un dolor sino para decirle yo te voy a seguir dando aunque ya no esté.

La presencia de Griselda Medina (a quien llamo Yumiko por su apariencia japonesa) es fundamental en la obra. No sólo cuando está en el escenario en su personaje de la madre, sino también cuando no está y conecta una narrativa libre que asocia la forma de lo esencial a partir de la necesidad. Griselda logra mostrar de manera contundente el espíritu de la madre, por ejemplo cuando cruza el escenario y vemos cómo cae un velo gigantesco de veladoras.

En Juchitán hay dos maneras de usar el resplandor: cuando se va a la iglesia y cuando se va a la fiesta. Ahí siempre hay fiestas o velas, y es como

darle luz a aquello que florece. En la escena de la madre cruzando con el velo cargado de resplandor (lleno de velas) y caminando a la iglesia es un poco para anunciar a su hijo que se va a quedar sin ese cuerpo pero permanecerá su presencia mientras haga una vela, festeje la vida. Todas esas pequeñas velas tienen un doble sentido: los hijos que no puede tener el *muxe* y la lección de la madre de festejar a pesar de lo que no tienes.⁸

Bibliografía

- ArtesHistoria México* (2007), “Muxe, danza *butoh*”, 19 de abril, <http://www.arts-history.mx/semanario/index.php?id_nota=19042007155610> (consultado el 13 de febrero de 2008).
- Bartra, Eli (1994), *Frida Kahlo. Mujer, ideología, arte*, Barcelona, Icaria.
- Burt, Ramsay (1998), “Postmodern Dance”, *International Dictionary of Modern Dance*, Detroit-Nueva York-Londres, St. James Press, pp. 640-641.
- Camacho Servín, Fernando (2007), “Reivindican ‘la parte femenina de los hombres’ mediante la danza *butoh*”, en *La Jornada*, 17 de mayo, <<http://www.jornada.unam.mx/2007/05/17/index.php?section=cultura&article=a06n1cul>> (consultado el 19 de noviembre de 2008).
- Constantino, Roselyn (1995), “Through their Eyes and Bodies: Mexican Women Performance Artist, Feminism, and Mexican Society. Astrid Hadad”, ponencia presentada en la Reunión de Latin American Studies Association, Washington, 28-30 de septiembre.
- Fernández, Susana (2007), “Muxe... danza en el umbral del ser (hombre) y no ser (mujer)”, *Interescena. El escenario en el ciberespacio*, 1º de mayo, <www.interescena.com> (consultado el 6 de junio de 2008).

⁸ Jaime Razzo en entrevista con Margarita Tortajada, 22 de noviembre de 2008,

- González, Rubén (2007), “Los *muxe* en el escenario”, *El oaxaqueño*, Oaxaca, 11 de mayo.
- González Pérez, César Octavio (2001), “La identidad gay: una identidad en tensión. Una forma para comprender el mundo de los homosexuales”, *Desacatos. Revista de Antropología Social*, núm. 6, primavera-verano, CIESAS, México, pp. 101 y 102, <www.redalyc.org> (consultado el 9 de junio de 2008).
- Gutmann, Matthew (2006), “La ‘falocedad’ de continuos: salud reproductiva entre los adolescentes de Oaxaca de Juárez”, *Estudios sociales*, Universidad de Sonora, año/vol. XIII, núm. 26, julio-diciembre, pp. 118-143.
- Herrera, Evelyn (2007), “*Muxe*, una danza sin estereotipos”, *El Universal*, 20 de abril.
- Lamas, Marta (1994), “Cuerpo: diferencia sexual y género”, *Cuerpo y Política. Debate feminista*, año 5, vol. 10, septiembre.
- Miano Borroso, Marinella (2003), *Hombres, mujeres y ‘muxe’ en el Istmo de Tehuantepec*, México, Conaculta-INAH-Plaza y Valdés.
- (2001), “Género y homosexualidad entre los zapotecos del Istmo de Tehuantepec, El caso de los *muxe*”, <www.isisweb.com.ar>. (consultado el 11 de junio de 2008).
- Razzo, Jaime (2008), “Entrevista con Margarita Tortajada”, México, 22 de noviembre (inédita).
- Sánchez Gómez, Martha Judith y Mary Goldsmith (2000), “Reflexiones en torno a la identidad étnica y genérica. México, Estudios sobre las mujeres indígenas en México”, *Política y cultura*, núm. 14, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, p. 69.

La identidad nacional mexicana desde la lente del cine mexicano contemporáneo

*Carlos García Benítez**

Introducción

Durante la primera mitad del siglo pasado se tuvo, sin duda, uno de los proyectos más ambiciosos en la construcción de la nación mexicana, impulsado por la necesidad del poder político para ordenar y homogenizar al país, luego de la vorágine revolucionaria de 1910. Hacer la nación, en ideas de Benedict Anderson, significa convocar un entramado de elementos imaginarios, compartidos por una comunidad, como pueden ser: el territorio, la lengua, la población, las costumbres, etcétera. En palabras de Anderson (1993, p. 23), la nación, como artefacto cultural, se explica como: “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana”.

Y en efecto, como parte del dispositivo ideológico-legitimador que impulsó la élite política mexicana en el poder, para proclamar a la nación, los discursos que apelaron a reconocer “lo propio”, la “mexicanidad”, fueron esenciales. Al reiterar esos mensajes, es evidente, también se hayan acuñado “[...] las premisas identitarias sustantivas del nacionalismo: ‘los elementos naturales: la raza, el paisaje o la geografía; y culturales, referido sobre todo

* Profesor de la Facultad de Estudios Superiores FES-Aragón/UNAM, candidato a doctor en Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras FFYL/UNAM.

a las propias tradiciones que representaban, tanto un pasado como una historia, y un futuro nacionales comunes” (Azuela de la Cueva, 2005, p. 89).

La articulación y difusión de dichos discursos tuvieron eco en distintos ámbitos, de los cuales, el de las expresiones artísticas no quedó excluido, por el contrario, este campo se mostró bastante dinámico en la confección de “lo mexicano”. En especial, durante la década de 1920, cuando la educación y las artes resultaron preponderantes en los planes nacionalistas de José Vasconcelos, Secretario de Educación Pública, por aquellos años.

Auspiciar la producción de relatos y repertorios simbólicos que dierran cuenta de “lo propio”, contribuyó significativamente en la conformación de la identidad nacional mexicana, pues como asegura Néstor García Canclini (1995, p. 107):

La identidad es una construcción que se relata. [...] Los libros escolares y museos, los rituales cívicos y los discursos políticos, fueron durante mucho tiempo los dispositivos con que se formuló la Identidad [...] de cada nación y se consagró su retórica narrativa (García Canclini, *op. cit.*; Barker, 2003).

Conforme los afanes de fundar estéticamente la nación, emprendidos desde las artes clásicas como la pintura, con el muralismo; la literatura, con las obras de la Revolución Mexicana; o la música, con las piezas de la corriente mexicanista —por citar algunos ejemplos—, se sumaron, años después, otras fórmulas expresivas, entre ellas, el cine, cuyo papel para imaginar a la nación resultó definitivo, tanto que, incluso, se ha dicho: “Como medio por excelencia para contar historias, el cine estaba especialmente dotado para transmitir las narrativas proyectadas de naciones e imperios” (Sota y Stam, 2002, p. 117).

Para no ir tan lejos, vale la pena destacar aquí que cuando se piensa en “lo mexicano”, ¿no acaso las primeras imágenes que vienen a la mente remiten, de una u otra manera, a ciertos motivos recreados por la cinematografía como el campo, el charro, los pueblos, las fiestas, etcétera? Esto, aunque el cine mexicano alcanzó sus momentos de máximo esplendor, durante la llamada época de oro, hacia la década de 1940; sin embargo, al no haber un acuerdo preciso de qué tanto abarca la época de oro, la mayoría de especialistas incluye indiscutiblemente estos años; es decir, cuando ya habían pasado varios años del proyecto nacionalista de Vasconcelos.

Y es que la época dorada del cine mexicano proveyó, indudablemente, gran parte de las narrativas desde donde se afianzó, en el siglo pasado, la identidad nacional mexicana; al respecto, Carlos Monsiváis (2003, p. 261) señala que la época dorada:

unifica en sus espectadores la idea básica que tienen de sí mismos y de sus comunidades, y consolida actitudes, géneros de canción, estilos de habla, lugares comunes del lirismo o la cursilería, las tradiciones a las que la tecnología lanza en vilo, ‘a todo lo que permite la pantalla’; en suma, todo lo que un amplio número de casos termina por institucionalizarse en la vida cotidiana.

Incluso este encuentro identitario no sólo se experimentó por lo que se miraba en la pantalla, sino también por el rito que significó la comunión en la sala cinematográfica, pues “El ritual institucional del cine de reunir a una comunidad —espectadores que comparten región, lenguaje, cultura— es equiparable, en cierto modo, a la reunión simbólica de la nación.” (Sota y Stam, 2002, p. 119).

El cine que en aquellos días era referente y garante imaginario de la identidad mexicana, al cerrar el siglo xx, no sólo vio mermarse ese papel,

entre otros factores: ante la llegada de nuevos medios electrónicos, en especial la televisión, que logró cautivar a grandes públicos, a la crisis de la industria fílmica mexicana y a una difícil economía que alejaría a los públicos de las salas cinematográficas, pero también porque sus narrativas tomaron otros rumbos, donde la noción de “lo propio” se comenzó a desdibujar, o dicho de otra manera: se advertían nuevas formas de representar “lo propio”, que incluía la descentralización de este principio. Es indudable, que también el cine experimentó y escenificó los efectos del nuevo guión dominante en el planeta: la globalización.

Ante ese nuevo escenario, ¿qué situación guardan aquéllos repertorios puestos a cuadro en el pasado, para fincar la identidad nacional mexicana? ¿Aún existen? y ¿cómo existen en la pantalla grande de nuestros días? En las líneas que siguen se tratará de dar cuenta de ello. Como punto de reflexión, se retoman, precisamente, algunos de los repertorios que explotó el cine clásico mexicano,¹ pero contrastados tras la lente del cine mexicano contemporáneo, a saber: la exaltación de los héroes nacionales, el espacio campirano y los personajes típicos.

¹ “Se conoce por cine clásico el realizado entre los años treinta y cincuenta y que sigue, en mucho, los esquemas conformados por Hollywood. Tiene como propósito el entretenimiento y elige una línea narrativa con el esquema de prólogo, desarrollo, clímax y desenlace. Los temas se refieren a menudo a historias de amor. Entre sus principios y ejes están el *star system* y el desarrollo de los géneros, que reifican sus convenciones estilísticas. El cine mexicano siguió este esquema, si bien con un evidente estilo propio, sobre todo en la llamada ‘edad de oro’” (Tuñón, 1998, p. 14).

Los héroes nacionales

Poner en un relato a los héroes nacionales es, ciertamente, una manera de mantenerlos vivos, y en alguna medida, referirse a su ideario, pero también es una forma de reconocimiento, de encuentro con la historia, es decir, con lo que se es. El cine clásico mexicano recreó, a su manera, el panteón de los héroes nacionales, ya relatando sus biografías, o aludiendo a ellos, como parte de algún drama. En cualquier caso, su uso casi siempre se consumó como una referencia cívico-moralizante.

La película *Río escondido* (1947), de Emilio Fernández, por ejemplo, cuenta los desafíos que enfrenta la maestra Rosaura Salazar (María Félix) en el distante pueblo de Río Escondido, lugar donde ha sido enviada por el presidente de la República, para “llevar la educación”. A su llegada advierte que su labor no será fácil, pues el pueblo se encuentra bajo el poder del cacique Regino Sandoval (Carlos López Moctezuma).

A lo largo de la película, se alude a algunos de los héroes de la patria, en especial, en ciertas secuencias, se exalta la imagen de Benito Juárez. El trato al personaje es reverencial, y destaca la actitud solemne, casi religiosa, que toma la maestra Rosaura cuando habla de él a sus alumnos en el salón de clases; en la textura de su voz, en las arengas, al ponderar el ideario del Benemérito, y en las miradas atónitas de sus pupilos. Nos referimos a los términos textura o tacto de habla, sugeridos por Bajtin y su posibilidad para adaptarlos al análisis de los discursos fílmicos, según señala Robert Stam (1999, pp. 249-250).

Pero también, el lenguaje fílmico hace otro tanto: cuando la profesora habla de Juárez, la cámara se congela, permanece fija hasta por más de un minuto, parece no querer romper el instante de la “revelación”. Los *close up* a Rosaura para mostrar su rostro embelesado mientras habla del personaje; su voz en *off* para remarcar el discurso; la luz que entra por la

ventana del salón de clases para iluminar la imagen del Benemérito, que pende en una pared, y complementan esta ceremonia cívica fílmica. Y no está de más la composición que sugiere la cámara en contrapicada: desde el fondo del salón, se muestra primero a los alumnos en sus pupitres; arriba, en un estrado, a la maestra; y, en la cúspide, sobre todos ellos, la imagen de Benito Juárez, como refrendando simbólicamente, la pertenencia, el vínculo histórico identitario.

Juárez, no sólo vive en las imágenes fílmicas del siglo pasado, ha resucitado en la cinematografía mexicana en épocas recientes, pero recreado en otras condiciones. En la película *Un mundo maravilloso* (2006), de Luis Estrada, se alude a este personaje de la patria. La cinta relata los enredos que vive un indigente, Juan Pérez (Damián Alcázar) en la Ciudad de México, a quien de manera fortuita, lo convierten en un símbolo de las víctimas del neoliberalismo en resistencia. A raíz de la decisión del Secretario de Economía, Pedro Lascuráin (Antonio Serrano) resuelve acabar con la pobreza: elimina literalmente a los pobres; Juan pasa de ser un pacífico mártir a un indigente empeñado en vivir con dignidad, cuando menos un solo día de su vida, pese a que para ello tenga que sacrificar a otros inocentes.

En las primeras escenas de la película, se alude al Benemérito de las Américas; si bien la referencia es fugaz (lo cual no deja de ser significativo), ésta no deja de ser peculiar: Juan Pérez, el indigente, camina en una noche lluviosa, por la Avenida Reforma de la Ciudad de México; transita a media calle. Al pasar por un monumento se detiene, lo mira, levanta la botella que trae en la mano y pronuncia un brindis: —¡Salud Don Benito Juárez, salud, salud...!—. Acto seguido continúa su camino, al fondo de la escena se ve la columna del Ángel de la Independencia, entre la bruma de la lluvia.

La alusión a Benito Juárez en este discurso fílmico, dista mucho de ser una celebración cívica. Más bien se reviste de ironía, ¿y acaso irreve-

rencia? De entrada el héroe de la patria no es festejado por quien podría suponerse “alguien ejemplar”, en esta ocasión comparte escena con un indigente ebrio, quién además de todo, parece robarle cámara: pues mientras en la escena Juan se nota con claridad, el monumento se pierde entre la oscuridad de la noche.

Con todo, la imagen es sugerente: Juárez encarna a la historia, y los relatos de justicia; Juan Pérez, al pobre marginado por el neoliberalismo que no da crédito ya a dichos relatos. ¿Podrá algo vincular a estos personajes?

La referencia a Juárez en esta cinta no pretende postular o refrendar algún tipo de ideario, al contrario, parece subrayar un evidente mundo en crisis, —incluida el de la identidad nacional institucional, como lo sugiere Roger Bartra (1989)— donde los héroes y símbolos de la patria no ocupan un mejor lugar. Y es que el encuentro entre Juárez y Juan cierra una serie de escenas emblemáticas de negación ante la pobreza: ya de la sociedad, que expulsa a Juan del lugar de la parada de autobús, cuando éste busca guarecerse de la lluvia; o ya de la religión, que lanza a la calle al indigente cuando busca cobijo en la iglesia; inmediato a estos pasajes vendrá la escena con Juárez, y la alusión a otros símbolos de la historia: la Reforma (por la avenida) y la Independencia (por el monumento del Ángel). Entre estos símbolos de la historia camina penosamente Juan, hasta perderse al final de la calle. El brindis con el Benemérito, no hace sino añadir una dosis de humor negro a esta historia: ¿qué podrá celebrar Juan Pérez en ese escenario neoliberal?

La preservación de la imagen de Benito Juárez en la filmografía contemporánea, como referente identitario, también revela otras paradojas; por ejemplo: enmarca el desencanto entre el mundo campirano y el de la ciudad. En la cinta *El Mil Usos* (1981), de Roberto G. Rivera, al “Milusos” (Héctor Suárez) que ha llegado de su pueblo para “vivir” en la ciudad, se le ve en una escena cruzando apresuradamente la Alameda Central, teniendo

como imagen de fondo el Hemiciclo a Juárez. En la escena reina el desorden; autos, gente por doquier y un mundo que se dibuja desquiciado.

Pero el uso fílmico de la imagen de Juárez, reservada en otros tiempos para enmarcar el compendio de valores cívicos estelares, en el cine contemporáneo, presume otras posibilidades, ¿acaso en consonancia con ciertas ideas de actualidad, reñidas con el principio de exclusividad?

Vivir Mata (2001), de Nicolás Echevarría, ilustra estos asuntos. La historia de la película narra la relación que lleva una pareja: Silvia (Susana Zavaleta) y Diego (Daniel Jiménez Cacho), cuya “fórmula de éxito” es mentirse mutuamente. Casi al final de la cinta aparece la imagen del Benemérito de las Américas, representada en un monumento, el cual se encuentra al oriente de la Ciudad de México, conocido como “La cabeza de Juárez”.

Alejada de cualquier evidencia ideológico-colectiva, la imagen de Juárez es articulada aquí en otra forma de reconocimiento, la de una simple localización geográfica: sitio donde se ha dado cita la pareja para reconciliarse. “Desacralizada” y desprovista de alguna propuesta ejemplificadora, la imagen de Juárez, sirve de marco para prolongar una caótica relación de pareja sustentada en la mentira.

Si bien el lenguaje fílmico parece reverenciar la imagen de Juárez: ya por el tiempo que le dedica a la secuencia, por la cámara lenta que descubre el monumento, los encuadres que lo privilegian, por la festiva iluminación al monumento; incluso, por la mirada atónita que le dedica Diego. Parece más bien un empeño por liberar al símbolo e instaurarlo como un eficaz dispositivo estético, ¿acaso sin finalidad, cómo mera decoración?

Por otro lado, una atmósfera identitaria que reclama la apropiación de los distintos repertorios simbólicos que cruzan nuestro tiempo, como suele manifestarse en nuestros días, también parece dejar huella en el cine contemporáneo mexicano, y lo cual se expresa en la resignificación de los símbolos nacionales.

Así, en la mencionada película: *Vivir Mata*, uno de los artistas plásticos que protagoniza la historia, se jacta de haber recreado la imagen de Emiliano Zapata en un discurso mercantil: en un anuncio panorámico publicitario que aquél ha creado, aparece la imagen del Caudillo del Sur, mas a los clásicos epígrafes asociados con este héroe: “La tierra es de quien la trabaja” y “Tierra y libertad”, el artista ha añadido la frase: “Viva zapato”, para anunciar, calzado confortable, como reza, precisamente, el anuncio.

Otra referencia fílmica de esto lo deja ver la película *El Mago* (2004), de Jaime Aparicio; la historia cuenta sobre los últimos días de vida de un mago callejero de la Ciudad de México, pues está a punto de morir a causa de una enfermedad que padece. En una secuencia, el personaje entra a su casa, en uno de los pasillos, en una barda, está, a manera de mural, la imagen de Emiliano Zapata, sólo que ahora trabajada al estilo del graffiti: tiene su sombrero, sus inconfundibles bigotes, su carrillera y su rifle, pero viste la camiseta del Atlante, un equipo de futbol mexicano. Este collage simbólico es observado con reverencia por el mago, quien de esta manera parece sugerir un mundo construido de referentes identitarios muy personales y muy peculiares, donde los héroes de la patria no quedan excluidos.

El espacio campirano

En algunas películas del cine clásico mexicano, la naturaleza en sí misma, se transfiere como un recurso estético recurrente: los campos, las montañas, los cielos, los ríos, todo se conforma en un abanico expresivo, y con frecuencia la cámara muestra una “actitud” ante tal variedad. Es decir, el cine de aquellos días practicó algunas formas estilísticas para comunicar dichas imágenes. Se puede mencionar el uso de planos lar-

gos, los cuales permitían el reconocimiento de la abundante geografía, de un insinuante territorio que se presumía infinito. Así, dicho encuadre, resultó ideal para construir el imaginario de un país hecho casi de puro paisajismo.

Otro recurso recurrente para mirar al campo, fue el trabajo con la cámara descriptiva, haciendo aparecer en la pantalla el detalle de la atmósfera filmada: las veredas, los árboles, los arroyos y demás. Incluso a veces, el puro encuadre descriptivo del campo funcionó como estrategia de transición de una a otra escena. Es evidente que dicha forma estilística del detalle también implicó otra fórmula de la narrativa: el lento movimiento de la cámara que sugería una mirada casi reverencial a ese espacio campirano. Las secuencias en el campo de la película *Pueblerina* (1943), de Emilio Fernández, ilustrar bien este lento manejo del movimiento, donde el campo se manifiesta en una suerte de animismo.

No obstante, la representación de este espacio campirano, así como la estilística llevada por la cámara de manera estética en nuestros días, parece mostrar algunas variantes. Por principio de cuentas, pese a que el campo como tema no ha desaparecido del trabajo filmico mexicano, según lo demuestran películas como: *Vidas errantes* (1984), *Pueblo de madera* (1989), *La mujer de Benjamín* (1991), *Otilia Rauda/La mujer del pueblo* (2001), o *La niña en la piedra* (2006), por mencionar algunas, no ocupa un lugar privilegiado en la puesta en escena de la cinematografía nacional. Lo que resulta entonces es un relato que se desdibuja para afianzar la identidad nacional, en otros tiempos eficazmente estereotipado.

Pero si el espacio campirano como dispositivo estético, no encuentra su mejor momento, la forma de ponerlo a cuadro también deja ver sus variantes, y el manejo de la cámara ante aquél, así lo deja ver. Tomemos como ejemplo para explicar esto la película *La niña en la piedra* (2006), de Marise Sistach. La historia que cuenta un conflicto sentimental entre una

pareja de adolescentes y que termina trágicamente, tiene como escenario la provincia mexicana (en el estado de Morelos). ¿Cuál es la “actitud” que se lleva en la cámara ante ese espacio provinciano?

El acercamiento al campo con la cámara, prácticamente prescinde de los planos largos, salvo unos cuantos, pues la historia se construye a partir de encuadres más bien cerrados: planos generales, planos medios y primeros planos, aunque los personajes de manera recurrente se mueven en los espacios abiertos, la “actitud de la cámara es la misma”. La geografía, el símbolo de “lo propio”, queda, en efecto, atrás, como un telón de fondo, que a veces parece esfumarse: en más de una ocasión, en dicha película, el espacio campirano deviene en una imagen distorsionada, por el manejo de una lente que lo deja fuera de foco, y que se preocupa más por exaltar lo que aparece en primer término. Como queriendo ocultar el espacio en otros tiempos celebrado.

Asimismo, puede advertirse cómo el uso de la cámara descriptiva se concentra más en los personajes y en lo que hacen, que en la atmósfera campirana que los rodea, se destaca más una estética del drama que la estética del paisajismo. El discurso dramático se concentra en la descripción de lo que comunican los propios personajes; de ahí que sean privilegiados con los planos americanos, los planos medios y el primer plano.

Por otro lado, la serenidad del lento movimiento de la cámara frente al paisaje otrora utilizado, resulta en la película *La niña en la piedra* un caso peculiar, pues algunas escenas se articulan con una cámara en mano: los personajes transitan por unos senderos que, tiritantes, brincan en la pantalla y los cuales rápidamente se sustituyen con otras imágenes igualmente inestables. El paisaje regio que dejó ver la cámara en algunas cintas de la época clásica del cine mexicano, hoy se construye de manera trepidante en la pantalla. ¿Acaso como símbolo del universo campirano en nuestros días?

Los personajes típicos y la construcción del rostro

En el discurso fílmico contemporáneo, donde las fronteras de lo exclusivo tienden a difuminarse en distintos ámbitos, la vigencia de personajes típicos parece en declive. A diferencia de lo que ocurría en el cine mexicano de la época clásica, donde se echó a andar, por así decirlo, un compendio de personajes típicos fácilmente reconocidos por el público, y con los cuales se organizó el imaginario identitario, hoy el discurso fílmico, se articula con una estética de personajes cambiantes y fugaces, vigentes sólo cuanto dura la película.

Una nueva producción no garantiza la reencarnación de ningún personaje protagonizado con anterioridad. Los actores contemporáneos, por otro lado, difícilmente se anclan al personaje que representan en los filmes, como algunas veces en el pasado, solía ocurrir, por recordar un caso: el personaje de Pepe el Toro con Pedro infante. Una estética de rostros acuñados no es una demanda de la pantalla grande de nuestros días. Acaso la disolución del personaje típico (sin olvidar los asuntos mercantiles y de la propia industria) responde también a la pluralidad de nuevas atmósferas cotidianas, que requiere, asimismo, de múltiples ficciones y facciones, y que a la larga significa la representación de nuevas identidades (Elena, 2005).

Pero en términos de la estética de la imagen, ¿qué podemos decir de la “actitud” de la cámara ante los personajes? Como se ha mencionado, una parte del cine clásico mexicano fue común el uso de personajes típicos; en algunos casos, sirvieron de manera paralela para sugerir la imagen de “lo propio”; las actitudes, los atuendos y el repertorio simbólico que los caracterizaba consumó dicha presencia.

Ahora bien, el lenguaje fílmico del que gozaron aquellos personajes, fue precisamente de la “actitud de la cámara” hacia ellos. En especial de lo

que podríamos llamar: la construcción estética del rostro, esa construcción significativa o desdoblante que nombra Aumont, basada de manera esencial en un recurso del encuadre: el primer plano (Aumont, 1998, p. 84). El “desbordamiento” de los rostros en la pantalla y la insinuación de algunas presencias, gestos y acaso como sugiere Deleuze: ciertos deseos, quedaron en aquellos rollos de celuloide (Deleuze, 1986, p. 131).

Sin embargo, no nada más primer plano marcó la especificidad estilística, sino también la frecuencia con que era utilizado sobre determinados actores en una misma película. Si en gran medida los personajes sintetizan ideas, y son vehículo de éstas, en cada primer plano reiterado está la evocación de un corpus de principios, que en el caso del cine nacionalista del siglo pasado, arengó por el reconocimiento de un repertorio simbólico de “lo propio” y lo “mexicano”. Los filmes que se propusieron aportar los rostros del imaginario nacionalista, por ejemplo, repitieron las facciones que les resultaron afines. Por lo común, las del personaje típico emblemático: a veces indígena, u otras tantas de la incipiente urbe.

¿Pero cuál es la condición estética del rostro frente a la cámara en nuestros días? Si ya antes habíamos hablado de la disolución del personaje típico en el discurso fílmico contemporáneo, ¿a quiénes y cómo mira la cámara hoy? La primera respuesta apunta efectivamente a un conglomerado de personajes fugaces que transitan por la pantalla, alejados de cualquier consagración perpetua, y cuya característica es, precisamente, la multiplicidad.

En lo que respecta a la manera de cómo se construyen esos rostros, las fórmulas resultan significativas. De entrada, la frecuencia del primer plano, parece no estar reservada de manera franca sobre determinados personajes, dichos encuadres se articulan sin ningún interés aparente que sólo el de apuntalar un rostro-drama sin más. Un rostro que no demanda consenso identitario masivo, sin preocupación por el gran ideario, sino

que simple y sencillamente se hace presente en la pantalla como mostrándose ante el mundo, quizá más como una manifestación intimista.

En este sentido, hoy la estética del rostro en el cine incluye la fragmentación del mismo; si bien, el recurso no es nuevo, la frecuencia de la estilística, como algunos autores lo han señalado, parece estar más presente. De esta manera, para la narrativa contemporánea es suficiente un “trozo” del rostro para significar a un personaje, ¿acaso como desafío a la noción de un mundo que se presumía monolítico?, en películas como *Adán y Eva (todavía)*, 2004, de Iván Ávila Dueñas, que trata sobre la relación caótica de una pareja de jóvenes en la actualidad, recrea en ciertas escenas a estos personajes en una suerte de rostros fragmentados, a partir de planos de detalle.

En oposición a un cine que apostó por los primeros planos de extensa duración, en este filme éstos resultan más bien inusitados; en cambio, en su relato desfila una serie de rostros de breve duración, los planos de detalle que enmarcan a los actores aparecen y se sustituyen rápidamente. Las imágenes son suplantadas súbitamente por disolvencias que superponen otros rostros. ¿Sinónimo de un mundo que se presume efímero y veloz?

Y es que en esta cinta no sólo los rostros son fugaces, los propios personajes parecen no tener un lugar que les sea propio, salvo el que ellos mismos proclaman, vagan de un sitio a otro: a ratos la calle, el antro, los restaurantes, los departamentos de los hoteles donde se dirigen con distintas parejas hetero y bisexuales, incluso migran de país: México, São Paulo o Argentina; la construcción fílmica recrea estos viajes impredecibles de manera peculiar: abordan el metro de la Ciudad de México, pero salen en una estación del subterráneo argentino. Atmósfera que hace recordar el tiempo de los no lugares, a decir de Marc Augé.

En este breve recorrido, se ha querido dar cuenta de lo que revela el cine mexicano contemporáneo, en especial a la representación de los

referentes con los que se confeccionó la identidad nacional en el cine clásico mexicano. La condición temática identitaria y la estética fílmica actual, respecto a éstos, demuestra sin duda, un tiempo de rupturas, donde las formas de relatar y mostrar “lo propio”, a veces suelen chocar con las fórmulas tradicionales. Metáfora final de esto bien podría ilustrarlo el siguiente pasaje de la película *La niña en la piedra*: mientras el joven Gabino y su padre trabajan en el campo, encuentran una escultura prehispánica, luego de contemplarla, el joven escucha sorprendido la indicación de su padre de tirarla, de deshacerse de ella, Gabino pregunta por qué: “si es nuestro pasado”; por eso: —“al pasado hay que enterrarlo”—, le responde categórico el hombre a su hijo.

Bibliografía

- Anderson, Benedict (1993), *Comunidades imaginadas*, México, FCE.
- Aumont, Jacques (1998), *El rostro en el cine*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- Azuela de la Cueva, Alicia (2005), *Arte y poder*, México, El Colegio de Michoacán-FCE.
- Barker, Chris (2003), *Televisión, globalización e identidades culturales*, Buenos Aires, Paidós.
- Bartra, Roger (1989) “La crisis del nacionalismo en México”, *Revista mexicana de sociología*, IIS/UNAM, núm, 3, julio-septiembre.
- Deleuze, Gilles (1986), *La imagen- movimiento*, Barcelona, Paidós.
- Elena, Alberto (2005), *Los cines periféricos*, España, Paidós.
- García Canclini, Néstor (1995), *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*, México, Grijalbo.

Monsiváis, Carlos (2003). “Función corrida (el cine mexicano y la cultura popular urbana)”, en José Manuel Valenzuela Arce, *Los estudios culturales en México*, México, FCE.

Sota, Ella y Robert Stam (2002), *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, Barcelona, Paidós.

Stam, Robert (1999), *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, España, Paidós.

Tuñón, Julia (1998), *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939- 1952*, México, Colmex-Imcine.

Arte popular y diseño

*Karina Olivares Jara**

Las artesanías hoy

Las artesanías no son más objetos de autoconsumo. Al menos no para ese fin exclusivamente. Las artesanías, en el caso mexicano, no pueden entenderse sin su vertiente comercial, la cual ha originado la necesidad de redefiniciones en cuanto a temas que se plasman en las creaciones de artesanos, a los materiales, tamaños y precios. Esto ha trastocado hasta la manera de conducir los talleres y la organización interna debido a capacitaciones que encaminan a los productores hacia una cultura empresarial con resultados francamente magros en nuestro país.

Una de las problemáticas con la que se enfrenta actualmente el sector artesanal, es la baja en ventas de estos productos —lo que origina que los artesanos migren de ocupación o de país— y se genere la competencia de productos artesanales de lugares como India, China o Perú.

Debido a que, en este caso de los artesanos mestizos, tal ocupación es una de sus principales fuentes de ingresos, el riesgo es no obtener ganancias suficientes que les permitan cubrir sus gastos y acaben por abandonar esta actividad para incorporarse a fábricas o a comerciar con otros

* Licenciada en Relaciones Internacionales, profesora del Centro de Educación Artística “Diego Rivera”, del Instituto Nacional de Bellas Artes.

productos. En el caso de los artesanos indígenas, la elaboración de las piezas artesanales son actividades complementarias al campo, lo que no impide que haya quienes sí tengan un fuerte interés en vender; el riesgo con ellos es que dejen de comercializar sus productos e inicien con la venta de productos peruanos, ecuatorianos o chinos, como sucede ahora con las mujeres de San Juan Chamula. En San Cristóbal de las Casas, Chiapas, es más sencillo comprar estos productos importados y revenderlos; ahora el tradicional mercado que se instalaba en el atrio de la Iglesia de Santo Domingo se dedica casi en su totalidad a comercializar collares, bolsas, aretes y vestidos que fueron elaborados en otras latitudes.

La competencia con productos de otros países no sólo se presenta con las poblaciones indígenas, también inundan actualmente establecimientos y plazas en toda la República. Hay una demanda de productos artesanales de bajo precio y nuevos diseños que hacen que, usando un término económico, nuestros productos no sean competitivos.

Las artesanías de nuevo diseño

La parte que tiene que ver con el análisis de precios excede el alcance de este estudio, sin embargo nos enfocaremos a revisar cómo las artesanías de nuevo diseño que tienen cuidado sobre cuestiones de identidad, puedan lograr que las piezas artesanales mexicanas se sigan haciendo y abasteciendo, para conservar este patrimonio cultural que poseemos en nuestro país.

Los nacientes diseños se presentan como una alternativa para encontrar nuevos nichos de mercado ante un entorno de bajas ventas en el sector, pero que generan, en este andar, cambios en la forma de reproducir diseños que tienen toda una historia cultural de respaldo.

Como se verá con detalle, los nuevos diseños en las artesanías cubren necesidades de un grupo externo a la comunidad, e incluso, puede ubicarse fuera del espacio mexicano, con gustos, preferencias y necesidades distintas a las que se ubican en la población que elabora productos artesanales; no entiende la estética o la adapta a los conceptos de belleza que posee, pero al final, pueden dar lugar a creaciones que ni son patrimoniales ni corresponden a las nuevas tendencias de interiorismo o pueden surgir propuestas que nos indican la forma en que se pueden nutrir los objetos culturales.

Sin embargo, hay ciertas dudas que impiden crear tanto programas que fomenten su desarrollo como su propia valoración estética. Primero, ¿qué son las artesanías de nuevo diseño? ¿Estamos entendiendo especialistas, comercializadores, instituciones de política cultural lo mismo? Segundo ¿es posible combinar características de producción “premodernas” con formas “posmodernas” en la parte de los diseños? ¿Es posible aplicar estos conceptos para el sector artesanal? En tercer y último lugar, ¿cómo vincular las demandas del mercado con la permanencia de la identidad cultural de una región o técnica artesanal? ¿Los cambios en diseños vulneran la identidad cultural de alguna región?

En este ensayo se busca brindar un concepto sobre artesanías de nuevo diseño que, por un lado, haga entrar en diálogo, con lenguajes actuales, estas piezas de decoración y piezas utilitarias y, por otro, que signifiquen la prevalencia de las técnicas artesanales que se practican en nuestro país, al brindar un nuevo canal de comercialización para los artesanos.

Conceptos

La artesanía, si tiene que estar basada en la utilidad y en ser económicamente viable, no puede ser estática. Tiene que responder a los cambios de los

mercados, a las necesidades del consumidor, a las tendencias de la moda y a las preferencias de uso. El papel del diseñador es interpretar estos cambios con sensibilidad y comprensión para los artesanos que se encuentran alejados de sus nuevos mercados (UNESCO, 2005).

Mientras escucho *El Feo*, interpretado por Lila Downs, pienso en las transformaciones que pueden tener las tradiciones populares, no para perderse en las tendencias contemporáneas sino para acercarse a una sociedad receptiva y que no cesa de cambiar. Imágenes populares llegan a mi memoria, artesanías que incluyen nuevos diseños: platos cuadrados de mayólica con manzanas, una charola ligeramente cóncava hecha en barro negro, floreros ondulados de vidrio soplado, un juego de tres floreros cuadrados de alfarería, blusas sencillas con un bordado sutil de flores y las ollas de la localidad Juan Mata Ortiz, del estado de Chihuahua.

Las piezas comparten el hecho de haber sido elaboradas fuera de sus patrones tradicionales, algunas nos hablan de la identidad de la técnica o la región por sí mismas, pero otras, hasta podrían haber sido elaboradas en China. Para establecer un criterio que nos permita valorar estas obras en términos comerciales y estéticos, es necesario conceptualizarlas, brindar una propuesta que coadyuven a centrar los debates académicos, los programas de desarrollo que se implementan en este sentido y la valoración artística de estas piezas. Para llegar a un intento de definición se hablará primero del concepto de artesanías, para acotar el universo, y después se analizarán propuestas que están en el mundo del arte popular, para llegar así a una mejor visión sobre las artesanías de nuevo diseño.

En cuanto al concepto de artesanías, se tomará como primera referencia aquella brindada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, Ciencia y la Cultura (UNESCO, 1997):

Los productos artesanales son los producidos por artesanos, ya sea totalmente a mano, o con la ayuda de herramientas manuales o incluso de medios mecánicos, siempre que la contribución manual directa del artesano siga siendo el componente más importante del producto acabado. Se producen sin limitación por lo que se refiere a la cantidad y utilizando materias primas procedentes de recursos sostenibles. La naturaleza especial de los productos artesanales se basa en sus características distintivas, que pueden ser utilitarias, estéticas, artísticas, creativas, vinculadas a la cultura, decorativas, funcionales, tradicionales, simbólicas y significativas religiosa y socialmente.

En primer término se observa el hecho de que por ser un producto elaborado a mano denota la cualidad para que puedan ser artesanías y por consiguiente, forma parte de nuestro objeto de estudio. También rescato el componente utilitario, artístico, con significados sociales y religiosos, es decir, el abanico de temáticas y usos para poder encontrar piezas de este tipo. La primera pregunta relacionada con las artesanías de nuevo diseño es ¿qué tipo de artesanías son susceptibles de cambiar? ¿Los diseños que tienen que ver con una cuestión ritual también sufren cambios para “actualizarse”? Considero que estas últimas, están fuera de la necesidad de modificarse, porque, justamente, no hay ningún ritual —al menos que se conozca— que para subsistir, para prevalecer, se tenga que hacer cambios en diseños como se hace para el caso de aquellas que son utilitarias, decorativas y funcionales, pues las necesidades cotidianas, las decoraciones y los usos sí se modifican con el tiempo.

Otro significado que es muy útil resaltar es el que nos brinda el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (Fonart) al añadir que “es un objeto o producto de identidad cultural comunitaria...”¹ Esta definición

¹ Grupo Impulsor de Artesanía y Manualidad (antropóloga Marta Turok, antropóloga

señala que se trata de productos que forman parte de una identidad de un grupo cultural específico. De forma que, además de haber sido elaborados a mano y para uso funcional y decorativo, tienen que poseer algún arraigo cultural, esto sobre todo para distinguirlas respecto de las manualidades, que además de haber sido elaboradas, en muchos casos, con un componente industrial alto, no necesitan que se protejan elementos, símbolos, técnicas de ningún tipo porque aún no forman parte de la identidad cultural de algún lugar, por lo que quedan fuera del interés del ensayo.

Estas definiciones nos clarifican la razón de los debates en cuanto a las propuestas de diseños: no se trata de crear nuevas técnicas artesanales sino de actualizarlas e innovar en aquellas artesanías que fueron creadas tiempo atrás y que forman parte del patrimonio de una comunidad. Detrás de dicha actualización está un pensamiento de tendencias actuales o de modas, es decir, de características efímeras y de formas que no corresponden al contexto comunitario e histórico del que hemos hablado.

Al respecto, se puede observar que Artesanías de Colombia, empresa del sector artesanal que lleva ya un tiempo considerable en la elaboración y apoyo de estos temas, nos dice que las artesanías de nuevos diseños se refiere a la:

Producción de objetos útiles y estéticos, desde el marco de los oficios, y en cuyo proceso se sincretizan elementos técnicos y formales, procedentes de diferentes contextos socioculturales y niveles tecnoeconómicos. Se caracteriza por realizar una transición hacia la tecnología moderna por la aplicación de principios estéticos de tendencia universal y académicos...

Esta definición nos permite entrever con mucha claridad, que los cambios proceden de contextos culturales, económicos y sociales distintos del

Luz Elena Arroyo, arquitecta Nelly Hernández, antropólogo Arturo Gómez y arquitecto René Carrillo).

lugar en que se crean, justamente, con la intención de ampliar los canales de comercialización a otra geografía que ha hecho que la estética tenga que adaptarse, crear diseños exclusivos para clientes y diseños “más modernos” —término que usan los artesanos con frecuencia— al encontrarse de moda lejos de la ciudades o poblados donde crecieron los maestros artesanos.

El término moderno se ha usado desde la academia como sinónimo de los nuevos diseños, Roberto Mejía Baltodano y Silvia Torres (1996, pp. 15-17) nos indican que artesanías contemporáneas son:

el trabajo realizado dentro de los marcos artesanales, pero que incorporan elementos de distintas culturas, así como nuevos materiales, técnicas y elementos de diseños modernos como respuesta a las necesidades y funciones de la vida actual.

¿Cuál es la relación entre modernidad y artesanías? ¿De qué forma las artesanías están pensadas en un sentido de inobjetable permanencia como símbolo de las identidades originarias? ¿Quién decide qué debe de cambiar y hacia dónde? ¿Los artesanos? ¿El mercado? ¿Los antropólogos? ¿Las instituciones culturales?

Tres ejemplos

Antes de dar respuesta a estas preguntas, veamos tres casos desde la perspectiva de los programas gubernamentales en México, para fomentar la creación del nuevo diseño. Uno corresponde a la principal institución promotora del sector, Fonart, una iniciativa en Guanajuato y una experiencia colombiana. No es fortuito que, la mayor cantidad de propuestas

de programas de desarrollo que se tienen en apoyo, provengan, en este sentido, de estados mestizos y no de las regiones indígenas, donde hay una mayor intención de preservación de patrones culturales tradicionales.

Nuestro primer caso es el Concurso Nacional Gran Premio del Arte Popular 2008 en el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, en el cual abrieron una categoría para piezas de nuevos diseños: “que conserven elementos, técnicas y materiales de los grupos etnolingüísticos que las producen.” Es decir, que el elemento central es la conservación que generen las nuevas propuestas. Intención muy interesante que confirma una de mis hipótesis, a saber: con estas propuestas no pierden, sino ganan permanencia en la producción en el sector artesanal.

Para Guanajuato, el ejemplo es el Concurso al Diseño y Creatividad Artesanal, promovido por la Secretaría de Desarrollo Económico y Sustentable, el cual forma parte de la convocatoria a un concurso, donde se mencionan las bases de las características que deben de cubrir las propuestas de nuevos diseños:

- “Artesanía Utilitaria”. Diseño de productos cuyos usos sean prácticos sin perder la esencia y técnicas artesanales.
- “Artesanía Decorativa”. Diseño de productos que cubran el mercado habitacional y del sector turismo.
- “Regalo Corporativo”. Diseño de productos exclusivos para empresas, organismos y entidades dentro del regalo promocional, conmemorativo, etcétera. Creación de productos que satisfagan las necesidades en el sector de regalos empresariales o de institución.

Es importante observar la clara vocación comercial con que se piensa la realización de estas propuestas, pues están dirigidas a la adaptación del “interiorismo” del sector turístico o habitacional y hacia empresas, así

como a lo que tenga un uso práctico sin que se especifique muy claramente a qué se refiere.

El último concurso que se menciona es el del Premio Traza Artesanal organizado por Artesanías de Colombia; en aquel país, nos señala en su convocatoria también del 2008 que se tiene como objetivo:

Vincular al sector creativo profesional con el gremio artesanal. Destacar el trabajo de los diseñadores dentro del sector artesanal. Incentivar la Creación de nuevas propuestas objetuales aplicables a la artesanía colombiana. Reforzar la identidad artesanal colombiana a nivel mundial.

Así pues, se suman dos componentes esenciales, vincular el trabajo de diseñadores con el de los artesanos, cuyo objetivo es reforzar la identidad, en este caso las nuevas propuestas no rompen su identidad sino la reafirman. En los requisitos que se deben cubrir para realizar las piezas, se señala que:

Sólo se recibirán proyectos inéditos. Las propuestas deben estar enmarcadas hacia una línea de productos, de tres piezas como mínimo, las cuales deben relacionarse en cuanto al carácter conceptual, formal, funcional y utilización de las materias primas y técnicas de elaboración. Cada una de las propuestas debe estar enmarcada dentro de los oficios artesanales, técnicas y materias primas colombianas. El proyecto se debe concebir como un producto artesanal, donde el componente industrial o manufacturado no sea mayor de 30% de la propuesta final. Las propuestas de diseño deben tener una lectura clara de producto artesanal contemporáneo colombiano, sin llegar a planteamientos de obra de arte ni manufactura.

Se respeta la cualidad de lo hecho a mano, como componente principal del que habíamos hablado; debe ser claramente un “producto artesanal con-

temporáneo” arraigado a una identidad nacional y no debe ser visto como una manufactura u obra de arte, lo cual resalta de igual manera el componente identitario al que se deben de apegar las propuestas que concursan.

Conforme a lo anterior, podemos observar que es de suma importancia que las nuevas propuestas se vinculen con tendencias creadas en otros contextos socioculturales y que esta transición sea guiada por diseñadores. Y uno que nos gustaría retomar de las características de Traza Artesanal es aquel donde no se pierde identidad en estas intervenciones sino que se reafirma; no son un reflejo de la homogeneización cultural, generada por relaciones comerciales, sino que ayudan a dialogar con otras culturas y que no pierden su esencia como parte del patrimonio cultural colombiano, sino que lo acerca a cambios generados en la sociedad. Además, es posible observar que un factor relevante es la intervención en el diseño que realizan especialistas del sector, y que están pensadas para segmentos de mercado específicos.

Las artesanías de nuevo diseño deben estar entonces acompañadas por diseñadores industriales que fungen como un puente entre las artesanías tradicionales y lo que se utiliza cotidianamente por nuevas tendencias de “interiorismo”. Un puente es la metáfora que utilizó UNESCO (2005):

Así pues, el diseñador ha surgido como un intermediario crítico, cuya función, idealmente, es hacer de puente en el vacío de comunicación entre el artesano rural y el cliente urbano. Esto es importante, sobre todo en una época en que el artesano ya no es diseñador, productor y vendedor al mismo tiempo, como lo fue en el pasado. La situación ha cambiado drásticamente y el artesano, normalmente, no está en contacto directo y personal con la mayor parte de los usuarios y, por ello, ya no está en armonía con las necesidades y deseos de los consumidores. Lo que ha surgido es el papel mediador del diseñador, cuya función es hacer de puente en este vacío.

Un puente entre otro tiempo y el nuestro, entre necesidades que ya sólo posee un número reducido de la población, y otro, que le puede generar mayores ventas y asegurar en ello ingresos y la no desaparición de las técnicas artesanales en el mundo (UNESCO, 2005).

Así, los nuevos diseños tendrían que estar guiados por una utilidad práctica o decorativa, aunque, en mayor medida, a esta última, como creación de un diseñador industrial y que los artesanos no entienden, pero deben producir a fin de mejorar sus ingresos. Este argumento tiene varias vertientes de análisis: *a)* que los artesanos no van a lograr dar una solución estética y formal a las piezas porque no entienden quiénes tienen estas nuevas demandas; *b)* que se genera una dependencia de los diseñadores quienes transmiten bocetos o colores, pero que no indican la causa de esa tendencia o desde dónde se podrían investigar nuevas, es decir, que niegan la capacidad creativa de los artesanos y los condena a ser repetidores, y a pesar de ello, *c)* brinda la posibilidad a las nuevas generaciones de interesarse por técnicas tradicionales que forman parte del patrimonio artístico y que de otra forma podrían perderse, porque no entran en el lenguaje de jóvenes que podrían continuar con la elaboración de artesanías.

En una charla que sostuve con Silvia Mancilla, directora de una galería llamada *Arte Mexicano para el Mundo*, me sugería las preguntas que menciono a continuación: ¿qué es lo que se debe conservar, el diseño o la técnica? y, si ¿todas las técnicas artesanales brindan las posibilidades de adaptarse a nuevas tendencias de diseño? Son aspectos que nos llevan a repensar el tema no en términos tajantes, blanco o negro, sino con el matiz que permite realizar intervenciones con un fin de preservar aquellas técnicas artesanales para no perder en el camino sus rasgos identitarios. En este último caso se encontraría la cerámica de alta y baja temperatura, la mayólica y la talavera, el vidrio soplado, algunos tipos de fibras natu-

rales para la elaboración de cestería (cañita, chuspata, ixtle) y la talla en madera en el caso de los muebles, por mencionar los principales.

En las artesanías de nuevo diseño, conceptualmente hablando pesa mucho más la parte del diseño, que es entendida desde una connotación de profesión del siglo xx, que la palabra “nuevo”, pues que llevaría a considerar que, en esta categoría, todas las piezas artesanales que presenten cambios en la manera de elaborarse, la temática, distintos colores, diversas formas de ejecutar las obras o bien que se conviertan en aplicaciones dentro de otras piezas.

Al buscar un entendimiento más amplio del papel del diseño, debe tenerse en cuenta:

- Su relación directa con el bienestar y la libertad del artesano
- Su papel indirecto sobre la influencia en el cambio social y
- Su papel indirecto sobre la influencia en la producción económica (UNESCO, 2005).

El mercado de artesanías o el mercado de la oferta y la demanda: una apuesta por la identidad.

¿Cómo vincular las demandas del mercado con la promoción de las artesanías y la permanencia de la identidad cultural de una región o técnica artesanal? Se ha mencionado ya, que las artesanías de tipo utilitario no pueden entenderse sin un vínculo con lo comercial. Muchos artesanos, incluso de comunidades indígenas, manifiestan una voluntad por hacer cambios en sus diseños debido a que, con ello, pueden generar mejores ventas y mejores ingresos. Hacer producción artesanal para el mercado de artesanías local, donde pueden tener un puesto permanente, o a los cuales acudir los fines de semana, día de mayor flujo de turistas y personas,

o bien, hacer piezas de acuerdo con la oferta y demanda, significa una distancia abismal.

Reflexión final

Las artesanías y el diseño, artículos y quehaceres, entendidos como conceptos que provienen de tradiciones productivas y distintas maneras de pensamiento, juegan un papel primordial en las complejas sociedades de hoy, al verse éstas obligadas a encontrarse y a incluirse mutuamente. En la sociedad mexicana, socialmente desigual y culturalmente desnivelada, los artesanos permanecen aún en una situación que los obliga a aceptar las condiciones que les impone el mercado, las instituciones, y en este caso, los diseñadores e intelectuales que controlan u orientan las transformaciones que “convienen”. En este contexto se siente una gran ausencia; pareciera no haber la posibilidad de un diálogo intercultural auténtico, donde lo nuevo surja de un proceso pedagógico y todos los participantes se transformen, para mejorar juntos las condiciones en que viven. Es de vital importancia recapacitar profundamente las palabras del artesano José Guerrero:

...en el mundo actual los artesanos vemos acercarse la línea del horizonte; nos sabemos parte de generaciones enteras que se vistieron y cubrieron con textiles, que rezaron ante santitos hechos de estofado y hoja de maíz, que comieron en utensilios de barro y peltre, y que saborearon las delicias de la fruta de temporada. Ahora todo está trastocado. Se cosechan mangos y sandías prácticamente todo el año; se fabrican camisas y pantalones de materiales sintéticos, en general de firmas transnacionales; las vajillas son producidas de manera industrial, y quienes les rezan a los santos son como los que antes no lo hacían: raros (Guerrero Santos, 2004, pp. 209 y 211).

Esa “rareza” nos debe motivar a profundizar el estudio de las transformaciones culturales que ocurren en un mundo cada vez más interconectado y donde ninguna institución, empresa, u organización social puede presumir de tener el control de los procesos productivos. En cada situación concreta, son los actores sociales involucrados los que deben plantearse las preguntas sobre el presente y el futuro de las artesanías. Lo viejo y lo nuevo de las culturas puede combinarse mediante la innovación y la creatividad. Esta es una hipótesis optimista, pero que apuesta definitivamente por la afirmación de las capacidades humanas para transformar (se).

Bibliografía

- Guerrero Santos, José (2004), “Albores del siglo XXI: Artesanía y Arte Popular en Redefinición, *Arte del Pueblo. Manos de Dios*, Hong Kong MAP-Landucci-Gobierno del Distrito Federal-Conaculta-Scotia Bank Inverlat, pp. 209-211
- Mejía Baltodano, Roberto y Silvia Torres (1996), *El rostro de un pueblo. Aproximaciones conceptuales y reflexiones sobre el desarrollo histórico de las artesanías en Nicaragua. Diagnóstico sobre las artesanías nicaragüenses*, Managua, Instituto Nicaragüense de Cultura.
- Novelo, Victoria (1997), *Flores de la capital. Artesanos de la ciudad de México*, Dirección General de Culturas Populares/Conaculta.
- UNESCO (2005). *Encuentro de Diseñadores y Artesanos*, París, <<http://www.unesco.org.uy/institucional/es/areas-de-trabajo/cultura/servicios/publicaciones.html>> (consultado el 26 de mayo de 2011).
- (1997), Simposio UNESCO-CCI, “La Artesanía y el mercado internacional: comercio y codificación aduanera”, Manila, 6-8 de octubre.

Tran-sitar el metro de la Ciudad de México

Una visión sensible de la iconografía y la re-creación del espacio urbano*

Elisa Mendoza Castillo**

Después de dos horas de trayecto, a través de tres líneas y veinte estaciones de metro, el deseo por llegar me invade, pero es un deseo incompleto, casi invalido, por eso al mismo tiempo me pregunto ¿realmente he llegado a mi destino o nuevamente parto hacia otro punto? De alguna manera, intuyo que algo ha ocurrido entre la combi y la estación del metro Copilco, algo inasible, casi imperceptible. Sin embargo, me dejo llevar por el fluir de la ciudad, pues en este camino ya recorrido siempre hay algo distinto, algo que me hace deambular. Subo las escaleras, la luz del sol en mi rostro, pienso que tal vez mi arribo final al D.F., es tan solo el punto de un eterno retorno, de un tiempo circular que me invita al movimiento, a la fuga, a deslizarme en un interminable va-y-ven...

* El presente artículo, escrito en 2009, forma parte de las primeras reflexiones y construcción del objeto de estudio del trabajo de maestría “Tran-siter le métro: une étude sur la mobilité contestataire et iconographie de la carte du métro mexicain” realizado en la Universidad de la Sorbonne París V. En ese momento, nuestro principal interés era proponer un cuadro teórico al análisis de los usos y las prácticas de los usuarios del metro de la Ciudad de México. Presentar las herramientas que nos permitan posteriormente, comprender que la apropiación de las imágenes iconográficas sobrepasa el simple objetivo de guiar; ellas dan un sentido individual y colectivo de la ciudad, referencias simbólicas e imaginarias que ligan a los habitantes a los lugares que transitan. Para conocer algunos otros ejemplos: Mendoza, Elisa (2013), *Histoires de signalétique. L’imaginaire se reconstruit*, Groupe Chronos, Cabinet d’études et prospective, <<http://www.groupechronos.org/publications/blog/histoires-de-signaletique.-l-imaginaire-se-reconstruit>>.

** Socióloga, maestra en sociología por la Sorbona París V y en estudios sobre territorios, espacios y sociedades por la École des Hautes Études en Sciences Sociales.

Trayectos interminables, largas horas en el transporte, a veces insoportables, no obstante vitales, por la fuerza imaginal, por la potencia fundadora que generan y que nos permite identificarnos con el otro. Cuando se hace referencia a la movilidad urbana, generalmente se piensa a los trayectos en términos cuantitativos, el número de pasajeros, las características técnicas, etcétera, pero poco se reflexiona sobre los elementos cualitativos como las representaciones sociales de los usuarios del transporte público.

La sociología ha estado más interesada por mostrar el primer aspecto, sin duda necesario, pero no el único, para comprender la dinámica urbana actual. Nos encontramos inmersos en la atmósfera de una ciudad que se dilata inconmensurablemente. Algunos hablarán de megalópolis, de ciudades postmodernas, sin embargo, en el momento en que asistimos a la “fascinación por el vacío” o como Juan Villoro dice “a los océanos, a las zonas de desplazamiento sin fin”, poco importa el calificativo que se les otorgue, en este caso, recordando a Simmel, es más importante dejarse seducir por su aspecto nebuloso, por su forma más que por su contenido. Actualmente, no se puede seguir negando el papel de la experiencia emocional que se vive al transitar un espacio, y en particular, el metro. El tran-sito, (en el cual se abundará posteriormente) permite crear vínculos, identificación, pertenencia.

En esta intervención, se intentará presentar una *otra* forma, de acercamiento a un objeto de estudio, apoyándose en elementos hasta ahora marginados por la sociología tradicional, lo emocional y lo imaginario. Se retomará el camino de la imaginación poética, la sociología de lo imaginario, la sociología visual, haciendo uso de metáforas, nociones e imágenes, para mostrar la potencia fundadora de lo que se nombra la movilidad contestataria y la posibilidad de lo que ella representa en la re-creación del espacio urbano. Para ello, se hará referencia al uso cotidiano de la iconografía de las estaciones del metro, el *Wayfinding Systems*, creado por el

diseñador americano Lance Wyman a finales de los años sesenta. De alguna manera, encuentro que el mapa del metro no es solamente un camino descrito por los nombres de los lugares, sino un ambiente que permite la multiplicidad y la re-apropiación colectiva de un espacio que nos liga a otros a partir de sus imágenes.

Así, se verá cómo la metáfora del *tran-sito* permite banalizar la movilidad, contemplarla sin tener la obsesión de demostrarla causalmente, sino tan solo contentarse por mostrar lo que es; la errancia como la expresión de otra relación al otro y al mundo, menos ofensiva, más acariciadora (Maffesoli, 1997, p. 26), o como Urry lo expresa, privilegiar un eje horizontal más que un eje vertical en los estudios sobre la movilidad urbana (Urry, 2005).

Encuentro este eje horizontal en el uso cotidiano de la iconografía de las estaciones del metro de la Ciudad de México. Para Gilbert Durand, la imagen es la mediación de lo Eterno en lo temporal; así, es posible comprender cómo, de cierta manera, en el aspecto repetitivo de los trayectos cotidianos, los iconos son compartidos por el conjunto social, ayudando a crear identificaciones, mediando entre lo individual y lo colectivo, entre lo imaginal y lo cotidiano. Remitiéndose al imaginario colectivo, las imágenes instauran sentido y nos permiten, paradójicamente, arraigarnos en el movimiento. El *tran-sito*, como se verá es una metáfora que da cuenta de esta lógica ambivalente entre lo dinámico y lo estático, que para bien o para mal, crea un sentimiento de pertenencia a un espacio y permite crear comunidad.

Vivir en el Distrito Federal... entre el destino y la fuga

En nuestros días, partir, regresar, ir, venir, habitar lugares móviles, territorios de flujos constantes es común, el encaminamiento nos invade. La

práctica del viaje se convierte en una constante. No obstante, el viaje puede ser comprendido desde distintos puntos, como experiencia cotidiana, mito, o metáfora. Ciertamente, la idea de estar en el camino, de echar a andar, y no mirar la senda que se ha dejado atrás, es una forma que impregna más que nunca el mundo contemporáneo, especialmente, las actuales megalópolis donde los viajeros recorren las calles, asimismo, en el transporte público, al tiempo que comparten emociones e imágenes. No se trata de un “nuevo fenómeno”, sino de su re-creación, de su re-presentación en la vida cotidiana, y en las distintas relaciones que se generan entre las personas y los espacios.

El viaje no es solamente una elección racional, individual y hedonista, imagen estereotipada del turista. En efecto, la modernidad procuró hacer del viaje la imagen de una actividad solitaria, basada en una elección propia. No obstante, hoy, el viaje, no puede ser visto solamente como una gran cruzada transatlántica, el impulso nómada está aquí, día a día, en nuestros trayectos cotidianos. Por ello, el viaje toma un lugar importante, no solamente a niveles estadísticos, sino también, en la comprensión de nuevas maneras de identificación, en la forma en cómo me constituyo con el otro, día a día. En palabras de Michel Maffesoli (2003), paradójicamente, el viaje es un elemento desestabilizador que funda a través del exceso, impulsándonos hacia un irreprímible ‘querer vivir’. Se trata, del retorno cíclico de una constante antropológica, la errancia que permite a la vida re-crearse día a día.

Actualmente, la Ciudad de México se extiende más allá de sus límites geográficos, sus fronteras se fragmentan y se vuelven porosas, no solamente gracias a la movilidad de mercancías y de personas, sino también de imágenes, emociones y experiencias cotidianas. De tal forma, como lo menciona Bourdin (2007), para poder comprender la ciudad contemporánea, será necesario que dejemos de pensarla como sinónimo de estabilidad

y centralismo. Hoy la movilidad es la llave para comprender la dinámica urbana; debe verse que no solamente la ciudad cambia, sino que, no se le puede pensar más con los mismos esquemas; así, hacer la ciudad (*faire la ville*), toma una significación completamente nueva. Es decir, como lo expresa Urry (2005, p. 61) “la importancia de estas movilidades viene del hecho de que desplazándose, los objetos, las imágenes, las informaciones, producen y reproducen la vida social y las formas culturales”.

De esta manera, para poder comprender la ciudad contemporánea, será necesario dejar de pensarla como sinónimo de estabilidad y de centralismo, “ella nos rebasa a tal punto que es únicamente recorriéndola que adquiere una coherencia y un sentido” (Villoro, 2007, p. 109). Durante el siglo xx se recuerda la importancia de la imagen del *flanêur* de Benjamín, donde el caminar se transforma en acto subversivo, pero creativo finalmente. Por ello, es importante cuestionarse sobre el hecho de “hacer la ciudad”, es decir, tratar de comprender lo que Michel De Certeau nombra las maneras de hacer, por ejemplo, la marcha, donde el caminar se convierte en una práctica constitutiva de la ciudad. Justamente, tiene lugar en las prácticas, en lo cotidiano, las re-apropiaciones del espacio urbano, y se albergan en el hecho de sentir y experimentar en común.

Así, la actual Ciudad de México, en tanto que “ciudad incalculable” está marcada por el desplazamiento, es decir, “el objetivo principal no es el de construir en la ciudad, sino de desplazarse más rápido” (Villoro, 2007, p. 113), (el claro ejemplo lo encontramos en la construcción de los segundos pisos del periférico y los distribuidores viales). Por tanto, más que nunca es fundamental preguntarse desde otro lugar por las maneras de hacer en el desplazamiento.

Para comprender esta dinámica, será necesario recorrer otros caminos, tal vez más arriesgados, menos seguros, menos homogéneos, y no por ello menos importantes. Se trata como lo dice Frédéric Casalegno

(Grassi, 2007), seguir el camino de un método “fractal”. La palabra latina *fractus* significa al mismo tiempo “irregular, fragmentado”, y “débil” (Grassi, 2007, p. 108). Dicho de otra manera, para comprender la “ciudad sin forma”, la “mancha urbana”, necesitamos de un método que esté en la posibilidad de adaptarse a los cambios sociales y a la complejidad de los fenómenos, un método débil. Éste podría aceptar, por ejemplo, en un primer momento, una pista, un fragmento que nos dejara entrar en concordancia con lo “vivo” y lo “imaginario”. Se trata de una especie de “*bricolage metodológico*” que nos permitirá acceder a una visión intuitiva del mundo y complementar la lógica taxonómica, racionalista, objetivista que resta importancia a la subjetividad de aquel que observa. La subjetividad no es anticientífica, en todo caso, en el proceso de construcción de conocimiento, habrá que darle importancia a la relación de empatía entre investigador y su objeto de estudio, importancia al re-conocernos en nuestros objetos.

Entre la movilidad representada y la movilidad contestataria

La re-apropiación del espacio urbano se puede encontrar en diversos ámbitos, *graffiti*, intervenciones artísticas en espacios públicos, cine, literatura, entre otras, pero también en los trayectos cotidianos en el transporte público, de alguna manera, ahí se gesta la re-creación de las formas de identificación que re-construyen la ciudad. Para comprender esta dinámica habrá que distinguir dos nociones en torno a la movilidad urbana, metodológicamente, estas dos nociones no son excluyentes, contrariamente, ellas forman parte de una lógica complementaria, de un conflicto fundador, en términos de George Simmel (1995).

En primer término, “la movilidad representada”, es decir, aquella que ‘constata’ en cifras el número de trayectos realizados en la zona metropo-

litana de la Ciudad de México. Gracias a ella, se sabe que, hoy el metro transporta 4.4 millones de usuarios todos los días, esto representa 14.4% de los medios de transporte en la zona metropolitana, al tiempo que 70% de las personas ocupan entre 60 y 120 minutos para desplazarse de un punto a otro dentro de la ciudad (Instituto Mexicano de Transporte, 2004). Así, los estudios de la “movilidad representada”, se preocupan por las horas-hombre consumidas en el transporte público, por el tiempo “perdido” en el transporte.

Por otro lado, una otra forma, aquella de la “movilidad contestataria”, es decir, una movilidad perpetua, siempre ahí, ahí, día a día, y sin embargo, imperceptible en la cifras, pues no es racionalizada sino simplemente vivida, compartida, y sentida con otros, ella es como dirá Pierre Sansot, «*rêverie, embauchée, retrouvée, de l’humble habitant des villes*» (ensueño, comprometido, reencontrado del humilde habitante de las ciudades) (Sansot, 2004, p. 610). Se trata de una doble pulsión que retoma lo anómico, la errancia, lo discontinuo, para hacer presente lo que se creía olvidado o superado, la imagen del pueblo nómada de Aztlán, que hoy se convierte en la metáfora de millones de personas que se desplazan a través de esta ciudad incalculable.

La Ciudad de México es, como antes, el destino de los viajeros; su fundación está marcada por el mito de una enorme migración, un viaje que comienza en Aztlán y que “termina” varios siglos después, en cuanto se descubre el signo enviado por Quetzalcóatl —un águila posada sobre un nopal y devorando una serpiente. De alguna manera, el imaginario de los habitantes de la Ciudad de México conserva la presencia de un pueblo errante, un pueblo cuyas huellas y vestigios reposan en el subsuelo, ruinas subterráneas que se conservan bajo las calles y las avenidas. Adelantándome un poco, tal vez por eso es que, banalmente, nombramos al metro “la serpiente anaranjada”.

Lo que es importante retener, es que la dinámica migratoria está presente en el imaginario colectivo. Aztlán, en tanto que imagen de origen, se convierte en una metáfora importante alrededor de un imposible arraigo fijo, es decir, de hoy y para siempre. La vida, para el pueblo nómada, se presenta como una sucesión de creaciones dedicadas a lo inacabado, perpetuamente reiteradas, no teniendo otro recurso para instalarse en la duración, que fundarse en la repetición (Duverger, 2003, p. 76). Así, la imagen del pueblo migrante a través de su dimensión simbólica, es decir, a través de la “movilidad contestataria”, se transforma en un elemento fundador del ser individual y colectivo de los habitantes de la Ciudad de México.

Esta movilidad surge desde las profundidades, desde lo mítico, para mostrar que en la vida cotidiana, la errancia, el movimiento continuo, nos permite re-significar los espacios. En resumen, esta movilidad pertenece al orden de la “poética de la ciudad”, es decir, citando nuevamente a Sansot “a la potencia natural de la ciudad donde los hombres existen en tanto que soñados, y soñadores, imaginados e imaginantes” (Sansot, 2004, p. 612). Gracias a la movilidad contestataria, el espacio es asido por la imaginación, por eso, como dice Bachelard: “él (el espacio) no puede quedar como un espacio indiferente, librado a las medidas y a la reflexión del geómetra. Él es vivido, no sólo en su aspecto positivo, sino en todas las parcialidades de la imaginación” (Bachelard, 1984, p. 16).

Ciertamente, para una lógica que quiere organizar y controlar la ciudad, las actividades silenciosas que se realizan durante los trayectos, no son interesantes, no están dentro de un orden económico, lo más importante es tener tiempos de tránsito más acelerados y eficientes. Es decir, jamás veremos en un reporte sobre transporte público la frase mítica de Rockdrigo González “fue en la estación del metro Balderas donde yo perdí a mi amor, ahí fue donde dejé embarrado mi corazón”, y, sin embargo, éstas prácticas otras, crean el espacio, nos liga a los otros, ellas

forman parte del mundo imaginal del que hablan Castoriadis y Durand (Durand, 1992).

Estamos frente a las prácticas silenciosas, los murmullos ciudadanos, que crean una estética comunitaria (Maffesoli), es decir, una forma de estar-juntos que corresponde al orden de la pasión y los afectos vividos colectivamente. Por tanto, sería interesante seguir esos murmullos, esos pasos perdidos, como productos de un consumidor cultural que no se contenta con recibir la ciudad, sino que durante las horas “perdidas” en el transporte la re-crea. Justamente, ahí donde nadie lo espera, lo social se abre camino a partir de otras formas que nos permiten re-conocer¹ al otro, de re-ligarnos,² y construirnos con él y por él.

Tran-sitar el metro de la Ciudad de México

Como se ha visto, para dar cuenta de estas prácticas, habrá que retomar un método fractal que permita congeniar la sociología con los estudios sobre el imaginario. No obstante, en los estudios sobre el imaginario, tampoco hay metodologías definitivas, esto estaría en contra de la propia lógica imaginal, así como Tacussel lo plantea:

¹ Para Maffesoli, la palabra *connaissance* (conocimiento) significa etimológicamente, ‘cum-nacer’, nacer-con. Paralelamente, se podría decir que re-conocer expresa el re-nacer-con el otro (Maffesoli, 1996, p. 88).

² Actualmente, aparece una nueva forma de acercamiento a los otros, más heterogénea y múltiple; de esta manera, se otorga una nueva significación a la religiosidad, es decir, se podría hablar de re-ligamiento, un gran interés de re-ligarnos a los otros cotidianamente, permitiendo que las emociones y la racionalidad puedan convivir en una armonía orgánica, CICNS, Sectes, l’interview de Michel Maffesoli, 16 janvier 2006 <<http://www.youtube.com/watch?v=OStx5HMRV7Y>> (consultado el 25 mayo de 2007).

el investigador (de lo imaginario) debe de contentarse con revelar las relaciones entre aquello que ya es una interpretación (...) La interpretación del imaginario presupone que uno debe descubrir lo ‘oculto’ en lo ‘aparente’ (Tacussel, 2006, p. 87).

Así, cada investigador habrá de re-pensar sus métodos en concordancia con su objeto.

Por eso me gusta hablar de transitar un espacio, haciendo hincapié en esta metáfora, pero sobre todo en este guión. El verbo transitar, de alguna manera, reprime o margina otra significación. Transitar viene del latín *transitus*³ que tiene dos acepciones:

Participio pasado *transeo*, hacer pasar a través de.

1. Pasaje, acción de pasar, trayecto; vía, conducto.
2. Pasar de un estado a otro, transformación. Transición.

Sin embargo, la acción de pasar esta ligada directamente a la palabra latina *transero* que tiene dos acepciones contradictorias:

1. Hacer pasar a través de.
2. Plantar, incorporar.

Las primeras referencias privilegiaron el sentido de *transitus* como sinónimo de pasaje, reprimiendo la noción de plantar e incorporar. Fueron las actividades comerciales quienes le otorgan esta prioridad. En general,

³ *Dictionnaire Abrégé*, 1936. LEBAGUE, 1937, *Dictionnaire. Dictionnaire Latin-Français, Prima-Elementa*, <<http://www.prima-elementa.fr/Dico-t05.htm#transit>> (consultado el 10 de enero de 2007) .

se podría pensar que el tránsito está ligado solamente al movimiento, y no a su contrario, lo estático, es decir, “pasar a través de...” sin dejar nada. Transitar espacios sin dejar huellas, sin apropiarse o producir algo, en resumen, quedar bajo la forma emblemática del “viajero encerrado”. No obstante, no podemos dejar escapar la relación entre *transitus* y *transeo*, tal vez, el transitar contiene lo estático, pues, ¿es posible que en el momento en que uno atraviesa un espacio, uno planta algo, a alguien, a sí mismo? Pensando de manera un tanto banal, una imagen se hace presente: el periférico en hora pico, tránsito que contiene lo estático.

Así, la metáfora del *tran-sito* da cuenta del espacio habitado del ‘entre’, un elemento no centralizado, que sólo se le puede percibir a través de sus huellas.⁴ De esta manera, el guión que corta la palabra en dos, expresa la importancia de un espacio que puede integrar paradójicamente el movimiento y el arraigo. Se trata de un interminable vaivén, una dinámica ambigua entre dos elementos contradictorios, Maffesoli hablará de arraigo dinámico para comprender dicha paradoja, es decir, la posibilidad de “pertenecer por entero a un lugar determinado, pero jamás de manera definitiva” (Maffesoli, 2007, p. 222). Al mismo tiempo, el guión sugiere que la tensión entre el aquí y el más allá, crea la posibilidad de habitar el entre, el vacío, lo hueco. De esta manera, a través de una sociología sensible, el *tran-sito* permite presentar, cómo paradójicamente, la ambivalencia entre lo dinámico y lo estático puede crear un sentimiento de pertenencia.

⁴ En este ejercicio se puede vislumbrar la influencia de los trabajos de Jaques Derrida. Evidentemente, solo se trata de un pequeño intento por mostrar como lo afirmó el autor, que todo pensamiento occidental se forma de pares opuestos binarios en el que uno es privilegiado, y otro marginado. Justamente, la deconstrucción es la táctica para descentrar, una manera de abordar la lectura que ante todo nos permite advertir esta relación y subvertirla (Powell, 2001, p. 28).

Para comprender la lógica de la movilidad contestataria, habrá que hablar de *tran-sitar* el metro. Éste es un espacio donde “circulan las emociones, los afectos y los símbolos, espacio donde se inscribe la memoria colectiva, el espacio que finalmente permite la identificación” (Maffesoli, 2007, p. 229). Alexandre en torno al metro dirá “Hermoso es, hermosamente humilde y confiante, vivificador y profundo”, sentirse bajo los resplandores eléctricos del metro, “entre los demás, impelido/llevado, conducido, mezclado, rumorosamente arrastrado”; se diría también que “es puro y sereno arrastre en la dicha/de fluir y perderse/encontrándose en el movimiento con que el gran corazón de los hombres palpita extendido” (Blanco, 1990, p. 74).

Se trata de comprender que los pasajeros del metro no son solamente individuos contractuales, consumidores inmóviles, como los entendió la modernidad, sino personas tributarias de la posmodernidad, los individuos se inscriben en no-lugares⁵ que los alejan de toda posibilidad de identificación. En la modernidad:

⁵ Cuando se habla de no-lugar, se retoman ciertos aspectos del concepto de Marc Augé, y al mismo tiempo, se intenta alejarse de él. Para Augé los no-lugares son “tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta” (Augé, 1992, p. 41.) Con esta idea, los no-lugares tienen la característica de ser no-relaciones por tanto los considera poco propicios para la construcción de la identidad, incluso plantea que en el caso del metro “no es, pues, tan seguro que podamos descubrir bajo la tierra las fuentes de un nuevo impulso social, de una solidaridad y, ni siquiera, de una complicidad” (Augé, 1987, p. 35). De esta forma, se trata de lugares de contenido simbólico, identitario e histórico pobre, como Georges Balandier dice “ [los no-lugares] son aquellos donde ‘se prueba solitariamente la comunidad de los destinos humanos’” (Balandier, 1992). Justamente, en un ejercicio otro, sería interesante preguntar, mirando el reverso de las cosas, ¿no

el individuo es libre, contrata y se inscribe en el marco de relaciones igualitarias. Esto es lo que va a servir de base al proyecto o, mejor, a la exactitud pro-yectiva (es decir, política). Por el contrario, la persona es tributaria de los demás, acepta un dato social y se inscribe en un conjunto orgánico. En dos palabras se puede decir que el individuo tiene una función, y la persona un papel o rol que juega (Maffesoli, 2004, p. 42).

En nuestros días, los pasajeros del metro corresponden más a la figura de la persona pues aprovechan las ocasiones, empleando tácticas, es decir, “un cálculo que no puede contar como propio, ni tampoco sobre una frontera que distinga al otro como una totalidad visible. La táctica solo tiene por lugar el lugar del otro” (De Certau, 1990, p. 60). De esta manera, el pasajero del metro se inscribe en “otra producción, calificada de ‘consumo’: ésta es astuta, dispersa, no obstante, se insinúa por todos lados, silenciosa casi invisible” (*ibid.*, p. xxxvii). El pasajero es un agente transformador, alguien que sabe servirse de las estructuras creadas por el poder panóptico. No es propietario de los medios de transporte, y en muchas ocasiones, ni siquiera de su vida, pues ésta queda bajo las manos de choferes y servidores públicos. Así, en el silencio, sólo quedan los gestos invisibles, las ‘maneras de emplear’ los productos impuestos por un orden económico dominante.

Pero, ¿dónde esta presente esta re-apropiación, re-construcción estética, es decir, comunitaria del espacio en el metro? Es posible encontrar varias expresiones cotidianas, desde la literatura y la música que se ha escrito en torno a las experiencias del metro, pasando por los relatos co-

es posible crear una comunidad estética de los solitarios? Es aquí, donde es pertinente alejarse del concepto de Augé y comprender que, aun en el no-lugar, se puede fundar la comunidad.

tidianos de los trayectos de los pasajeros, por ejemplo —Para ir al zócalo hay que transbordar en Pino Suárez—, —Ten cuidado cuando salgas por Indios Verdes—, —¡ah! Nos vemos en el mural del metro C.U. —, etcétera. No obstante, hay otro espacio poco estudiado y que abre paso en los trabajos sobre el imaginario de la Ciudad de México, esto es el estudio de las imágenes de las estaciones del metro.

La iconografía del metro de la Ciudad de México

La imagen, como diría Gilbert Durand (1988), afirma la potencia mística de la imaginación simbólica, ella da cuenta de nuestra relación con el mundo, de la forma como lo interpretamos, así mismo, dirá La Rocca (2007) “la imagen representa una fuerza inmediata capaz de hacer surgir una fuerza emocional interna”, es decir, la imagen nos permite acceder a lo sensible, a eso que nos une con los otros y nos deja formar comunidad. Así, sería interesante preguntarse si, de alguna manera, ¿en el uso, en la re-interpretación de las imágenes se puede encontrar una forma de re-creación del espacio? Por eso, retomar la iconografía de las estaciones de metro es fundamental, no sólo como documento histórico, sino como herramienta hermenéutica que nos permita acceder al mundo imaginal.

Los iconos de las estaciones del metro,⁶ fueron creados por el diseñador gráfico Lance Wyman (conocido también por su trabajo para México 68). Él nombra a este tipo de iconografía *The Wayfinding Systems* (Wyman, 2004), este sistema permite indicar la ubicación y la dirección a través de un lenguaje visual, sin acceder al lenguaje escrito. Wyman comprende que

⁶ Para visualizar la iconografía del metro de la Ciudad de México, <<http://www.metro.df.gob.mx/red/iconografia.html>>.

un símbolo es una manera de comunicar a través de la simplicidad de lo cotidiano y lo emocional, por ello intenta hacer referencia a la historia o a los aspectos culturales del lugar del cual crea un icono.

Al mismo tiempo, la imagen otorga la posibilidad de la apropiación subjetiva e incluso de la contestación, señalando así los rezagos entre la experiencia cotidiana y las representaciones oficiales. Por ejemplo, en 2009 el proyecto de transformación de la iconografía y nombre de la estación Etiopía por Plaza de la Transparencia,⁷ despertó la indignación de los usuarios que vieron en esta iniciativa un atentado a la memoria colectiva, criticando así el carácter pretencioso de la nueva denominación. La solución inmediata de las autoridades fue yuxtaponer los dos nombres —Etiopía/Plaza de la Transparencia—, y “enriquecer” la iconografía existente, creando así, la imagen de un león etiopiano escondido detrás del mapa del Distrito Federal.

En la Internet, las respuestas creativas y satíricas⁸ respecto a esta iniciativa no tardaron en aparecer, algunos habitantes, proponían así, una nueva interpretación de los nombres e iconografías de las estaciones del metro mucho más cercanas a la vida cotidiana, asociando por ejemplo, la estación Tepito con una imagen de la Santa Muerte o la estación Jamaica a la imagen de Bob Marley.

Este ejemplo concreto nos permite comprender que las imágenes no sólo son elementos decorativos, o documentales, ellas deberían de ser consideradas, según Fabio La Rocca, “dispositivos de pensamiento”, dado que la fuerza de las imágenes radica en la “identificación masiva” que ge-

⁷ “Cambian nombre a estación del metro Etiopía y Viveros”, *El Universal*, 26 de marzo de 2009, <<http://www.eluniversal.com.mx/notas/586753.htm>>.

⁸ “Cambios de nombres en las estaciones del metro”, *Risaacida Blogspot*, julio de 2009, <<http://risaacida.blogspot.fr/2009/07/cambios-de-nombre-en-las-estaciones-del.html>>.

neran, es decir, en la “operación que consiste en reducir la distancia entre el significante y la cosa significada” (La Rocca, 2007).

Así, la iconografía del metro de la Ciudad de México, es más importante no solamente por la referencia histórica que contiene, por el acervo de memoria colectiva que representa, sino también por los usos que genera, por el espacio vivido que reproducen. Dicho de otra manera, la importancia de la iconografía del metro no radica sólo en su contenido sino en su forma.

A cada estación un nombre, a cada nombre una imagen, a cada imagen un contenido y una forma, a cada contenido un solo sentido y a cada forma una multiplicidad de interpretaciones; a dicha multiplicidad, la posibilidad de mediar entre el mundo inteligible y el mundo sensible, entre la memoria colectiva e individual.

Ciertamente, el metro de la Ciudad de México no es sólo una estructura física, vagones, pasillos y estaciones que le dan una presencia, es también, relaciones e interacciones, entre pasajeros y entre objetos, sonidos, sensaciones. Es abajo, donde las practicantes re-crean la ciudad, es en el subsuelo donde la “ciudad panorama” simulacro teórico, cuadro admirable de una geografía inmóvil y mortífera no tiene lugar, su poder es transgredido por el *tran-sito* de los antiguos y de los nuevos errantes. Cada estación del metro es una rememoración individual y colectiva, un nuevo impulso al sentimiento de pertenencia que re-configura día tras día las identificaciones y la teatralidad cotidiana.

En el metro, en sus iconos *tran-sitan* no sólo los vivos, sino también los antiguos, los ausentes. Los dioses de la antigua Tenochtitlan, los guerreros-águilas que perdieron la vida defendiendo el Templo Mayor. Recordemos que la Ciudad de México fue construida sobre los restos de la gran Tenochtitlan, las iglesias remplazaron a los templos de Quetzalcóatl y Tláloc. Hoy, las huellas, los restos, se guardan en el subsuelo. Es a partir de

la construcción del metro en los años sesenta, que se comienza a re-descubrir el pasado prehispánico de la ciudad. Aún en nuestros días, Tenochtitlan nos es desconocida visualmente.⁹ No obstante, en el imaginario, mediante la iconografía, ingresamos a un mundo subterráneo, rodeados de “presencias de ausencias”.

La estación del metro Pino Suárez es la más representativa. En medio de tres grandes pasillos, el centro ceremonial dedicado a Éhecatl, dios del viento, está ahí. Descubierta durante los trabajos de construcción del metro, ha estado ahí, durante siglos, esperando. Aun el pasajero más apresurado voltea un momento para mirar el monumento. En esa estación de Pino Suárez hay siempre un poco de viento que golpea el rostro y sacude el cabello. El monumento y su representación iconográfica está presente en el imaginario colectivo; así, a cada momento que se presenta este icono, se *tran-sita* un espacio de manera estética y mítica, inscribiéndonos en una geografía nebulosa “una geografía segunda, poética, sobre la geografía en sentido literal, prohibida o permitida. Insinuando otros viajes en el orden funcionalista e histórico de la circulación” (De Certeau, 1990, p. 158).

Conclusión

Es imposible considerar que el *Wayfinding Systems* corresponde solamente al ámbito del diseño gráfico, también forma parte del mundo imaginal y, por tanto, puede ser objeto de estudio desde la sociología del imaginario y la sociología visual. Así, se puede comprender cómo los iconos, aun

⁹ Los arqueólogos mexicanos estiman que casi doscientas zonas arqueológicas son desconocidas y quedan bajo el subsuelo de la ciudad, <http://www.eluniversal.com.mx/notas/vi_438997.html> (consultado el 20 de diciembre de 2007).

siendo imágenes impuestas por un creador, logran conservar su fuerza mística y su poder fundador de sentido. De este modo, el estudio de la iconografía del metro permite presentar la importancia de la imagen en la constitución de las identificaciones, en la creación del vínculo societal (Maffesoli) que se funda en el sentimiento vivido y presente de los pasajeros del metro.

Los estudios sobre la imagen nos dejan comprender lo que Urry (2005) denomina “híbridos”, es decir, la relación entre el sujeto y lo no-humano, los objetos, lo que permite hoy día, generar nuevas formas de lo social mediante las nuevas tecnologías, aquellas que hacen uso de la imagen, como el cine, la Internet, los sitios como *Facebook*, *hi5*, *GPS*, *Google Earth*, etcétera.

Las imágenes no sólo son elementos decorativos, o documentales, ellas deberían de ser consideradas también como un “dispositivo de pensamiento”; según Fabio La Rocca, se podría distinguir, entre la sociología con imágenes (documentales, fotografías etnográficas, etcétera) y la sociología sobre las imágenes. Actualmente, la fuerza de las imágenes radica en la “identificación masiva” que genera, es decir, en la posibilidad de reducir la distancia entre el significante y la cosa significada (La Rocca, 2007). Justamente, se trata de comprender que las imágenes ponderan las *formes imaginales* es decir, la situación mediadora entre el mundo inteligible y el mundo sensible, y en ese sentido, la importancia de la imagen es que logra poner en relación, se re-ligue al otro, un vector de comunión que se sirve de lo emocional, del sentir colectivo que nos hace ser un nosotros.

Bibliografía

- Augé, Marc (1992), *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa Editorial.
- (1987), *El viajero subterráneo. Un etnólogo en el metro*. Barcelona, Gedisa Editorial.
- Bachelard, Gaston (1984), *La poétique de l'espace*, París, Quadrige, Presses Universitaires de France.
- Balandier, Georges (1992), “Non lieux. Introduction à una anthropologie de la surmodernité”, *Le monde*, 24 de abril de 1992.
- Bauman, Zygmunt (2003), “De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad”, en Stuart Hall y Paul du Gay (comps.), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Beltrán González, J. Antonio (1973), *Historia de los nombres de las estaciones del metro*, México, Editorial de periódicos La Prensa.
- Benjamín, Walter (2002), *Paris, Capitale du XIX Siècle, le livre des passages*. París, Les Éditions du CERF.
- Blanco, José Joaquín (1990), *Los mexicanos se pintan solos. Crónicas, paisajes, personajes de la Ciudad de México*, Ciudad de México Librería y Editora, S.C., México.
- Bourdin, Alain (2007), *Mobilité et Écologie Urbaine*, París, Descartes and Cie.
- De Certeau, Michel (1990), *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, París, Editions Gallimard.
- Delgado Parra, Ma. Concepción (2006), *La presencia ausente la alteridad radical: irrupción en lo cotidiano de las violencias soterradas en la comunidad por venir*, tesis de doctorado (doctorado en Ciencias Políticas y Sociales orientación en Sociología), México, FCPYS, CRIM, FES-Acatlán/UNAM.

- Delgado Parra, Ma. Concepción (2008), “Identidades nómadas y múltiples : la memoria enfrentada al olvido”, en Autores Varios, *En las lindes de las ciencias sociales*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM).
- Dictionnaire Abrégé, Latin-Français* (1936), París, Hachette Livre.
- Dictionnaire Latin- Français, Prima-Elementa* <<http://www.prima-elementa.fr/Dico-t05.htm#transit>> (consultado el 10 de enero de 2007).
- Derrida, Jacques y Elisabeth Roudonnesco (2002), *Y mañana qué...*, México, FCE.
- Durand, Gilbert (1998), *L'imagination symbolique*, París, Quadriage, PUF.
- (1992), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, París, DUNOD.
- Duverger, Christian (2003), *L'origine des Aztèques*, París, Éditions du Seuil.
- Grassi, Valentina (2007), “La investigación en el Centro de Estudios sobre lo Actual y lo Cotidiano”, *Convergencia*, Universidad Autónoma del Estado de México, mayo-agosto, año 14, núm. 44.
- Instituto Mexicano del Transporte, Secretaría de Comunicaciones y Transportes (2004), *El Transporte en la Región Centro de México, Vol. 1, Diagnóstico General*, <<http://imt.mx/archivos/Publicaciones/PublicacionTecnica/pt232.pdf>> (consultado el 30 noviembre de 2007).
- La Rocca, Fabio (2007), “Introduction à la sociologie visuelle”, *Sociétés, Revue de Sciences Humaines et Sociales*, Bélgica, Édition De Boeck Université, núm. 95, 2007/1.
- Lebaigue, Ch. (1937), *Dictionnaire Latin-Français*, París, Librairie classique Eugène Belin.

- Maffesoli, Michel (2007), *Au creux des apperences. Pour une éthique de l'esthétique*, París, La Table Ronde..
- (2004), *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*, México, FCE.
- (2004), *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*, México, Siglo XXI.
- (2003), *Le voyage ou la conquête des mondes*, París, Editions Dervy.
- (2000), “Identidad e identificación en las sociedades contemporáneas”, en Benjamín Arditi (comp.), *El reverso de la diferencia. Identidad y política*, Caracas, Nueva Sociedad.
- (1997), *Du nomadisme, Vagabondages Initiatiques*, París, Le Livre de Poche.
- (1996), *Elogio de la razón sensible*, Barcelona, Paidós.
- Mills, Wright (1997), “Sobre artesanía intelectual”, en *La imaginación Sociológica*, México, FCE.
- Ortega Domínguez, Abeyamin (2006), “La piel de Aztlán. Cholos y tatuajes del otro lado”, en *Retos culturales de México frente a la globalización*, México, Miguel Ángel Porrúa.
- Powell, Jim y Van Howell (2001), *Derrida para principiantes*, Buenos Aires, Ersá Naciente SRL.
- Sansot, Pierre (2004), *Poétique de la ville*, París, Petite Bibliothèque Payot.
- Simmel, George (1995), *Le Conflit*, París, Éditions Circé.
- Solares, Blanca (2006), “Aproximaciones a la noción de Imaginario”, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, IISUNAM, año XLVIII, núm. 198, septiembre-diciembre, <<http://www.politicas.posgrado.unam.mx/Revistas/198/RevistaMexicana198.pdf>> (consultado el 25 de noviembre de 2007).
- Tacussel, Patrick (2006), *Sociologie de l'imaginaire*, París, Armand Colin, Collection Cursus Sociologie.

Trésor de la Langue Française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècles (1789-1960), París, Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), tomo 16.

Urry, Jhon (2005), *Sociologie des mobilités. Une nouvelle frontière pour la sociologie?*, traducido del inglés por Noël Burch, París, Armand Colin.

Villoro, Juan (2007), “La ville est le ciel du métro”, en *Mexico chroniques littéraires d'une mégalopole baroque*, antología de Rubén Gallo, traducido del español por Svetlana Doubin, París, Éditions Autrement, p. 109.

Wyman, Lance (2004), “Case”, <http://art.webestem.pl/9/wyman_en.php> (consultado el 29 de mayo de 2009).

Un recorrido por Cuernavaca a través de sus festivales artísticos*

Zaira Espíritu**

*Después del sueño buscaron aquella ciudad;
no la encontraron pero se encontraron entre sí;
decidieron construir una ciudad como en el sueño.*

ITALO CALVINO

LAS CIUDADES Y EL DESEO,

EN *LAS CIUDADES INVISIBLES*, 1999, P. 42

Introducción

Desigualdad social y diversidad cultural: algunas postales de Cuernavaca

Si se llega a la ciudad de Cuernavaca por el norte, es decir, si se viene del Distrito Federal o de Toluca por la carretera federal, lo primero que nos recibe es la glorieta Emiliano Zapata, donde se erige una gran estatua del héroe revolucionario que, machete en mano y montado sobre su

* El presente texto forma parte de la tesina de maestría titulada “Festivales artísticos, vida urbana, actores y redes sociales. La ciudad de Cuernavaca, Morelos, vista desde sus festivales”.

** Doctora en Antropología, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.

caballo, parece cabalgar a toda prisa con dirección al norte. El monumento a Zapata, empotrado en este suelo morelense, parece que siempre se está yendo sin lograrlo, dibujando así una postal irónica de Cuernavaca, pues uno de los símbolos de la ciudad parece estar huyendo de aquello que representa. Este monumento recibe a los asiduos turistas capitalinos y extranjeros, que suelen pasar por el Distrito Federal para llegar a Cuernavaca, con la imagen de una ciudad arbolada, agradable y llena de flores, con bellas casas. No obstante, dicha glorieta también es la puerta de salida para varios habitantes que, como el monumento a Zapata, parecen estar todo el tiempo alejándose de la ciudad sin abandonarla del todo.

Pero si arribamos por el sur, miramos una Cuernavaca muy diferente; vemos una ciudad más árida y polvorienta donde es más evidente la pobreza, no por nada a esta parte de Cuernavaca se le conoce como “El Polvorín”. Esta es la puerta de entrada para aquellas personas que —desde distintos pueblos, municipios y comunidades de Morelos y Guerrero— llegan a la ciudad en busca de trabajo, estudio, venta de productos y artesanías o pasar una temporada mientras llegan a su “verdadero” destino, que suele ser el Distrito Federal, o alguna ciudad del norte. Cada grupo o sector que habita o permanece algún tiempo aquí, se construye una visión muy propia y particular de ésta, no sólo por la manera en que se estableció o llegó a ella, sino por la forma en que la habita y experimenta cotidianamente.

Es difícil describir a Cuernavaca porque en ella habitan y convergen grupos sociales y culturales muy distintos;¹ no obstante, una caracterización muy popular de Cuernavaca a nivel nacional e internacional ha sido construida no tanto desde sus aspectos culturales, sino más bien en

¹ Según el Inegi, el porcentaje de no nacidos en la entidad llegó a 37.14% en 1997, y bajó a 32.03% en 2000.

relación con su clima. Debido a la heterogeneidad cultural y social de este centro urbano, Cuernavaca más que ser identificada por un rasgo “cultural”, suele vincularse con un modo de vida especial. Carlos Gallardo (2004), uno de los jóvenes cronistas de esta ciudad, escribió en uno de sus textos:

Aunque los significados que se le atribuyen a Cuernavaca como ciudad dependen de las diversas apropiaciones psicosociales [...] es un hecho que, en el panorama nacional, ésta es concebida como un sitio ensimismado, y por extensión su gente, en su gloria de edén terrenal; donde la historia transcurre con toda tranquilidad entre la celebración prolongada, el baño en albercas de agua fresca bajo la luz del sol de mediodía, los paseos callejeros entre bugambilias al atardecer y la contemplación romántica de la noche clara y estrellada.

Por su parte, el ensayista mexicano José Luis Martínez la define como “Tamoanchan, paraíso de los capitalinos”. Sin embargo, pese a que esta Cuernavaca sólo es vivida y disfrutada por algunos habitantes y turistas, a lo largo de este capítulo se analizará cómo esa y otras concepciones e imágenes populares de la ciudad han incidido en la configuración de cierta oferta cultural, en los hábitos culturales y en la organización de grupos y redes sociales dentro de la ciudad. Lo anterior, a fin de explorar cómo estos aspectos se reflejan en los festivales artísticos.

¿Por qué será más fácil distinguir a Cuernavaca por su clima y cualidades naturales y turísticas, que por algunos rasgos culturales?, quizás porque la polarización social y cultural que impera hace difícil el diálogo entre habitantes, ya que la ciudad que habitan los artistas extranjeros, los investigadores y creadores consolidados —o aquellos capitalinos que, al tener la posibilidad de tener una casa en Cuernavaca y otra en el Distrito Federal, viven sólo por algunas temporadas en esta ciudad— es muy

distinta, en relación con la Cuernavaca que experimentan los indígenas guerrerenses que viven hacinados en vecindades viejas del centro, las familias que habitan en los vagones abandonados en la antigua estación de ferrocarril o los migrantes de Guanajuato, Morelia y Guerrero que, poblaron algunas de las colonias más populares entre los años cincuenta y setenta, ubicadas alrededor del centro. Más que existir una identidad *cuernavaquense*, se suele hablar de una imagen idílica de Cuernavaca con la que probablemente no todos los grupos se identifican, pero con la que a diario conviven, y la cual marca la desigual apropiación, disfrute y uso de la ciudad.

Cuernavaca no se puede comprender tampoco al margen de las relaciones que mantiene con el Distrito Federal, sea porque los habitantes de Cuernavaca deseen diferenciarse de los capitalinos, reproducir algunos aspectos de aquella ciudad o por haber querido huir del Distrito Federal, ambas ciudades siempre se están mirando. En esta relación, Cuernavaca suele destacarse más por su “modo de vida”, asociado a su cálido clima, ya que, en algunos otros aspectos, es concebida como una extensión de la capital.

Recuerdo una ocasión en la que, junto con unos amigos, realicé un viaje a Tuxtla Gutiérrez, Chiapas; al salir del aeropuerto, nos subimos a un taxi y el conductor nos preguntó: “ustedes son chilangos, verdad?; uno de mis amigos, que nació en Cuernavaca, pero vive en el Distrito Federal, dudó al dar la respuesta y después de intercambiar miradas, todos al unísono contestamos: —no, somos de Cuernavaca”; el taxista nos miro por el retrovisor y con una sonrisa en la cara dijo: —“pues es lo mismo”. Así, pues, Cuernavaca pareciera no tener una identidad propia, y estar supeditada, o ser arrastrada, hacia el Distrito Federal.

Los imaginarios que se han construido sobre Cuernavaca, no permanecen sólo porque conserve su “buen” clima, sino por responder a ciertos procesos sociales y culturales que distintos actores buscan aprovechar

para apropiarse de la ciudad. En este sentido, los festivales artísticos constituyen una serie de manifestaciones donde se hacen evidentes algunos de estos procesos.

El inicio: los primeros festivales artísticos en Cuernavaca

El primer problema con que uno tropieza al querer indagar sobre los festivales artísticos que existieron en el pasado de Cuernavaca es la falta de registros, no sólo acerca de los festivales, sino sobre las actividades referentes al arte realizadas a lo largo de la historia de esta ciudad. Las instituciones gubernamentales sólo poseen información sobre los festivales que ellas mismas han organizado, los cuales son pocos; o en los que han tenido gran participación, cuando comenzaron a ocurrir en la década de los noventa. Por otro lado, los festivales organizados por artistas o grupos ciudadanos, no están registrados en documentos específicos, pues muchos, al irse de la ciudad, se llevaron consigo la información. La historia de los festivales artísticos está hecha de fragmentos que se pueden rescatar mediante la unión de los relatos de distintos actores sean organizadores, artistas participantes o testigos.

La inexistencia de un registro histórico sobre los festivales relacionados con las artes, nos remite a dos situaciones que parecen acompañarlos: primero, puede adjudicarse la poca información que hay en las instituciones gubernamentales al hecho de que los festivales hayan sido impulsados principalmente por líderes ciudadanos, como el obispo Sergio Méndez Arceo, en los setenta; o por grupos de artistas, como el caso del grupo de teatro *Gente*, uno de los principales organizadores del Festival Internacional de Títeres iniciado en 1988. Lo anterior nos lleva a suponer que los primeros festivales fueron no sólo foros para el arte, sino que permitían el

encuentro entre grupos y actores ciudadanos que buscaban hacerse de un lugar dentro de la ciudad. Los festivales artísticos han sido herramientas que han permitido a los grupos apropiarse de la ciudad y otorgarle un significado especial; así, los extranjeros, los de “afuera”, los que al llegar a la ciudad se sintieron ajenos, fueron los impulsores de los primeros festivales artísticos; de ese modo se gestó una serie de prácticas y encuentros socioculturales que les concedió reafirmar su sentido de pertenencia con respecto a la ciudad. Fue entonces que los gobiernos municipales y estatales han desarrollado un amplio interés por impulsar “grandes” festivales artístico-culturales en los últimos siete años, justo cuando parecían estar “perdiendo” la ciudad, ya sea por los conflictos sociales suscitados alrededor del predio del Casino de la Selva o por las toneladas de basura que durante tres meses inundaron las calles de Cuernavaca, despertando protestas, bloqueos y plantones por parte de ciudadanos molestos.

La segunda situación con respecto a la desinformación de los festivales no radica en que éstos, al ser impulsados primordialmente desde “fuera”, (por artistas extranjeros, intelectuales provenientes del Distrito Federal y otras ciudades del país, y gestores culturales recién llegados) crearon redes en torno a la arena artística, pero no al interior de la ciudad, es decir, con los grupos ya establecidos o las comunidades más consolidadas y arraigadas dentro de Cuernavaca. Así, tanto artistas como algunos actores vinculados con las artes, intelectuales y políticos, crearon, mediante los festivales y otras acciones, una serie de redes sociales que pusieron en movimiento, no tanto para desempeñarse al interior de la ciudad, sino más bien para atraer invitaciones que los llevaran a emigrar a centros artísticos importantes: el Distrito Federal, Guadalajara, Jalapa, o incluso, a ciudades extranjeras.

Durante un largo periodo, Cuernavaca fue un foco significativo para los artistas e intelectuales, en especial en las décadas de los sesenta y setenta,

cuando tres figuras importantes convivían en Cuernavaca: Iván Illich, Sergio Méndez Arceo y Gregorio Lemercier; y un segundo momento, en los noventa, cuando la dirección del Instituto de Cultura de Morelos (ICM) estuvo a cargo de Mercedes Iturbe. Sin embargo, cuando estos y otros personajes desaparecen de la vida urbana de la ciudad, lo que quedó de los festivales artísticos fueron las relaciones que distintos grupos pudieron articular en esos momentos de efervescencia artística e intelectual, y que emplearon para salir de la ciudad, cuando dicho esplendor comenzó a desvanecerse. En el momento en que varios de los actores que venían de “fuera” dejaron la ciudad o concentraron sus actividades en otros lugares, muchos de los festivales artísticos en los que tuvieron alguna incidencia fueron desapareciendo, sin quedar un registro de ellos, por lo que las experiencias que suscitaron sólo llegaron a albergarse en la memoria de unos cuantos.

Festivales artísticos en las décadas de los sesenta y setenta: una construcción sociocultural edificada desde afuera

El contexto social y cultural de los primeros festivales artísticos-culturales en Cuernavaca y las razones por las que los grupos más importantes que los organizaron o promovieron llegan a dicha ciudad, son dos aspectos que van a influir en el destino de los festivales y en las repercusiones que tuvieron en la vida artística y cultural de la ciudad. Sergio Méndez Arceo, Iván Illich y Gregorio Lemercier, son tres personajes que durante las décadas de los sesenta y setenta, van a transformar la vida cultural de Cuernavaca. Méndez Arceo —obispo de Cuernavaca de 1952 a 1982 e impulsor de la Teología de la Liberación— llegó a Cuernavaca por mandato del Santo Padre, y aunque en un principio no fue muy feliz

con la noticia,² su posición liberal ante la iglesia católica y las relaciones que mantenía con intelectuales, políticos y artistas destacados, impulsó a muchos intelectuales y artistas a voltear su mirada hacia Cuernavaca, ya no tanto como centro turístico, sino como una ciudad que comenzaba a ser lugar de encuentro y discusión de personajes relacionados con el arte, las ciencias sociales y la filosofía.

Iván Illich, por su parte, y atraído a Cuernavaca por las coincidencias ideológicas que tenía con Méndez Arceo, decidió en 1966 fundar en esta ciudad, el Centro Intercultural de Documentación (Cidoc) que, a lo largo de una década, hizo de Cuernavaca un centro neurálgico del pensamiento de “vanguardia” mundial, un espacio donde se realizaban discusiones importantes entre intelectuales con respecto a la situación social y política de Latinoamérica, el progreso, la educación y la salud. Fue también debido al Cidoc y a la necesidad de que los misioneros aprendieran español, que se fundaron los primeros cursos de verano para que los misioneros aprendieran español en Cuernavaca,³ de donde posteriormente nacerían

² En una entrevista, publicada en 1982, Méndez Arceo destaca sobre el estado de Morelos: “era un Estado evidentemente más rural que ahora. Sólo había una fábrica grande. Ya tenía la característica actual: era estado turístico, un lugar para venir a descansar. A mí no me gustaba. Había venido tres o cuatro veces de paseo, acompañando a los seminaristas y no me gustaba el calor. Fue lo primero que se me vino a la mente cuando Piani, el delegado apostólico, me dijo el 21 de enero de 1952, que el Santo Padre quería que yo fuera obispo de Cuernavaca. [...] Cuernavaca tenía la variante del turismo, la política y la cultura. Entonces eran más notorios los americanos. Ya había muchos. El embajador americano Morrow fue el que la descubrió como la ciudad de descanso, el que primero le hizo propaganda (Videla, 1982, p. 46).

³ Antonio Ortega, profesor de español para extranjeros, destaca en uno de sus textos: “Todo empezó en los años sesenta cuando Iván Illich fundó aquí el Centro Interamericano de Documentación (Cidoc). Un sacerdote austriaco que renunció a la Iglesia Católica por estar en desacuerdo con ésta en muchos aspectos; dicha situación lo hizo

las escuelas de español que atrajeron y aun atraen a cientos de estudiantes y artistas extranjeros.⁴

Llama la atención que si bien las percepciones sobre Cuernavaca pueden ser individuales, hay una construcción “colectiva” de dicha ciudad como un lugar relajado, de descanso y bello clima, donde artistas e intelectuales pueden llevar a cabo sus tareas creativas. Sin embargo, pese a que en los años sesenta y setenta Cuernavaca adquiere un significado importante como centro artístico e intelectual, este gran ambiente “cultural” fue construido desde afuera y, al parecer, resultó más significativo para los recién llegados a la ciudad que para los viejos habitantes. De hecho, los artistas exiliados, intelectuales extranjeros y creadores, venidos de distintas latitudes, no sólo en la época citada, sino en años posteriores y hasta la actualidad, han tendido a ser seducidos por una mítica Cuernavaca lo suficientemente lejana al caos de la Ciudad de México, cercana a la naturaleza y la tranquilidad, pero que no se separa demasiado de uno de los centros artísticos más importantes del país: el Distrito Federal. Sin embargo, la percepción de Cuernavaca, en términos que podríamos llamar culturales, construida por los que llegan de fuera, es la de una ciudad sin

coincidir con clérigos de avanzada como el obispo mexicano Sergio Méndez Arceo (impulsor de la Teología de la Liberación) y el fraile belga Gregorio Lemecier (simpatizante del ejercicio del psicoanálisis entre la curia). El Cidoc se constituyó como una especie de escuela religiosa en la que se preparaban a misioneros anglosajones para brindar ayuda humanitaria en América Latina, y fue decisiva en el pensamiento moderno de la Iglesia Católica. Después de algunos años, en este centro de formación se dieron cuenta de que su labor sería más efectiva si los misioneros aprendían, además de las cuestiones sobre la realidad latinoamericana, el idioma. Así empezaron los cursos de verano de español en Cuernavaca” (Ortega, 2005).

⁴ Cuernavaca es actualmente la segunda ciudad en enseñanza del español en el mundo, después de Salamanca, España. Esto según algunos datos proporcionados por las escuelas de español.

personalidad, en la que hay una apatía hacia las artes y débiles lazos identitarios entre los habitantes.

La mayoría de los artistas que participaron en los festivales organizados por Sergio Méndez Arceo, eran creadores consolidados, que habían mantenido poco contacto con Cuernavaca; muchos llegaron a esta ciudad no porque se identificaran con sus habitantes o sintieran cierta correspondencia con algún aspecto cultural identitario del lugar, sino porque, en esos años, la estancia de reconocidos intelectuales —atraídos por el Cidoc y la postura política e influencia social y contactos de Méndez Arceo dentro de la ciudad— creó un clima seguro; tanto los artistas exiliados, como aquellos con una postura de “izquierda” pudieron desarrollar libremente sus actividades y además, construir redes sociales que les dieron seguridad y los ayudaron a proyectarse dentro del campo del arte local, nacional e internacional. No obstante, si bien dichos festivales, como las Tandas Culturales de la feria de Tlaltenango, organizadas por Baltasar López, lograron varios efectos sobre distintos grupos y sectores de la ciudad, esto se debió, en parte, a la efervescencia de distintas luchas sociales que estaban experimentando tanto los exiliados latinoamericanos como los grupos obreros y campesinos de Morelos; de forma que, al parecer, las distintas manifestaciones artísticas presentadas en los festivales más que marcar una distinción entre grupos y clases eran un medio de protesta que podía llegar a todos en distintos niveles.

El arte con un sentido político y social que hacía coincidir a distintos grupos, deja de tener esa función cuando los movimientos o las luchas sociales que los impulsaban se fragmentaron, siguieron un camino distinto al pensado por los actores y dividieron grupos. Sin Méndez Arceo como conciliador y los movimientos sociales de por medio, las relaciones entre los grupos artísticos que comenzaron a dominar el campo del arte en la ciudad, así como el resto de los grupos socioculturales, se volvieron más

débiles. Una vez que pasa lo que se podría llamar “la explosión” intelectual, artística y de movilización social de los años setenta, muchos se van de la ciudad; pero otros grupos afianzan sus lazos comunitarios mediante su identidad religiosa y tradiciones, asunto al que estaban poco vinculados algunos artistas, ya que, como señaló don Sergio en una entrevista que sobre él se publicó:

Aquí en México, los hombres cultos están poco interesados en lo religioso, de manera que por eso yo era una persona rara, un obispo relacionado con todos (Videla, 1982, p. 49).

Después de esta época, algunos creadores se quedaron, tratando de permanecer vigentes y tener un lugar dentro de la ciudad, y establecer lazos con otros artistas o con creadores “renombrados” que, de cuando en cuando, arribaban a la ciudad.

Festivales, consolidación de grupos artísticos y nuevas miradas sobre la ciudad de Cuernavaca

Un pequeño referente de lo que ocurre después del “primer” momento de efervescencia de los festivales artísticos, está presente en el siguiente fragmento, relatado por Raúl Silva:

Hay una parte que ya no me tocó a mí, porque yo me fui; primero me fui a México en 1980, y luego venía así como muy de vez en cuando acá (*a Cuernavaca*), y ya luego, en 1986 me fui a Estados Unidos; entonces, tengo un agujero negro aquí que me ha costado, pero yo de esa época no me acuerdo ya. Cuando yo llegué aquí de regreso, me encontré, en 1995, un festival

extraordinario, el Festival Internacional de Guitarra, que organizaba sobre todo un músico: Manuel Rubio. A mí, en los dos festivales que me tocaron, fueron aquí en el Jardín Borda y los conciertos en el Cine Morelos, y algunos aquí en la sala Ponce. Eran festivales increíbles, porque convocaban a gente que venía de distintas partes del mundo [...] Fue en 1996 o 1997, yo creo.

Félix Requena (1994, p. 2) señala: "...la disponibilidad de los amigos es una consecuencia directa de la localización física y la ubicación de los individuos dentro de la estructura social". El hecho de que la mayoría de estos artistas habitaran en el centro de la ciudad, tuvieran lugares de origen similares y niveles educativos semejantes, produjo que entre ellos y con los grupos de jóvenes artistas locales con los que se identificaban, se crearan redes sociales muy densas, las cuales dieron como resultado la formación de grupos de artistas: músicos, actores de teatro, titiriteros y pintores que llegan a tener una gran presencia dentro de la ciudad, pero que no permitían que cualquiera entrara, pues no sólo era una cuestión artística sino de confianza y amistad; su inclinación para concentrar la vida artística en el centro de la ciudad les habilitó para ofrecer propuestas artísticas para públicos muy específicos, e incluso, especializados.

Chio, actriz de teatro que llegó a Cuernavaca en el 1986, señala respecto de uno de los grupos más importantes de teatro de esa época:

Cuando llegué, de inmediato conocí a los *Mascarones*, y yo, pues estuve un rato con ellos, un buen de banda pasó por *Mascarones*, nos "agarraban pollos" pero después de un rato de estar ahí, veías unas cosas, era toda una mafia familiar.⁵

⁵ Fragmento de una breve entrevista realizada en abril de 2006.

Aunque existían muchos grupos fuertes de artistas en la ciudad, había entre ellos poca relación, no estaban divididos entre músicos, gente de teatro, escultores o pintores, más bien había grupos formados por diversos artistas que marcaban su distinción con respecto a otros grupos a partir de los lenguajes estéticos que empleaban y sus posturas ideológicas. Los espacios destinados a las artes eran pocos en Cuernavaca, por ello, las redes sociales eran fundamentales para que los artistas movilizaran sus creaciones dentro de la ciudad. Durante este periodo, hubo festivales artísticos muy pequeños y efímeros, debido en parte por la incomunicación entre los distintos grupos artísticos que se disputaban un lugar.

Fue hasta que algunos grupos consolidan fuertemente su labor artística dentro de Cuernavaca, a partir de que las redes sociales se edificaron y se obtuvo el apoyo de instituciones gubernamentales, cuando surge uno de los festivales que más presencia tuvo a finales de los ochenta e inicios de los noventa: El Festival Internacional de Títeres. Este festival nace en 1988, justo el mismo año en que se crea el Instituto de Cultura de Morelos (ICM). La propuesta nace del Grupo Gente Teatro de Títeres y Actores S. C., el cual era dirigido por Cecilia Andrés, exiliada argentina que llegó a Cuernavaca junto con otros compañeros artistas. El Festival de Títeres llegó a tener proyección nacional e internacional, y logró que la legitimidad artística de los grupos que ahí participaban se afanzara; sin embargo, irónicamente, dentro de la ciudad de Cuernavaca el festival no llegaba a todos los sectores, aunque reunía a mucho público. En general, al festival lo recuerdan más los propios artistas que quien asistió como público; sobre todo, quedan en la memoria las grandes fiestas privadas que se organizaban entre artistas al interior del Jardín Borda, en las cuales los actores y titiriteros crearon grandes contactos con grupos de otros países; de hecho, a partir de estos festivales, los miembros del grupo *Gente*, comenzaron a obtener propuestas de trabajo del Distrito Federal, Francia, Guadalajara,

etcétera, por lo que cada vez comenzaron a ausentarse más de Cuernavaca. Sin embargo, el festival siguió teniendo mucha presencia dentro de la ciudad por varios años, esto quizá porque “las decisiones eran tomadas por un grupo de amigos y disfrutábamos lo que hacíamos” como lo comentó alguna vez Pancho, miembro del grupo *Gente*.

El Festival de Títeres aceleró la producción de redes entre los integrantes del grupo *Gente* y otros actores consolidados en el campo del arte; gran parte del éxito del festival radicó probablemente en que dichas redes permitían establecer contactos más directos y personales entre los actores, además de estar basadas en la amistad, lo que lo hacía muy lúdico y motivaba la participación año tras año de distintas agrupaciones de títeres. Sin duda, este festival adquiere mayor renombre durante la gestión de Mercedes Iturbe como directora del ICM (1994-1998), pues por un lado, asignó un gran presupuesto al Festival, pero también permitió que el grupo *Gente* y los artistas involucrados siguieran tomando decisiones y participando activamente.

Cuando el ICM, en 2004, asume totalmente la organización del festival, la participación de grupos internacionales disminuye drásticamente; las sedes del festival se redujeron y, en general, fue catalogado como un “fracaso” por la prensa. Esto probablemente se debió a que la dirección del ICM volvió burocráticas una serie de relaciones que estaban sostenidas por lazos de amistad y confianza, transformando un festival lúdico en un festival muy rígido, donde las relaciones entre ICM y artistas se modificaron en una especie de interacción entre patrón y trabajadores. La red, nos dice Félix Requena, “es un mecanismo que sirve de complemento al funcionamiento rígido de las burocracias” (Requena, 1994, p. 89).

En 1994, también durante la dirección de Mercedes Iturbe, aparece y se consolida el Festival Internacional de Guitarra, el cual es propuesto principalmente por el guitarrista Manuel Rubio y su esposa. Nuevamente, este

guitarrista logró traer a músicos de distintas latitudes gracias a las redes sociales que poseía y de las que formaba parte antes de llegar a Cuernavaca. El festival tuvo gran éxito, pero también, en el momento en que Rubio decide irse de la ciudad, las conexiones que poseía se pierden y, el festival, al institucionalizarse, termina por desaparecer. Los festivales artísticos generan contactos entre diversos actores y la reunión entre sujetos permite el conocimiento mutuo. No obstante, cuando los festivales son dirigidos sólo por las instituciones gubernamentales, las relaciones que tienden a generarse son más frágiles, pues no están basadas en lazos de confianza o identitarios, sino en conexiones sumamente burocráticas.

El hecho de que se puedan localizar muy pocos festivales artísticos gestados desde y para Cuernavaca, tiene que ver con la desigual distribución de la oferta artística (casi toda se concentra en el centro de la ciudad); apenas hasta hace unos diez años, surgieron dos escuelas de artes en Cuernavaca; no obstante, la mayor parte de los gestores culturales que destinan apoyos a festivales, tienen como referente del “arte” sólo aquel que se legitima en el Distrito Federal o, simplemente, conciben a los festivales como atractivos turísticos.

Festivales artísticos y clase media en Cuernavaca

*Y yo mismo que quisiera tener separadas en la memoria las dos ciudades,
no puedo sino hablarte de una, porque el recuerdo de la otra,
por falta de palabras para fijarlo, se ha perdido.*

ITALO CALVINO LAS CIUDADES Y EL HOMBRE, EN *LAS CIUDADES INVISIBLES*

El Festival de Arte Contemporáneo Emigra se realizó en agosto de 2005. Lo que llama la atención, es que, a lo largo del Festival Emigra, las reflexiones

en torno a la posible construcción de una “identidad” o “tendencia” artística cuernavaquense, resultó un tema recurrente en las mesas redondas donde participó gente joven de Cuernavaca. De hecho, el que los organizadores de este festival consideraran importante abrir un espacio para estas discusiones, no es gratuito, pues justo los organizadores de dicho festival, son sujetos a quienes les “tocó” vivir en Cuernavaca, desarrollar un interés por las artes a partir de lo que veían en dicha ciudad, y haber tenido la posibilidad de estudiar aquí alguna disciplina artística.

El Festival Emigra aparece en un momento cuando otros festivales, también promovidos por jóvenes artistas locales, están naciendo y buscan consolidarse. Desde el 2000, han surgido y desaparecido varios de estos festivales que consagran distintas artes como las letras, la música, la danza y, lo que ha sido denominado por algunos, como arte contemporáneo. En todos ellos, implícita o explícitamente, se hace referencia a la importancia de desarrollar o fortalecer una “escena” artística local, que distinga a Cuernavaca y a sus artistas de otros lugares, en especial del Distrito Federal; sin embargo, respecto a este discurso, se presenta una paradoja, pues la mayor parte de estos jóvenes han obtenido sus conocimientos sobre las artes por medio de maestros o el contacto con artistas que vienen de fuera buscando una vida más “relajada” en Cuernavaca. Además, dado que muchos son hijos de inmigrantes de distintos orígenes, la relación cultural en Cuernavaca es endeble; más bien se han constituido como grupos que, colectivamente, y por la identificación con algún tipo o sentido del arte, han configurado dinámicas sociales y estilos de vida ante lo que la ciudad les ofrece. Aspiran, por un lado, a diferenciarse o a encontrar algo que los caracterice con respecto a otras ciudades; y por otro, desean estar a la vanguardia del lenguaje artístico que utilizan, para no ser catalogados de “provincianos”, término que suele tener una connotación negativa, pues en el imaginario, la provincia suele estar asociada a la pasividad y carencia

de propuestas innovadoras.⁶ Estos jóvenes artistas desean diferenciarse pero no encuentran cómo incorporar a Cuernavaca en esta distinción.⁷

La mayor parte de los festivales artísticos que surgen a finales de los noventa y lo que va del siglo XXI, son propuestos y organizados por jóvenes artistas participantes, primordialmente de la clase media de la ciudad. Estos jóvenes artistas proceden de familias que o bien trabajan en el sector de servicios o en instituciones gubernamentales y que, en su mayoría, vive en condominios y unidades habitacionales, lugares que por sus moderados costos, constituyeron una posibilidad para que este grupo social tuviera acceso a una casa propia. La relación de las clases medias en Cuernavaca con “las artes” —en especial con respecto a ciertas tendencias “artísticas”, legitimadas desde los grupos de poder que controlan los circuitos del arte en el Distrito Federal—, se dio a partir de la aparición de museos, galerías, una sala de cine para obras no comerciales, teatros e instituciones gubernamentales enfocadas en la cultura y las artes; fueron en parte resultado de una serie de exigencias e intervenciones de artistas e intelectuales llegados a la ciudad después de 1985, lo cual permitió que algunos sectores de la clase media tuvieran acceso a manifestaciones artísticas que antes sólo era posible apreciar trasladándose al Distrito Federal. Pero, no sólo eso, un gran sector de esa clase encontró trabajo en algunos de esos sitios y sobre todo en dependencias de gobierno, donde se crearon relaciones que posteriormente darían beneficios a sus hijos. También influyó, la creación de dos escuelas de artes: el Centro Morelense

⁶ En una entrevista Magali Lara (2004) apuntó: “hay un prejuicio de que en provincia no pasa nada o que es de muy mala calidad”.

⁷ En el programa de mano del Festival Emigra apareció el siguiente texto: “A través de los nuevos medios de comunicación, tales como la Internet, se plantea la posibilidad de acercarse a distintas técnicas que permitan a los artistas desarrollar sus discursos mas allá de las influencias temáticas y formales dadas por su entorno geográfico inmediato”.

de las Artes (Cema) dependiente del ICM y nacido alrededor de 1996, y la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, fundada en 1999; ambas, escuelas públicas, con costos hasta cierto grado accesibles, permitieron a algunos grupos de la clase media tener una formación académica en alguna disciplina artística sin la necesidad de trasladarse al Distrito Federal, Guadalajara u otra ciudad.

Los festivales artísticos representaron para los artistas de clase media, un instrumento para crear redes sociales o para mantenerlas vigentes. De ahí que los festivales hayan coadyuvado la formación de dos tipos de redes: por un lado, redes sociales de reciprocidad, basadas en las relaciones de parentesco y amistad; y por otro, redes verticales que se dan entre altos funcionarios y los artistas jóvenes. Aunque finalmente, en algún momento, ambas redes se encuentran. Como ejemplo del funcionamiento del primer tipo de redes, podemos citar el caso del Festival de la Memoria, un festival de reciente creación enfocado en el video documental. Este festival, organizado por unos cuantos ex estudiantes de la Facultad de Artes, fue apoyado por muchos de los amigos de los organizadores, quienes también son documentalistas o artistas en otras disciplinas. Los amigos de los organizadores colaboraron durante cinco días sin recibir ninguna remuneración económica, este apoyo estaba basado en las redes de amistad, de solidaridad de clase y grupo que habían creado durante su estancia en la Facultad de Artes. Dado que eran lazos fundados en la amistad, parecía no ser apropiado pedir una remuneración, sin embargo, al final si hubo un intercambio simbólico entre ambas partes; después de cada jornada, los organizadores planeaban pequeñas fiestas privadas en las que se encargaban de presentar a sus amigos con los invitados más importantes del festival y era en ese momento dónde y cómo era recíproco el apoyo de los colaboradores. A razón de lo anterior, Larissa Lomnitz (1994, p. 26) en un estudio sobre las redes sociales de la clase media chilena, señala

que “[...] las presentaciones sociales a personas influyentes, prestigiosas o potencialmente útiles se considerará como un favor muy especial”.

La relación de las clases medias con las artes en Cuernavaca ha permitido a algunos grupos distinguirse y obtener estatus dentro de una ciudad que, al modernizarse, experimentó la masificación de la oferta cultural; estos sectores, que quizá no pueden diferenciarse por sus ingresos económicos, han buscado posicionarse dentro de la ciudad simbólicamente a través del arte. No obstante, por irónico que resulte, para ocupar un lugar importante como artista dentro de Cuernavaca es necesario, al parecer, salir de ahí, ya sea física o simbólicamente. Los jóvenes artistas acerca de quienes hemos reflexionado a lo largo de este apartado, se encuentran ligados a Cuernavaca por fuertes lazos familiares y amistosos. A diferencia de los creadores que los precedieron, esta nueva generación de artistas desea quedarse en su ciudad, al tiempo que buscan configurar una identidad artística a partir del reconocimiento externo.

Festivales artísticos para la comunidad y festivales gubernamentales

A partir del año 2000 el gobierno del estado de Morelos y el Ayuntamiento de Cuernavaca comienzan a organizar festivales artísticos como el Festival Internacional Cultural de Cuernavaca (Ficcuer) o el Cuernafest; también crean las facilidades y negociaciones para que la ciudad sea subse de festivales como el Festival Internacional Ollin Kan y posteriormente del Festival Cervantino. Resulta curioso que estos festivales han aparecido después de algunas crisis políticas o sociales; la primera edición del Ficcuer, por ejemplo, se realizó luego de los conflictos suscitados por la venta del Casino de la Selva a la empresa Costco; y su última edición

(en el 2006) estuvo enmarcada por los problemas que el gobierno y la ciudadanía enfrentaron ante la falta de un sitio donde mandar los desechos de la ciudad.

A pesar de que estos festivales se realizan en espacios abiertos y el público asistente puede ser muy diverso, pareciera ser que están pensados más para satisfacer las necesidades de entretenimiento de los turistas que de los propios habitantes de la ciudad. Primero porque, la mayor parte de las actividades se organizan después de las 21:00 hrs., justo la hora en que el transporte público deja de funcionar en la ciudad; gran parte de los eventos de estos festivales se concentran en el centro de Cuernavaca; además, hay poca participación de los artistas locales; y suelen realizarse los fines de semana, en tanto que el resto de la semana la oferta cultural es poca, no obstante estar realizando un festival. Al respecto, en una nota escrita por Abraham Flores (2007) en relación con Cuernavaca como sede del Festival Internacional Ollin Kan, el periodista escribió:

Por su parte, Efraín Pacheco, director artístico del Instituto de Cultura, explicó que, en el estado hay un movimiento para involucrar a la iniciativa privada y a todas las organizaciones culturales, como un solo frente, para proyectar al estado de Morelos como una atracción turística a través de la cultura.

Este breve recorrido por la historia de los festivales artísticos en Cuernavaca, ha permitido observar la diversidad cultural y desigualdad social en que éstos se desarrollan, e incluso, también la forma en que diversos grupos han creado y crean o afianzan redes sociales por las que han legitimado ciertos sentidos del arte y han constituido grupos de poder que hoy se disputan no sólo el mercado artístico, sino los espacios, y el uso de esos espacios, dentro de la ciudad. Asimismo, los distintos festivales nos

brindan la posibilidad de analizar cómo las construcciones colectivas que se configuran respecto a una ciudad, se relacionan con los usos y sentidos que la gente asigna a los festivales. Así, dependiendo de cómo llegaron los actores a la ciudad, las redes que han creado, el lugar y la forma en que la habitan, se ha suscitado la creación de festivales artísticos donde, además, algunos ciudadanos disfrutan de una bella ciudad arbolada de descanso; festivales en los cuales distintos grupos de jóvenes artistas tratan de encontrar su identidad desde un limbo que oscila entre dos ciudades; festivales donde las comunidades tratan de reforzar sus lazos frente a la “amenaza” de lo externo; festivales que buscan “pagar culpas” o el desarrollo turístico ante una población muy desigual.

Reflexiones finales

Los festivales artísticos en Cuernavaca no han logrado abrirse un espacio de contacto o convivencia comunitaria entre distintos grupos y sectores de la ciudad; al existir una polarización social y cultural tan grande entre sus habitantes, se genera un desconocimiento profundo de unos actores con respecto a las prácticas culturales y sociales de otros, de manera que los intercambios se limitan al grupo inmediato con el que se convive cotidianamente, y los festivales tienden más a distinguir a unos grupos de otros que suscitar una comunicación entre éstos. Debido a la desigualdad sociocultural que impera en Cuernavaca, las representaciones sobre ésta tienden a ser construidas desde fuera y no desde los grupos que la habitan; la configuración de Cuernavaca como una ciudad de paso, turística, de descanso y buen clima, ha influido en que el tipo de redes socioculturales que se tejen en torno a los festivales artísticos, privilegien la inclusión de individuos (artistas, intelectuales, reconocidos extranjeros, figuras

políticas importantes...) que permitan legitimar los festivales dentro de la escena artística del Distrito Federal, frente a los visitantes, los turistas o extranjeros.

Como consecuencia, es mediante dichos vínculos como se reafirman estas representaciones populares de la ciudad, por lo que, generar redes con los grupos menos privilegiados o que no tienen una posición de estatus dentro del campo artístico, quedan en segundo plano para los festivales, ya que, incluso, pareciera necesario negar a esa otra Cuernavaca que rompe con el idilio de “la bella ciudad primaveral”.

La escena y reconocimiento de Cuernavaca se ha configurado a partir de agentes externos a la ciudad (artistas exiliados, intelectuales y creadores venidos del Distrito Federal, o del extranjero). Las redes sociales vinculadas al arte se articulan en torno a sujetos específicos legitimados dentro de la arena artística-cultural (Iván Illich, Sergio Méndez Arceo, Mercedes Iturbe...) por esto, los festivales han tenido la función de reforzar estas relaciones o de permitir o no la entrada de nuevos actores a dichas redes. Sin embargo, dichos grupos no se identifican con algún aspecto cultural de Cuernavaca, sino que, justo, sus relaciones son las que les permiten tener acceso a un estatus y forma de vida; cuando aquellos sujetos o instituciones gubernamentales los dejan de apoyar o se marchan de la ciudad, las redes se disuelven o persisten, pero sin estar necesariamente vinculadas con la ciudad, situación por la que los festivales suelen perder continuidad o no adquirir una “relevancia” dentro de ésta. Lo anterior es debido a que los festivales no responden a las dinámicas socioculturales de Cuernavaca, sino a los intereses de unos cuantos grupos, cuyo principal objetivo es obtener un lugar dentro de la arena artística, más que ampliar la oferta cultural de la ciudad. A ello hay que sumarle que los agentes que han configurado el panorama artístico de la ciudad, al venir de fuera, los lazos de parentesco o identitarios, no

están arraigados a la ciudad; sus mundos sociales son menos locales y su estancia en Cuernavaca depende en gran medida de las posibilidades de desarrollo artístico que ésta les ofrezca.

Si los festivales artísticos en Cuernavaca no han logrado tener tanta presencia y convocatoria dentro del panorama nacional, se debe a una configuración imperante de Cuernavaca como apéndice del Distrito Federal. De forma que si la desigualdad sociocultural no ha permitido relacionar a Cuernavaca con una identidad cultural o vincularla con algunos rasgos característicos que configuren un sentido de comunidad, sus referentes artísticos siempre vienen de afuera.

No obstante, la efímera vida de muchos de estos festivales se explica por “las redes amistosas que se tejen entre iguales” (Requena, 1994, p. 95). Cuando algunos de los sujetos logran proyectarse nacional o internacionalmente o suben de estatus dentro del campo artístico, estas redes de solidaridad de clase se rompen y la base social que sostiene a los festivales se quebranta. Claro que lo anterior sucede porque para legitimarse dentro de Cuernavaca como artista, hay que obtener el reconocimiento externo. Así mismo, los intentos de estos grupos —más arraigados e identificados con la ciudad— por implicarse en otros sectores y públicos en los festivales artísticos, no ha resultado, porque para legitimar y obtener apoyos para estos festivales, es necesario consagrar sentidos muy particulares del arte para vincularse con los agentes que tienen el poder; por ello, no diversifican sus contenidos para atraer nuevos públicos, sino que pretenden cambiar los gustos de la gente y al intentar hacerlo, crean una distancia simbólica y diferenciación social y cultural con respecto a distintos grupos y sectores.

Por último, cabe señalar que las diversas funciones desempeñadas en los festivales artísticos no pueden desligarse de los procesos socioculturales que acompañan a la vida urbana moderna. Pues, si bien, los actores

sociales pueden configurar distintos significados respecto a los festivales, algunos procesos “característicos” que se han identificado en este trabajo, acompañan recurrentemente a los festivales artísticos; como su multiplicidad de contenidos y diversidad de participantes, vinculación con la arena del arte, tendencia a la teatralidad y ritualización, posibilidades de acelerar la producción de redes sociales, sentido lúdico y las oportunidades de encuentro que se generan entre la gente urbana. Se trata de “funciones”, que en el marco de una sociedad moderna muy desigual, donde los contenidos culturales se masifican cada día más; mediante estas características, los festivales artísticos generan prácticas, mecanismos de legitimación simbólica y relaciones entre distintas personas, por ello, la clase media busca principalmente distinguirse de la “masa” social. El separarse de la “masa” simboliza salir del anonimato, tener un estatus más allá de lo económico u obtener una posición de poder dentro de la ciudad donde se vive.

Se puede afirmar que, en Cuernavaca, los festivales artísticos pertenecen principalmente a la clase media. Para un sector como éste, que no se alcanza a distinguir por lo económico, que habita en una ciudad que pareciera no pertenecerle a sus habitantes, en una Cuernavaca que es significada más desde afuera que por dentro, con una identidad cultural ambigua, concebida por muchos como una sombra del Distrito Federal. En este contexto, consagrar al arte a través de un festival, parece representar, para distintos actores, una oportunidad para otorgarle a Cuernavaca un nuevo y especial sentido del cual apropiarse.

Bibliografía

Aspe, José Antonio (2004), “¿Por qué el *de efe?*”, *Tabique*, Cuernavaca, núm. 5, mayo-junio.

- Balandier, Georges (1994), *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, Barcelona, Paidós.
- Benhabib, Seyla (2002), *Claims of Culture. Equality and Diversity in the Global Era*, Princeton y Oxford, Princeton University Press.
- Bonfil Batalla, Guillermo (1991), *Pensar nuestra cultura*, México, Alianza Editorial.
- Bourdieu, Pierre (1997), “Espacio social y campo de poder”, en Pierre Bourdieu, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama.
- (1988), *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus.
- Brunner, José Joaquín (1993), *América Latina: cultura y modernidad*, México, Grijalbo.
- Calvino, Italo (1999), *Las ciudades invisibles*, México, Millenium.
- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (2002), *Festivales culturales de México*, México, Conaculta.
- De la Peña, Guillermo (1998), “Cultura de conquista y resistencia cultural: apuntes sobre el Festival de los Tastoanes en Guadalajara”, *Alteridades*, México, UAM-Iztapalapa, año 8, núm. 15, pp. 83-89.
- Delgado, Eduardo (2004), “Planificación cultural contra espacio público”, en Néstor García Canclini (coord.), *Reabrir espacios públicos. Políticas culturales y ciudadanía*, México, UAM-Plaza y Valdés, pp. 345-365.
- Díaz Cruz, Rodrigo (2008), “La celebración de la contingencia y la forma. Sobre la antropología de la *performance*”, *Nueva Antropología*, vol. XXI, pp. 33-59.
- Duvignaud, Jean (1970), *Espectáculo y sociedad*, Venezuela, Editorial Tiempo Nuevo.
- Flores, Abraham (2007), “El festival Ollin Kan llega a Cuernavaca”, *Diario de Morelos*, 10 de mayo.

- Fornés i García, Josep (2003), “Hablar de fiesta en Barcelona”, en Mireia Viladevall i Guasch (coord.), *Gestión del patrimonio cultural: realidades y retos*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Gallardo, Carlos (2004), “De espacios y lugares comunes”, *Tabique*, Cuernavaca, núm. 5, mayo-junio.
- García Canclini, Néstor (2005), *La antropología urbana en México*, México, Conaculta-UAM-FCE.
- (2004), *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la Interculturalidad*, Barcelona, Gedisa.
- (2002), *Culturas populares en el capitalismo*, México, Grijalbo.
- (1996), “Público-privado: la ciudad desdibujada”, *Alteridades*, UAM-Iztapalapa, año 6, núm. 8, pp. 5-10.
- (1991), *Públicos de arte y política cultural. Un estudio del II Festival de la Ciudad de México*, México, UAM-Iztapalapa-DDF.
- (1990), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo.
- Gil Calvo, Enrique (1991), *Estado de fiesta*, Madrid, Espasa-Calpe.
- González Rosas, Blanca (2006), “El mercado de arte en la globalización”, en Lourdes Arizpe, *Retos culturales de México frente a la globalización*, México, Miguel Ángel Porrúa, pp. 361-372.
- Hernández, Carmen (2002), “Más allá de la exotización y la sociologización del arte latinoamericano”, en Daniel Mato (coord.), *Estudios y otras prácticas intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*, Caracas, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (Clacso) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, pp. 167-176.
- Hernández, Tulio (2003), “La investigación y la gestión cultural de las ciudades”, *Revista de Cultura Pensar Iberoamérica*, núm. 4, junio-septiembre.
- Hornedo, Braulio (2004), “Iván Illich y Cuernavaca”, *Tabique*, Cuernavaca, núm. 11, mayo-junio.

- Instituto Nacional de Estadística y Geografía (2000), *Morelos. XII Censo General de Población y Vivienda 2000*, México, Inegi.
- Inestrosa, Sergio (1994), *Vivir la fiesta: un desenfreno multimediado*, México, Universidad Iberoamericana.
- Krotz, Esteban (1994), “Alteridad y pregunta antropológica”, *Alteridades*, UAM-Iztapalapa, año 4, núm. 8.
- Lara, Magali (2004), “Una artista entre dos ciudades. Trazos y palabras de Magali Lara”, *Tabique*, Cuernavaca, núm. 5, mayo-junio.
- Lezama, José Luis (2005), *Teoría social, espacio y ciudad*, México, El Colegio de México.
- Lomnitz, Larissa (1994), *Redes sociales, cultura y poder: ensayos de antropología latinoamericana*, México, Miguel Ángel Porrúa-Flacso.
- Machín, Juan (comp.) (1999), *Calacas, chamucos y chinelos. Fiestas tradicionales y promoción juvenil*, México, CedoJ-Cultura Joven A.C.
- Malagamba, Amelia (comp.) (1988), *Encuentros. Los festivales internacionales de la Raza*, Baja California, SEP-Colef.
- Manning, Frank Edward (1983), *The Celebration of Society: Perspectives on Contemporary Cultural Performance*, Congress of Social & Humanistic Studies, Canada, University of Western Ontario, Londres.
- Mato, Daniel (2003), “Actores sociales transnacionales, organizaciones indígenas, antropólogos y otros profesionales en la producción de representaciones de cultura y desarrollo”, en Daniel Mato (coord.), *Políticas de identidades y diferencias sociales en tiempos de globalización*, Caracas, FACES, pp. 331-354.
- (2004), *Políticas de ciudadanía y sociedad civil en tiempos de globalización*, FACES, Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- Nivón, Eduardo (2006), *La política cultural. Temas, problemas y oportunidades*, México, Conaculta.

- Nivón, Eduardo (2005), "Hacia una antropología de las periferias urbanas", en Néstor García Canclini (coord.), *La antropología urbana en México*, México, Conaculta-UAM-FCE, pp. 140-167.
- (2004), "Malestar en la cultura. Conflictos en la política cultural mexicana reciente", *Revista de Cultura Pensar Iberoamérica*, núm. 7, septiembre-diciembre.
- (1994), "¿Hacia la primavera de los proyectos culturales?", en Rosales Ayala, Héctor (coord.), *Cultura, sociedad civil y proyectos culturales en México*, México, CRIM/UNAM, Conaculta-Dirección General de Culturas Populares, pp. 97-110.
- Ortega, Antonio (2005), "Las escuelas de español en el idilio primaveral. De los buenos propósitos a las buenas ganancias", *Tabique*, Cuernavaca, núm. 11, mayo-junio.
- Peredo Flores, Jesús (2000), "Hacia una reflexión de la cultura en el estado de Morelos", artículo escrito para el Instituto de Cultura de Morelos (inédito).
- Pieper, Josef (1998), *El ocio y la vida intelectual*, Madrid, RIALP.
- Portal, María Ana y Amparo Sevilla (2005), "Las fiestas en el ámbito urbano", en Néstor García Canclini (coord.), *La antropología urbana en México*, México, Conaculta-UAM-FCE, pp. 341-376
- Requena Santos, Félix (1994), *Amigos y redes sociales. Elementos para una sociología de la amistad*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, Siglo XXI de España Editores.
- Reygadas, Luis (2005). "La desigualdad después del (multi) culturalismo", en Angela Giglia, Carlos Garma y Ana Paula de Teresa, *¿A dónde va la antropología?*, México, Juan Pablos Editor, pp. 341-361.
- Rodríguez, Víctor Manuel (2004), "Políticas Culturales y Textualidad de la Cultura: retos y límites de sus temas recurrentes", <<http://www.campus-oei.org/cultura/vmrodiriguez.htm>.> (consultado el 5 de julio de 2008).

- Rojas Alcayaga, Mauricio (2006), "Hacia nuevas configuraciones de lo público y privado en espacios urbanos", en Ana María Portal (coord.), *Espacios públicos y prácticas metropolitanas*, México, Conacyt-UAM.
- Rosales Ayala, Héctor (coord.) (1994), *Cultura, sociedad civil y proyectos culturales en México*, México, CRIM/UNAM-Conaculta-Dirección General de Culturas Populares.
- Safa, Patricia (2002), *El concepto de habitus de Pierre Bourdieu y el estudio de las culturas populares en México*, <<http://www.cge.udg.mx/revistaudg/rug24/bourdieu3.html>> (consultado el 22 de febrero de 2009).
- Sánchez, Alma B. (2003), *La intervención artística de la ciudad de México*, México, Conaculta-Instituto de Cultura de Morelos.
- Schultz, Uwe (dir.) (1995), *La fiesta. De las Saturnales a Woodstock*, México, Conaculta-Alianza Editorial.
- Schwanitz, Dietrich (2006), *La cultura. Todo lo que hay que saber*, Madrid, Punto de Lectura.
- Scott, James (2000), *Los dominados y el arte de la resistencia*, México, Ediciones Era.
- Sennett, Richard (2004), "Las ciudades norteamericanas: planta ortogonal y ética protestante", *Revista Bifurcaciones*, núm. 1, <<http://www.bifurcaciones.cl>> (consultado el 10 de marzo de 2009).
- Sevilla, Amparo (2004), "El derecho al disfrute", en Néstor García Canclini (coord.), *Reabrir espacios públicos. Políticas culturales y ciudadanía*, México, UAM-Plaza y Valdés, pp. 189-204.
- Tovar y de Teresa, Rafael (1994), *Modernización y política cultural*, México, FCE.
- Videla, Gabriela (1982), *Un señor obispo*, México, Correo del sur.
- Zavala, Lauro (1993), "La recepción museográfica, entre el ritual y el juego", en Lauro Zavala *et al.*, *Posibilidades y límites de la comunicación museográfica*, México, ENAP/UNAM, pp. 15-81.

Espiral Rehilete: un proceso formativo integral con niñas y niños por medio del teatro*

*Guadalupe Corona Candelaria***

Espiral Rehilete es una experiencia artística, que tiene como finalidad ofrecer un espacio lúdico donde los niños vivan el teatro, al tiempo que avanzan en su desarrollo individual, sin olvidar la importancia que tiene el reconocimiento de los otros para lograr un resultado artístico donde se conjuguen las características diversas del grupo.

La construcción de una puesta en escena contempla un camino incierto, emocionante y retador. Más aún, cuando los intérpretes son niñas y niños en transición hacia la adolescencia. Por eso, las fibras de las emociones se tensan; a veces, se llega a creer que reventarán, provocando el llanto, las patadas o los gritos de todos. Bueno, sí, se llora un poquito; sólo es porque se está vivo. Lo que se sabe es que, los encuentros y desencuentros son mucho más significativos cuando se echa una mirada retrospectiva, y se recapitula con la intención de organizar el caos que caracteriza al proceso creativo. Entonces, de verdad, las cosas son mejores de lo que pensamos.

Espiral Rehilete constituye una agrupación de teatro independiente que ha llevado a escena diferentes montajes desde su creación en 2003.¹

* Proyecto Apoyado por Fomento a la Creación Artística en Morelos. Creadores con trayectoria Fondo Estatal para la Cultura y las Artes (Foeca) 2005, Morelos.

** Maestra en Creatividad Aplicada, licenciada en Literatura Dramática y Teatro, pedagoga teatral.

Con el giro del rehilete de la espiral creciente, cinco profesionales del arte y de la educación artística lo respaldan en canto, actuación, dirección de escena y escenografía; todos, como aliados de los niños, hemos logrado motivar y transformar sus habilidades, y más aún, transformarnos con ellos, y por supuesto, hemos aprendido mucho más de su creatividad viva.

La agrupación recibe una beca (Fondo Estatal para la Cultura y las Artes – Foeca) en el año 2005, para la dirección escénica de la obra: *El Mundo Nocturno*, original de Tere Valenzuela. Al año siguiente (2006) representa al estado de Morelos en el Primer Encuentro Nacional de Grupos de Teatro Infantil en San Luis Potosí (Alas y Raíces a los niños).

Con este período de beca se abrió la posibilidad de crear, junto con el espectáculo mencionado, la sistematización didáctica del proceso creativo desarrollado (cuadernillo didáctico). De este modo, se pudo objetivar su enfoque didáctico y metodológico, basado en el desarrollo de la actitud, el pensamiento y la acción creativa, detallada líneas abajo. Este quehacer es, al mismo tiempo, eje argumental de la tesis de maestría por la que recibimos la aprobación del grado con máxima calificación en julio de 2008, en la Universidad Fernando Pessoa en Ponte de Lima, Portugal (Corona, 2007). De este modo, nuestro reto ha sido construir de manera sostenida un espacio pedagógico para el desarrollo integral de la creatividad teatral infantil.

En 2009 cumplimos una temporada más con este maravilloso proceso de formación integral. Con los ojos y la barriga emocionados, llenos de

¹ *Guau, vida de perros* de Alejandro Licona (2004 y 2005); *Selaginela* de Emilio Carballido (2004 y 2008); *Atasco* de Ángeles Jiménez (2005); *Mundo Nocturno* de Tere Valenzuela (2006-2007); *En el mar la vida es más peligrosa*, creación colectiva de Espiral Rehilete (2008); *Alicia*, basada en la radionovela del grupo Sotavento Producciones, A. C. (2009); *Mía* de Amaranta Leyva (2009).

regocijo porque esperamos como cada ciclo, lograr conciliar nuestras diferencias, sumar nuestras voluntades y desatar el entusiasmo, compartimos el gozo por lo que hacemos juntos, a partir del elemento aglutinador: la expresión teatral creativa y colectiva.

A lo largo de este tiempo se ha logrado reforzar el conocimiento adquirido además de obtener un capital invaluable: se va probando y constatando esta manera de encarar el proceso expresivo-creativo teatral de niños y niñas, sin dejar de lado, sobre todo, la necesidad suprema del niño: *ser niño*.

Se apuesta para que en el futuro, estos chicos sean asiduos espectadores de teatro, con lo cual se habrá cumplido otra parte de nuestra misión: contribuir con la formación de públicos. Pero si alguno de estos “pilluelos” confirma su decisión de dedicarse al teatro, o a cualquier otra disciplina artística como profesional, ¡qué mejor! Se habrá anotado un cien. Pues se estará contribuyendo con la formación de mejores personas; sabemos que el arte y la creatividad en vilo, nos hace mejores seres humanos.

Importancia y justificación

Las líneas de acción pedagógica y didáctica trabajadas en el proyecto Espiral Rehilete, muestran cómo los elementos específicos de la didáctica teatral infantil, junto con los propios del campo de los estudios en creatividad, apuntalan un proceso creativo formativo integral en niñas y niños, a través del teatro.

Se confirma cómo la aplicación sistemática de herramientas creativas, constituye una alternativa didáctica eficaz para quienes se dedican a la animación y sensibilización de la expresión teatral infantil, tanto en talleres libres de corta duración, o como lo fue en este caso, en procesos de largo plazo. Cada temporada, desde la gestación de la idea hasta el estreno

conlleva una duración aproximada de diez meses. Aquí la misión es consolidar la figura de Compañía Teatral Infantil y Juvenil, entendida como un espacio colectivo de construcción artística, humana, creativa y sensible.

Para enriquecer cada nuevo proceso creativo, es preciso incorporar estrategias que alienten y reencaucen el espíritu y la acción creativa, fuente de toda motivación, para acrecentar el interés sostenido de los participantes. Así, la propuesta artística-pedagógica integral, se culmina de manera óptima.

En este contexto, la propuesta de Espiral Rehilete se suma a las aportaciones de quienes antes que ésta han generado una pedagogía para animar la expresión teatral infantil. Nuestra aportación consiste en centrar la atención en la incorporación sostenida de herramientas creativas que no sólo inciden en una manera de pensar, sino también en *una forma de ser y de actuar* (Aldana, 1997), en el sentido de la conducta creativa integral del individuo, amén de la actuación escénica.

Objetivos del proyecto

- a) Contribuir a posicionar los derechos fundamentales de niñas y niños a través del teatro; tales el derecho a expresarse, a jugar, a crear, a desarrollar habilidades artísticas y creativas.
- b) Fortalecer la figura teatral: Compañía Espiral Rehilete ofrece el espacio en donde niñas, niños y adolescentes, conozcan y comuniquen sus experiencias, ideas y habilidades por medio del juego y de la expresión teatral creativa.
- c) Implantar y poner a prueba el modelo Espiral Rehilete con la finalidad de favorecer los procesos de formación artística múltiple (expresión corporal, verbal y dramática) en niños, niñas y adolescentes.

- d) Trabajar en la construcción de un espacio de formación para que niños, niñas y adolescentes, además de desarrollar sus habilidades artísticas y creativas, entren en contacto con alternativas que acompañen y enriquezcan su proceso de desarrollo personal integral.
- e) Iniciar el aprendizaje del arte teatral desde temprana edad, con el propósito de contribuir en la sensibilización y apreciación del mismo en la población infantil.
- f) Estimular y desarrollar el pensamiento y acción creativos de niños, niñas y adolescentes a partir de la implantación de herramientas provenientes del campo específico de la creatividad aplicada.
- g) Crear obras teatrales acordes con los intereses y etapas de desarrollo de las y los participantes; que muestren y representen la maduración progresiva de los individuos y del colectivo teatral, en las diversas temporadas de presentación a públicos diversos. *Alicia y Mía* son las dos obras con las que se develó una placa conmemorativa en enero de 2010.
- h) Promover la difusión, ejecución del proyecto y promoción de espectáculos en diversas entidades.
- i) Ampliar la cobertura geográfica local lograda hasta hoy en el estado de Morelos: Cuernavaca, Jiutepec, Tlayacapan y Tetecala.

Población a la que se dirige

Desde su inicio, el proyecto se dirige a la población de jóvenes, donde niñas, niños y adolescentes de la ciudad de Cuernavaca y zonas aledañas puedan incrementar su desarrollo integral de aptitudes. En su sede Espiral Rehilete se cuenta con participantes que se desplazan desde municipios lejanos a la capital del estado de Morelos, quienes han tenido su participación de 3 a 5 años en promedio. Espiral Rehilete ha sido solicitado para

trabajar la propuesta en cursos de verano, así como talleres de capacitación en Jiutepec y Tlayacapan.

Necesidades que se atienden

- a. *Esfera educativa:* orientada a enriquecer y fortalecer la concepción sobre la importancia de aplicar sistemáticamente herramientas creativas, como alternativa didáctica para optimizar espacios de animación y sensibilización de la expresión creativa teatral infantil y juvenil.
- b. *Esfera psicoafectiva:* propugnar para que el teatro y el desarrollo de la creatividad, desde esta perspectiva, sean acompañantes privilegiados de los participantes; erigiéndose en importantes opciones, a través de las cuales les permitan conducir de manera adecuada, óptima y asertiva, sus habilidades, formas de ser, sentir y pensar.
- c. *Esfera sociocultural:* se pretende que la experiencia vívida en Espiral Rehilete se torne significativa en el tiempo-espacio, y redunde en un aprendizaje igualmente significativo, que envuelva todos los ámbitos de acción de nuestros participantes, tanto en el momento de su participación como en el efecto a mediano y largo plazo de su vida creativa.

Beneficios que trae para la práctica artística

¿Por qué y para qué encontrarnos durante cuarenta sábados en la mañana, para hacer girar la espiral del rehilete teatral?

Las respuestas son muchas, ricas y dinámicas: porque la práctica del teatro permite entrenar maneras diversas de conseguir una mejor integración al

grupo social. El teatro es un medio que contribuye a afirmar al individuo. Al cultivar sus habilidades específicas —en términos de las inteligencias espaciales (Gardner, 1995)—: verbales, musicales (rítmicas), interpersonales e intrapersonales y cinestésicas (movimiento corporal); se afirma entonces, su ser y estar total, en y con el mundo.

El teatro posee la virtud de erigirse como un espacio desde donde un niño o un joven en plena transformación puede reflexionar sobre los diversos y complejos asuntos de la vida diaria, representando, jugando, actuando, ellos aprenden sobre sus propias formas de pensar, de ser y de actuar; a través de la maravillosa oportunidad de *ser un otro* durante un ratito, los treinta o sesenta minutos que puede durar una representación escénica.

Jugando a ser otro, redimensiono mi propio ser yo mismo. Jugando a ser otro, ese que no soy todos los días, posiciono y reafirmo mi propio ser. El teatro contiene, además, esta vertiente espiritual y filosófica que impacta en el mejor desarrollo de las personas.

Lograr que los chicos ocupen uno o dos días de su tiempo con el teatro es el reto que se pretende, sobre todo, cuando están situados en mitad de un torbellino de estímulos disímiles, provenientes de los medios masivos de “comunicación”, los cuales banalizan o superficializan las vidas de estos seres en formación.

Marco teórico y metodología

El modelo pedagógico Espiral Rehilete, dirigido a la iniciación y sensibilización teatral de niñas y niños, se creó a partir del trabajo y desarrollo con la analogía espiral-teatro-rehilete. Su propósito es estimular y posicionar un modo de “pensar-actuar abierto, divergente, flexible, innovador”

(De Bono, 2006), en suma creativo, con el cual el participante irá al encuentro de modos para resolver problemas diversos. Por ejemplo, la creación de un personaje o la necesidad de encarar la relación de manera afectiva y efectiva entre el grupo-compañía o encontrar maneras para estimular la frescura en la interpretación durante las diferentes presentaciones frente al público. A la fecha se cuenta con participantes quienes cumplen su quinto año de estadía en el proyecto y han visto su transformación de niños a adolescentes en compañía del teatro. Este ha sido uno de los mayores logros, al mantener su interés y espíritu creativo siempre vivos (Goleman, 1992).

La propuesta postulada se ubica en una “línea dentro del aprendizaje innovador, plural y flexible. Plural porque aborda desde ángulos diferentes el tratamiento creativo <dramático>; y flexible porque cada ángulo de acción (expresión corporal, movimiento escénico y canto) puede ser adaptado a los objetivos perseguidos” (De la Torre, 2000).

La clave de investigación-acción del proyecto es la creatividad, entendida como una forma de pensar, una actitud, un proceso y un producto que la pone a prueba (De Prado, 2004). En el caso de Espiral Rehilete es a lo largo de todo el tiempo de formación y sensibilización; y desde luego, durante la temporada de funciones en el teatro. Con esto, se busca no sólo aportar herramientas instrumentales para el proceso enseñanza-aprendizaje de la expresión dramática, sino también contribuir a florecer una “educación para el mañana, con definición prospectiva, futurizante” (De la Torre, 2000)”.

La visión-misión se perfila en favorecer una educación a través del teatro y de creatividad, desde la cual se busca:

obtener mejores personas; si además produce artistas y objetos de arte, será mucho mejor. Desde esta perspectiva, la educación artística logra que nuestros niños lleguen a ser plenamente humanos y avancen hacia la actuali-

zación de sus potencialidades artísticas, personales, creativas y humanas (Maslow, 1982).

El proyecto persigue y fomenta estos valores y propósitos en cada participante: aprender a ser respetado y respetar; conocerse mejor y compartir su creatividad; resolver situaciones problemáticas (de aceptación de lo diferente, de temperamentos, de ideas); afirmar su personalidad; explorar sus emociones y sentimientos; mejorar su dicción; aprender a conocer, cuidar y utilizar su cuerpo y su voz como instrumentos de expresión; liberar su imaginación; desarrollar habilidades y talentos creativos-dramáticos; jugar para comprender mejor su mundo; fortalecer su confianza y autoestima.

Todo ello configura en cada participante en el plazo medio y largo una manera de ser, pensar y actuar creativa en el propio sentido integral. En cada temporada puede constatarse esto, cuando los chicos refieren su experiencia y cambios sobre la misma.

Se trata de un tipo de educación artística que privilegia las nociones de persona, ambiente, proceso y producto creativo, en virtud de la transformación sustancial que de ella deviene. En Espiral Rehilete se quiere formar personas, intérpretes-actores, sí; pero sobre todo, niños, niñas y adolescentes fortalecidos, autorrealizados, capaces de proponer, creativos tanto en su desarrollo personal, como en su desempeño expresivo-artístico.

Dichas aspiraciones han sido posibles haciendo interactuar tres ejes de acción fundamentales:

Eje 1. Estímulo y desarrollo de habilidades, expresiones artísticas múltiples (actuación, expresión corporal/movimiento escénico, voz hablada y canto, cuando se precisa en el montaje por desarrollar).

Eje 2. Aplicación sistemática de herramientas creativas para el desarrollo del pensamiento y la actitud creativa.

Eje 3. Motivación y construcción de la identidad, la integración y la cooperación del grupo creativo-dramático (juegos cooperativos).

La propuesta pedagógica Espiral Rehilete (Corona, 2004-2005) surge a partir del trabajo y aplicación de las herramientas creativas, Torbellino de Ideas (TI) y Mapa Mental (MM). Como punto de partida se toma la analogía entre una espiral y un rehilete, que coincide en la integración de los tres ejes de acción pedagógica enunciados arriba. El rehilete es en sí mismo una espiral creciente en movimiento. Nos remite al juego, lo lúdico, la infancia, los niños, eje central del proyecto. El rehilete requiere de un centro integrador (didáctica teatral-creativa) que le permita iniciar el fluido de movimiento. La espiral es en sí misma la metáfora del movimiento, del ciclo que inicia y termina para volver a comenzar. Como el proceso creativo, como el proceso teatral, como el proceso formativo humano.

De esta manera, Espiral Rehilete se constituye en la imagen ideal con la cual poder expresar de manera tácita, la importancia fundamental de la interacción entre los tres ejes de acción artística-pedagógica-creativa. De allí que todas las actividades y objetivos mantengan estrecha interrelación.

El centro de la propuesta está guiado por una especialista en creatividad, y directora de escena, quien también conduce el eje de la construcción de identidad de grupo (juegos cooperativos). El diseño de actividades se planea de manera conjunta y progresiva con el programa de actuación. Del mismo modo, se desarrolla la misma interacción-programática con las áreas de canto, escenografía y realización plástica escenográfica.

En un proceso avanzado, y habiendo establecido, en etapas conjuntas, la necesaria interacción entre las actividades artísticas abordadas, se verifica la pertinencia de la aplicación de las herramientas creativas. A esta altura del proceso creativo se puede constatar de qué modo dichas herramientas contribuyen a dinamizar el pensamiento y la actitud creativa,

indispensable sobre todo en la etapa de ensayos, cuando el interprete-niño o adolescente, libre, creativo y rebelde por excelencia, suele dispersarse y hasta aburrirse con la repetición (ensayo); se trata de una parte necesariamente mecánica, pero fundamental, pues fija los hallazgos creativos y estructuras dramáticas de la ruta expresivo-creativa.

A partir de la aplicación de herramientas y su seguimiento en la bitácora de acción, se va verificando cómo el trabajo previo desencadena la motivación para generar ideas. Así, en el taller de creatividad, a partir del Torbellino de ideas (TI) y Mapa Mental (MM), se logra que los participantes se encuentren reflejados en el propio texto, pues sus ideas previas se van incorporando al contexto dramático y a la acción escénica. Dichas aportaciones constituyen un factor muy importante para sostener el interés en el proceso del montaje, cuya expectativa de llegar a la culminación del proceso (estreno) es sostenida.

En conclusión, el modelo pedagógico Espiral Rehilete funda su sentido más pleno en la necesidad de motivar y desarrollar la expresividad dramática infantil, así como fomentar la espontaneidad y la libre expresión artística del niño; sin obviar la estimulación creativa integral, lo cual supone trabajar por el desarrollo de un modo para “sentipensar creativamente al sujeto” (Rosales, 1999).

Importancia de la aplicación de herramientas creativas

Si se considera que la creatividad es inagotable y perdurable *per se*, amparados en el exceso de confianza, entonces se deja germinar una peligrosa actitud de acomodación, la cual fácilmente se convierte en monotonía, conformismo, a veces en parálisis o bloqueo, no siempre consciente en la persona o el creador artístico. En este tenor, las maneras de hacer y pensar

se vuelven un lugar común que lleva al artista a repetirse incesantemente en sus ideas, sus supuestos y ejecuciones.

Para contrarrestar este escenario desalentador y de frustración, las herramientas creativas, usadas como recursos de arranque, estimulación y desbloqueo, buscan estimular y propiciar “el pensamiento divergente, innovador, original, constituyendo la fuente primigenia del pensar abierto, libre, imaginativo, plástico, fantástico (...) siendo la raíz estimuladora esencial de cualquier tipo de proyecto o acción” (De Prado, 2004).

En este contexto:

las herramientas creativas resultan pertinentes, pero, más aún, cuando hay una creatividad manifiesta y propositiva. Son fundamentales durante todo el proceso creativo. Las herramientas creativas son entrenadoras del ingenio y de la inteligencia global-divergente y lógica-intuitiva así como racional o discursiva. Al practicarse un número elevado y sostenido de veces en situaciones, objetos variados, productos y en diversos campos del saber, su activación se convierte en un hábito de trabajo intelectual creativo, que a largo plazo desarrolla un método de trabajo espontáneo, rápido, fácil y efectivo, constituyendo más una forma de pensar, que una técnica o instrumento (De Prado, 2004).

Durante las etapas de elaboración, exploración y concreción de ideas para la creación del montaje *Mundo Nocturno*, en el proyecto Espiral Rehilete se usaron las siguientes herramientas creativas:

- Torbellino de Ideas (TI). Agotar ideas, fluencia y flexibilidad ideacional, libre expresión. Se usa durante el inicio del proceso de selección y adaptación del texto dramático.
- Búsqueda Interrogativa Libre (BIL) Acostumbrarse a encontrar preguntas antes que respuestas, agudizar el olfato inquisitivo. Se usa

durante el proceso de comprensión y creación de personajes y montaje escénico.

- Pros/Contras. Explorar lo real en su dinámica positiva (pros y ventajas) y negativas (contras, desventajas, dificultades, lagunas). Se recurre a ella en diferentes etapas del proceso, tanto para creación de personajes, como para la elección de objetos de utilería necesarios y como activador para la resolución de conflictos.
- Solución Creativa de Problemas (SCP). Plantear problemas de modo llamativo, exagerado o novedoso y dar los pasos para su solución ingeniosa constituye una herramienta fundamental para el trabajo de la mejora de las relaciones inter-grupales (confianza y cooperación), así como para abordar los ejes temáticos de la obra: disciplina y establecimiento de reglas de convivencia.
- Analogía Inusual (AI). Comparar lo incomparable, relacionar ideas con imágenes. Ha funcionado como activadora de ideas y argumentos para apuntalar los principales ejes de acción del proyecto Espiral Rehilete.
- Metamorfosis Total del Objeto (MeTO). Transformar totalmente un objeto en todos sus elementos materiales, formales, funcionales, relacionales. En el taller de actuación, es recurso indispensable en la etapa de improvisaciones para la búsqueda de personajes, situaciones y conflictos dramáticos.
- Relax Imaginativo (RI). Relajarse identificándose con un proceso natural, para desencadenar el pensamiento mágico-imaginativo. Fundamental en distintos momentos tanto en el taller de actuación, como en la preparación para actividades diversas durante todo el proceso.
- Mapa Mental (MM). Técnica gráfica de pensamiento irradiante. Se aprecia de manera gráfica la asociación de ideas que se pueden crear en torno a una palabra o a una imagen. Se trata de la estrategia

permanente de la directora de escena para visualizar, organizar y planear temáticas y acciones del proceso creativo escénico.

Los argumentos expuestos que se reconocen en las herramientas creativas proporcionan una alternativa óptima para el estímulo y desarrollo de la expresión dramática integral con grupos de niñas y niños. Y de acuerdo con los planteamientos, se concluye, mostrando cómo las herramientas creativas permiten optimizar los procesos creativos en sus diferentes etapas.

Si bien es un hecho ser creativos de manera innata, es importante no perder de vista, en el trabajo práctico de cada día, el implemento de los diferentes recursos que permiten ir configurando, propiciando y sosteniendo la creatividad en un proceso complejo como es el de la construcción de un montaje escénico, donde se entrecruzan dimensiones artísticas, pedagógicas, humanas, sensibles, de relaciones y de comunicación.

Juegos cooperativos para el desarrollo de la actitud creativa y la creación escénica

Este campo aborda las nociones acerca de una herramienta fundamental tanto para el desarrollo de la creatividad como para la expresividad dramática: el juego. Se describe de qué manera se introduce el juego de acuerdo con los dos propósitos centrales: desarrollar la imaginación creativa del drama, y su consecuente utilidad como eje de exploración de la expresividad dramática. El interés es propiciar a través del juego, una observación óptima para obtener actitud de confianza, afirmación, integración y el sentido de la cooperación, indispensable para el grupo teatral.

El juego es una herramienta fundamental en el proyecto Espiral Rehilete. En el taller de actuación el juego dramático permanece en casi

todas las etapas de la creación escénica, al permitir establecer las condiciones para encauzar la expresividad teatral de los participantes. Sin embargo, en la medida que se busca sostener un proceso largo y sostenido (un año), se han de reforzar constantemente las condiciones idóneas de relación entre los integrantes del grupo, así como el centro de interés en las propuestas, más aún, cuando se trata con estudiantes que están a medio camino hacia la adolescencia.

De esta manera, el taller de los juegos cooperativos, permite a los integrantes de la compañía Espiral Rehilete hacer consciente la importancia del sí mismo y del trabajo grupal. Así los valores que vinculan los propósitos y la misión se enriquecen.

Este tercer eje de acción en Espiral Rehilete significa motivación, construcción, integración y cooperación de la identidad del grupo creativo-dramático, cuya acción conjunta integra dos enfoques que asumen el juego como una herramienta primordial de aprendizaje, con el propósito de animar, estimular, impulsar y afirmar la cooperación, integración y respeto entre todos los miembros del grupo. Por un lado el trabajo de Paco Gascón —La Alternativa del Juego—, y del otro, Rita Gramigna con su conceptualización de Juegos Cooperativos.

Conclusiones y aportaciones al campo de la educación artística en México

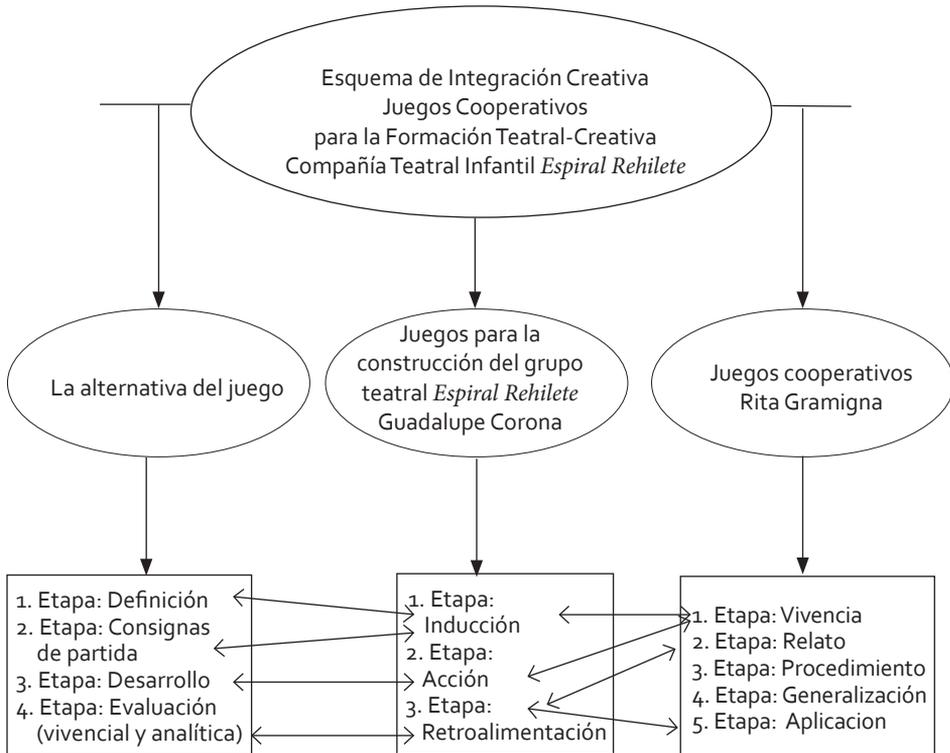
Es necesaria la aplicación sistemática de herramientas creativas en las diferentes etapas del proceso creativo de una puesta en escena, con y para niñas y niños, pues constituye una forma de trabajo específica para abrir un camino más o menos claro durante todo el proceso de cualquier creador.

La aplicación sistemática de dichas herramientas con grupos de niños, niñas y adolescentes comprueba cómo la creatividad manifiesta en estas etapas, necesita sobre todo, de estímulos y estructuras que encauzan tanto la generación creativa de ideas, a veces explosiva, sin dirección inicial, hasta las etapas de acomodación del proceso creativo-teatral. Las herramientas creativas dan cauce al material y a las inquietudes de los niños, reordenando el caos creativo de manera paulatina.

Es importante, sin duda, anotar aquí la peculiaridad del proceso, como cualquier otro, pero que, en este caso, nos lleva a valorar sustancialmente cada una de las etapas del proceso, así como el resultado (montaje) que se generó a partir de aquel. No está por demás apuntar la importancia que supone que todo grupo creativo encuentre el *time in* específico para su búsqueda creativa, tiempo en el que debe haber siempre un espacio para lo inédito, la exploración, la duda, el salto al vacío y la recuperación del rumbo. Es en este amasijo complejo y generoso donde germina la curiosidad que alimenta el fuego del espíritu creativo.

Durante la fase de funciones a público, estamos con el oído y la mirada agudas para incorporar las necesarias adecuaciones. Siempre a favor de la creatividad manifiesta y creciente de todos los que participamos en la maravillosa aventura de ser y hacer con el teatro. Seguimos adelante con la convicción de que el teatro es el juego más divertido del mundo, lo promovemos y lo jugamos con todo el corazón.

Anexo 1
Cuadro B. Interacción metodológica de juegos



INTEGRACIÓN:

La etapa de inducción nuestra se enriqueció con la definición y consigna de partida de Gascón. Nuestra etapa de acción se enriqueció con el desarrollo de Gascón y la vivencia de Gramigna. La etapa de retroalimentación nuestra se enriqueció con la evaluación de Gascón, el relato y la generalización de Gramigna.

Bibliografía

- Aldana de Conde, Graciela (1997), *a travesía creativa*, Santa Fé de Bogotá, Creatividad e Innovació Ediciones.
- Buzan, Tony y Barry Buzan (1996), *El libro de los mapas mentales*, Barcelona, Urano.
- Carballo Basadre, Carmen (1995), *Teatro y dramatización. Didáctica de la creación colectiva*, Málaga, Ediciones Aljibe.
- Cardoso de Sousa, Fernando J. V. (2001), *A criatividade como disciplina científica*, Santiago de Compostela, Creación Integral, S.L., monografía (traducción de Guadalupe Corona Candelaria).
- Corona Candelaria, Guadalupe (2007), “Espiral Rehilete: un proceso formativo integral con niñas y niños por medio del teatro”, *Revista RecreArte*, núm. 8, <http://www.revistarecreate.net/IMG/pdf/R8_-_III.C_-_Teatro_formativo._Tesis_a_manera_de_resumen_Gpe_Corona.pdf
- (2005), “Relajación Creativa: pensar y trabajar sin estrés”, tesis, capítulo 4, Master en Creatividad Aplicada Total, Lisboa, Universidad Fernando Pessoa, IACAT.
- (2005), “La creatividad lúdica y cooperativa. Juegos cooperativos dramáticos”, tesis, capítulo 2, Master en Creatividad Aplicada Total, Lisboa, Universidad Fernando Pessoa. IACAT.
- (2005), “La creatividad corporal y dramática”, tesis, capítulo 7, Master en Creatividad Aplicada Total, Universidad Fernando Pessoa, IACAT.
- (2004-2005), *Portafolios de investigación núm. 10* (analogía inusual), Master Internacional en Creatividad Aplicada Total, Lisboa, Universidad Fernando Pessoa, IACAT.

- Corona Candelaria, Guadalupe (2003), *Modelo pedagógico Espiral Rehilete, notas y apuntes de la bitácora de un proyecto pedagógico*, México, Master Internacional en Creatividad Aplicada Total, Universidad Fernando Pessoa, IACAT.
- Cooper, Philipp (1999), *Visualización creativa*, Madrid, EDAF.
- Charaf Paloantonio, Martina (2001), *Relajación creativa: técnicas y experiencias*, Santiago de Compostela, Creación Integral, S.L.
- De Bono, Edward (2006), *Seis sombreros para pensar*, Buenos Aires, Granica.
- De la Torre, Saturnino (2000), “Manual de activación creativa”, monografía, Master Internacional en Creatividad Aplicada Total, Santiago de Compostela (inédito).
- Dasté, C., Yvette Jenger y J. Volzan (1975), *El niño, el teatro y la escuela*, España, Editorial Villamar, Colección EV.
- De Prado Díez, David (2004), “Manual de activación creativa”, monografía, Master Internacional en Creatividad Aplicada Total, Santiago de Compostela (inédito).
- y Elena Fernández (2001), *La analogía inusual*, Santiago de Compostela, Creación Integral, S.L.
- (2000), *Torbellino de Ideas. Por una educACCIÓN participativa y creativa*, Santiago de Compostela, Creación Integral, S.L.
- y Charaf Paloantonio (2000), *La relajación creativa*, España, INDE Publicaciones.
- Eines, Jorge y Alfredo Mantovani (1984), *Dramática de la dramática creativa*, Barcelona, Gedisa.
- Gardner, Howard (1995), *Estructuras de la mente. La teoría de las inteligencias múltiples*, México, FCE, 3ª reimpresión.
- Garth, Mauren (1999), *El jardín interior. Meditaciones para todas las edades de los 9 a los 99 años*, España, ONIRO.

- Gascón, Paco (1990), *La alternativa del juego II*, Seminario de Educación para la paz, México, EPDH.
- Goleman, Daniel (1992), *El espíritu creativo. La revolución de la creatividad y cómo aplicarla en todas las actividades humanas*, Barcelona, Vergara Editor.
- Gramigna, Rita (2003), *Juegos cooperativos para el desarrollo personal y organizacional*, monografía, Master Internacional de Creatividad Aplicada Total, Lisboa (s/ed.) (traducción de Guadalupe Corona Candelaria).
- Harvey, John (1998), *Relajación total: técnicas curativas para aliviar la tensión del cuerpo, la mente y el espíritu*, Barcelona, ONIRO.
- Mantovani Giribaldi, Alfredo (1996), *El teatro: un juego más*, Sevilla, PROEXDRA (Colección "Temas de Educación Artística").
- Maslow, Abraham (1982), *La personalidad creadora*, Barcelona, Kairós.
- Motos, Tomás (1999), *Creatividad dramática*, monografía, Master Internacional en Creatividad Aplicada Total, Universidad de Santiago de Compostela.
- Poveda, Lola (1995), *Ser o no ser, reflexión antropológica para un programa de pedagogía teatral*, Madrid, Narcea Ediciones.
- Rosales Ayala, Héctor (1999), *Sentipensar la cultura*, México, CRIM/UNAM.
- Rubial, Euxolio (1997), *Juguemos a hacer el teatro*, Madrid, Ediciones de la Torre.

La creatividad ceremonial del pueblo huichol

Luis Etelberto San Juan Molina*

Introducción

El presente escrito tiene por base una investigación de carácter etnográfico sobre la cosmovisión de una comunidad indígena huichola (*virráríka*). En particular, se investigaron las formas en que la esfera de lo sagrado (metasocial) tiene influencia sobre el ámbito de lo profano (social), a la luz de los procesos de comunicación. De acuerdo con lo investigado, el ceremonial o ritual es parte fundamental de la comunicación entre el terreno sagrado y el profano.¹

El ritual huichol remite al mito que a su vez constituye un relato del origen del mundo y de la vida. Los pasos realizados por los seres primordiales (dioses o ancestros) en el origen, son narrados en el mito y repetidos en el ritual. Esto es, el ritual es la puesta en escena del mito, con miras a su reactualización.

La creatividad es un elemento preponderante en la vida de los huicholes. El ejemplo más evidente de ello está en la artesanía, plena de imaginaria

* Doctor en Antropología de Iberoamérica por la Universidad de Salamanca.

¹ Se recurrió a entrevistas en profundidad, realizadas a cuatro informantes. En el presente texto sólo se cita a dos: Don Ascensión de la Rosa Rosalío (*maràkame*) y Crispín Carrillo Montoya (aprendiz de *maràkame*, *segundero*, músico y artesano de la comunidad).

y colorido. Como se explicará en el desarrollo de este texto, el origen de la artesanía en esta etnia es ceremonial, pues se trata de una manera de vinculación con lo sagrado. En su sentido original y más profundo, los objetos artesanales son ofrendas, mediante las que se expresan mensajes simbólicos, referidos a los mitos de origen y a las necesidades humanas.

De acuerdo con lo anterior, surge una pregunta paradójica: ¿cómo puede existir creatividad en el ritual, cuando éste se basa en la repetición? Existe creatividad en el ceremonial y sus distintos productos y manifestaciones pues, aunque el ritual remite a significados únicos, sus posibilidades de expresión son infinitas en la música, en la danza, en la confección de ropa tradicional y objetos votivos.

Símbolo, mito y ritual

Antes de entrar en el tema de la etnia huichola, en su religiosidad y el papel de la creatividad en el ritual, es necesario explicar tres elementos que están presentes en sociedades premodernas, arcaicas o tradicionales, como es la huichola. Se trata del símbolo, el mito y el ritual, conceptos que se hallan entrelazados.

El símbolo

En el sentido antropológico, el símbolo es un signo natural y concreto que evoca algo ausente o que no puede percibirse directamente. Por eso, el símbolo, al ser natural, no es arbitrario. Su significante es natural y esencial, a la vez que inadecuado. El símbolo, como representación, permite la aparición de un sentido secreto, un misterio. Para Gilbert Durand (1995,

pp. 84-85): “(...) el símbolo —tipo mismo del ‘pensamiento indirecto’— remite al orden de lo esotérico, pues lo que ‘aparece’ (lo que en él es ‘exotérico’) lo ‘reconduce’ (...) a un ser irremediablemente ‘ausente’ o ‘imposible’ de conocer directamente”.

El símbolo permite el reconocimiento, ya que es un significante específico y sensible, referido al significado en forma homogénea. En la hierofanía —manifestación de lo sagrado—, el símbolo es un mediador entre lo divino y lo humano, permitiendo la espiritualización del ser humano. De esta forma, la simbolización es una función básica del espíritu, ya que se inscribe en lo sagrado:

lo sagrado es, por una parte, una energía constitutiva de la conciencia y, por otra, una modalidad de existencia, un componente de la condición humana. (...). Desde esta perspectiva, el símbolo es un lenguaje que revela al hombre valores transpersonales y transconscientes. Mediante el símbolo, el cosmos habla al hombre y le hace conocer realidades que no son evidentes por sí mismas (Ries, 1995, p. 43).

La revelación de estructuras del mundo, o variantes de la realidad, cuya evidencia no es inmediata, es una función del símbolo, por lo que dota de un significado religioso a la vida humana.

El mito

En relación estrecha con el símbolo está el mito, el cual se halla vinculado con el comportamiento humano y se expresa mediante el símbolo. Desde la perspectiva sociológica, el mito es una institución y un producto social que, a su vez, tiene funciones en la sociedad en que se presenta. En cuanto a

su etimología, la palabra mito proviene del griego *mythos*, basado en la raíz indoeuropea *meudh* o *mudh*, “cuyo significado está situado en la cercanía de otra palabra famosa, *logos*, y apunta a la palabra en movimiento comunicativo, es decir, al discurso y también a relato y narración.” (Mardones, 2000, p. 39). Si bien la noción moderna de mito considera a éste como una historia ficticia, en la visión premoderna se refiere a una historia verídica, de gran valor, debido a su sacralidad y significado. A pesar de ser historias, los mitos están revestidos de actualidad, por fundar y justificar la conducta humana: “El mito es un relato que narra la gesta de los orígenes, del tiempo primordial.” (Ries, 1995, p. 46). Por consiguiente, el mito refiere una historia sagrada, ya que “(...) describe y retrata en lenguaje simbólico el origen de los elementos y supuestos básicos de una cultura, por ejemplo, cómo comenzó el mundo, cómo fueron creados los seres humanos y los animales, cómo se originaron ciertas costumbres, ritos o formas de las actividades humanas.” (Martínez, 1997, p. 23). Esto se refiere a la época que precedió a la creación, una etapa caótica previa al orden establecido, incluyendo el tiempo.

Los mitos son “relatos secretos y poderosos que describen la creación de una especie, la fundación de una institución. Actúan como palabras claves. Basta recitarlas para provocar la repetición del acto que conmemoran.” (Caillois, 1996, p. 124). En el mito se narra la forma en que, a través de las proezas de seres sobrenaturales, se originó una realidad, total o fragmentaria. Es la narración de una creación, o sea la irrupción de lo sagrado o lo sobrenatural en el mundo.

El ritual o ceremonial

El ritual es una actividad, o serie de actividades (ritos), que se basa en el mito y el símbolo; está normado por reglas específicas y tiene continuidad.

El ritual forma parte de la existencia humana y se da a partir de una expresión simbólica mediante la que se busca el contacto con la divinidad. Se expresa a partir de una estructura simbólica, por medio de palabras y gestos, que imitan las palabras y gestos primordiales. En consecuencia, el rito es un acto simbólico, inspirado en el orden cósmico, reflejado en la naturaleza, la sociedad y el individuo. Los ritos pueden ser de varios tipos, siempre en referencia al tiempo primordial: rituales de iniciación, renovación, de sacrificio, de fiesta. Los ritos de iniciación son ritos de paso, “pues la iniciación equivale a una mutación ontológica del régimen existencial, introduce al neófito a la vez en la comunidad y en un mundo de valores” (Ries, 1995, p. 51).

El ritual se fundamenta en un modelo divino, un arquetipo realizado por un dios o héroe mítico, que es imitado por los ejecutantes del ritual, ya que:

El hombre no hace más que repetir el acto de la creación; su calendario religioso conmemora en el espacio de un año todas las fases cosmogónicas que ocurrieron *ab origine*. De hecho, el año sagrado repite sin cesar la creación, el hombre es contemporáneo de la cosmogonía y de la antropogonía, porque el ritual lo proyecta a la época mítica del comienzo (Eliade, 1998, p. 29).

Por eso, “(...) puede decirse que toda actividad responsable y con una finalidad definida constituye para el mundo arcaico un ritual.” (Eliade, 1998, p. 34). Mediante el rito se rinde culto a los dioses en forma adecuada, en su tiempo y circunstancia. Por ello, el ritual o fiesta —además de recordar y conmemorar los actos primordiales— exige adaptación para el arribo de la divinidad, como es el caso de la penitencia entre los huicholes.

Los huicholes

Los huicholes —denominados a sí mismos *virráríka*— son una etnia, ubicada en el tramo de la Sierra Madre Occidental correspondiente a Nayarit, Jalisco, y parcialmente, Zacatecas y Durango. Fueron conquistados parcialmente por los jesuitas, a través de la evangelización en el siglo XVIII, dos siglos después de la caída de México Tenochtitlan. Por ello, numerosos grupos de huicholes han continuado desde entonces con sus creencias religiosas de origen prehispánico. La supervivencia de esta religiosidad se debe, en buena medida, a que los huicholes constituyen una sociedad premoderna o tradicional, inscrita en el modelo arcaico.

En la actualidad, la mayor parte de los huicholes vive en ranchos, adscritos geográfica, política y religiosamente a un centro ceremonial en específico, como San Andrés Cohamiata, Santa Catarina, San Sebastián o Guadalupe Ocotán. A este último centro pertenece la comunidad sobre la cual se realizó la presente investigación: el rancho Chapalilla, que dista a unas tres o cuatro horas de camino (a pie o a caballo) de Guadalupe Ocotán. Los habitantes de los ranchos se dedican, básicamente, a la agricultura de autoconsumo, aunque también se practica la ganadería. Los principales cultivos son el maíz, el frijol y la calabaza, destinados a sustentar a las familias.

En los centros ceremoniales se concentran las autoridades que rigen tanto ese poblado, como los ranchos pertenecientes al mismo. Las autoridades siguen un modelo jerárquico descendiente, implantado por los colonizadores españoles: gobernador, alcalde, capitán, alguacil, sargento, secretario y topiles. El cambio de autoridades, conocido como *cambio de varas*, se efectúa cada cinco años, aunque hay ritos anuales durante los primeros días del mes de enero.

No es posible hablar de los huicholes en general, pues en cada región donde habita esta etnia, tiene sus particularidades y aspectos tan diversos

como el idioma, la vestimenta, algunos detalles de la ceremonia, e incluso variantes de los mitos. Por ejemplo, existen diferencias entre los huicholes del estado de Jalisco y los de Nayarit, y aun dentro de esos mismos estados, los huicholes presentan diferencias regionales.

Religiosidad y chamanismo entre los huicholes

La religión prehispánica de los huicholes se ha conservado de tal manera que, aun en nuestros días, desempeña “un papel vital dentro de la organización socioeconómica y política del grupo.” (De Jordán, 1990, p. 99). Como pudo observarse durante la investigación de campo, la religiosidad huichola es una mezcla de elementos prehispánicos y cristianos, en la que los primeros tienen una notable preponderancia.

La mayor parte de las actividades desempeñadas por los *virráríka* —aun las más cotidianas— se ubican en un contexto sagrado, al ser una cultura tradicional, para la cual existen simultáneamente el orden de lo mundano y el de lo invisible. De igual modo, la provisión de alimentos —principalmente los cultivados— está regida por tiempos sagrados y ceremoniales que, a su vez, dependen de los ciclos naturales, como la sucesión de las estaciones.

La iglesia católica ha tratado de evangelizar a los huicholes desde fines del siglo xvi. En la actualidad, no sólo las misiones católicas, sino también las protestantes, hacen su trabajo en la sierra. Sin embargo, “la religión permanece básicamente indígena con un sobretodo de catolicismo del siglo xviii que incluye bautizo, santos, y el calendario ritual” (Grimes y Hinton, 1990, p. 90). Por lo tanto, las prácticas rituales son claramente herederas de la concepción religiosa mesoamericana, a pesar de la existencia de elementos cristianos católicos, como imágenes de santos

y vírgenes. Por tanto, si bien se concibe la existencia de Cristo, santos, vírgenes y ángeles, también se adora a dioses vinculados con la naturaleza, como el Sol, la Tierra, el Agua (como mar, manantiales o lluvia), e incluso, el maíz, el venado y el peyote han sido elevados al rango de divinidad. En los templos tradicionales, pueden verse imágenes cristianas, al lado de cuernos de venado o jícara votivas con dibujos representativos de los dioses huicholes. Durante las ceremonias, se reza y se depositan ofrendas a todos por igual.

La vida sagrada de los huicholes se fundamenta en su concepción del mundo, pues consideran que la estructura básica del entorno natural en que viven, fue fundada en un origen por antepasados que, en la actualidad, son considerados divinidades o *cacauyaris*. Tal es el caso de Takuchi Nakavé (Nuestra Abuela Crecimiento o Germinación), Tatevarí (Nuestro Abuelo Fuego), Tayéu (Nuestro Padre Sol) o Tamachi Kauyumari (el Hermano Mayor). En general, las divinidades huicholas representan fenómenos naturales, aunque otras, como el Hermano Mayor, representan a antepasados con características antropomórficas.

Las ceremonias, las ofrendas, los mitos y los cantos son las manifestaciones religiosas más notables de los huicholes. “Mitos y cantares son la base misma de su religión: no sólo constituyen ‘los textos sagrados’ que rigen la vida (...), sino que poseen fuerza propia, de cuya eficacia depende el éxito tanto de ceremonias agrícolas como curativas” (De Jordán, 1990, p. 108). Para los huicholes, el ciclo ritual tiene como fin mantener cierto control sobre la naturaleza, en específico la adecuada sucesión de los ciclos de lluvias y de secas. La subsistencia y la salud del grupo dependen de la realización de las ceremonias. En la comunidad, se considera que si la gente cumple con sus votos y realiza las ceremonias en los tiempos precisos, estará garantizada la lluvia en la temporada que se necesita, para propiciar el crecimiento del maíz, que se desarrollará normalmente y libre

de plagas o fenómenos atmosféricos adversos —como el granizo o las heladas—, lo cual será benéfico para la alimentación del grupo.

La política es otra esfera de la vida huichola, asociada al ritual. Las autoridades son escogidas entre hombres de los ranchos agrupados en torno de un determinado centro ceremonial, para ejercer actividades tanto de carácter jurídico-civil, como ceremonial. Las funciones de estas autoridades son rituales, al tener por obligación el resguardo del templo huichol (*ririki* o *calihuey*) y la realización de ceremonias periódicas al interior del mismo, a la vez que se encargan del mantenimiento del orden ceremonial y civil de la comunidad. Por otra parte, el ritual está presente en la manera como se designa a las personas que se desempeñarán como autoridades tradicionales. Cuando un periodo está por concluir, los miembros la autoridad aún en turno, duermen y sueñan. Según explican, en el sueño los *cacauyaris* o dioses les indican qué personas deben ser nombradas como autoridades para el siguiente ciclo. Al despertar, se avisa a dichas personas que deben cumplir con esa obligación.

Según se pudo constatar en la etnografía realizada, el papel de la escuela oficial ha sido valorizado un tanto negativamente, por parte de los chamanes, encargados de la conservación y transmisión de los conocimientos tradicionales de la cultura huichola. Si bien la escuela ha permitido a algunos jóvenes acceder a la movilización social de la cultura hegemónica —cuando salen de las comunidades para continuar su formación académica, en ciudades como Tepic o Guadalajara, o cuando aprenden y dominan el idioma español, y ello les permite conseguir trabajos temporales y desempeñarse en sociedades mestizas—, también les ha hecho modificar su cosmovisión, pues dejan de considerar válidos los valores tradicionales de sus comunidades y se alejan de las prácticas ceremoniales.

Una figura central en la religiosidad y el ritual de los huicholes es el *maràakame* o chamán. La preparación para el chamanismo se fundamenta

en la penitencia, aplicada a distintos ámbitos de la vida, como la alimentación o la sexualidad. En el caso de la alimentación, se trata de una práctica intermitente de ayunos, en los que la principal característica es la ausencia de la sal en las comidas y la ingestión de éstas sólo en dos momentos del día (la mañana y la noche). En el caso de la sexualidad, se trata de restricciones que suelen incluir la castidad durante cinco o seis años; una vez transcurrido este lapso, se hará esta penitencia sólo durante periodos específicos, como peregrinaciones y ceremonias.

Otro aspecto de la preparación chamánica es la peregrinación a determinados lugares considerados sagrados, durante un cierto número de años. En la geografía mítica huichola, se considera que la zona donde se asienta este grupo étnico es el centro de cuatro puntos cardinales: en el Norte: Aurramárika, una montaña localizada en el estado de Durango. Al Sur: Takuchi Nakavé, el volcán Iztaccíhuatl, en los límites de los estados de México, Morelos y Puebla. Hacia el Oriente: Virikuta, en el estado de San Luis Potosí. Y en Occidente: Aramara, un islote rocoso próximo al puerto de San Blas, en la costa de Nayarit. Estos lugares son los principales puntos de peregrinación. Sin embargo, los huicholes tienen muchos otros lugares sagrados, tanto en la región donde habitan, como en otros lugares del país. Se consideran como lugares sagrados los cerros o montañas, cuevas, y cuerpos acuáticos en general (ríos, lagos, manantiales, el mar), así como pirámides de origen prehispánico, sin importar su localización. El hecho de que los huicholes tengan más presentes ciertos lugares, se debe a su cercanía geográfica y mítica.

Además de los chamanes, también peregrinan los individuos que están en el camino del aprendizaje chamánico. Si bien estas personas procuran peregrinar a todos los sitios sagrados posibles, tienen la obligación ritual de asistir a uno en específico, pues cada quien tiene asignado un lugar sagrado al cual debe acudir con cierta regularidad, independientemente

de si visita otros sitios ceremoniales. Esta asignación se debe a que es el lugar sagrado o, más específicamente, el espíritu que mora en el sitio, quien elige a las personas que han de rendirle culto —mediante la peregrinación y entrega de ofrendas—, y se lo comunica mediante sueños. A cambio de cumplir los deberes ceremoniales, el peregrino recibirá un don o un poder determinado, que caracteriza al lugar visitado. Por ejemplo, hay lugares que otorgan el poder de convertirse en cantador; otros que dan la capacidad de elaborar artesanía; unos más, que permiten el desarrollo de las habilidades musicales; otros, que permiten curar males específicos, como la picadura del alacrán.

Para los huicholes, la obligación de peregrinar dura cinco o seis años, que pueden ser consecutivos o diferidos, de acuerdo con las posibilidades del individuo. El poder otorgado por el lugar va siendo adquirido paulatinamente por la persona. Una vez transcurrido este periodo, debe hacerse un sacrificio (normalmente un toro o un becerro) y llevar la sangre al lugar sagrado. A partir de entonces, se considera que el peregrino ha cumplido con el compromiso y deja de estar obligado a realizar la peregrinación, aunque puede guiar a novicios a ese lugar.

No hay distinción de género para ser chamán, pues tanto hombres como mujeres tienen la posibilidad de serlo, siempre y cuando cumplan con los requisitos establecidos y peregrinen a los sitios indicados. Cabe acotar que los números cinco o seis, presentes en la cosmovisión y el ritual huicholes, se consideran sagrados al corresponder a la geografía mítica. Se trata de los cuatro puntos cardinales y el centro (en el caso del número cinco); o bien, de las cuatro direcciones, más el arriba y el abajo (en el caso del número seis).

En la cosmovisión del chamán un mundo espiritual y otro material se fusionan. El ceremonial es una de las formas propiciatorias de la fusión, al permitir la comunicación entre la esfera metasocial (lo invisible o sobre-

natural, región de los espíritus, dioses, antepasados o héroes míticos) y la social (la de los seres humanos). Esta comunicación es, al mismo tiempo, una retroalimentación, pues desde el ámbito de 'lo invisible' se otorgan vida, salud y alimento a los seres humanos, a cambio de un pago, hecho a través de distintas actividades, tales como peregrinación, baile, música, canto, ayuno, velación, confección y entrega de ofrendas, preparación de bebidas o alimentos, entre otros.

De acuerdo con la interpretación del *maràakame* Ascensión de la Rosa, en la ceremonia se establece una comunicación entre los dioses y la comunidad. El vínculo está constituido por el chamán, quien —según sus palabras— es capaz de escuchar el canto de las divinidades. A su vez don Ascensión repite el canto escuchado, para darlo a conocer al resto de la comunidad. Para ello se vale de los *segunderos*, quienes repiten nuevamente el canto. De esta forma tenemos cuatro niveles: los dioses (emisores del canto), el *maràakame*, los *segunderos*, el resto de la comunidad (receptores del canto). Como puede apreciarse, el *maràakame* es el miembro de la comunidad especialmente capacitado para llevar a cabo esta comunicación. En efecto:

(...) se atribuye una visión penetrante a los que ocupan cargos y a los hombres próximos a las deidades. Pueden actuar sobre lo que es invisible para el común de la gente. La visión que dan el poder y el conocimiento permite al especialista actuar en el terreno no perceptible (López Austin, 1990, p. 215).

La comunicación puede lograrse de diferentes maneras, como son los sueños, los trances o las ceremonias, durante los cuales —según la creencia huichola— la divinidad fluye, aparece y desaparece, circula por todo el universo. Los sueños y trances a que nos referimos son de carácter individual, pero las ceremonias son colectivas, pues en ellas participa toda la

comunidad. Por esa razón, el ritual es una manifestación de la vida social de la comunidad.

En el siguiente fragmento de entrevista,² el chamán Ascensión de la Rosa explica el modo en que surge la comunicación entre el ámbito sagrado y el chamán, que puede ser, tanto mediante el sentido del oído, como el de la vista:

P. Usted me ha dicho que en la ceremonia los dioses hablan. ¿Qué es lo que dicen los dioses en la ceremonia?

R. Es que (...) uno los llama por teléfono. Les habla hasta donde estén, ellos se unen, porque están las cuatro direcciones. Se unen y ya dicen: “Ah, pues si nos dan un premio, pues sí, vamos a recibirlo. Y así queremos, así, pues si nos tienen todo, y vamos a recibirlo. Y así, está cerca, y nosotros podemos recibir donde sea”. Ponen las manos así, por acá está otra ceremonia, por ahí está otra. Ellos reciben así nomás, ellos no se arriman, no se paran aquí, sólo con sus manos nomás, ya reciben todo. (...)

P. Además de escuchar a los dioses, ¿también puede verlos?

R. Sí. Esos no se ven como gente, son una luz. Si aparecen en el sueño, pues es una persona. Como, si aparecen junto a mi hijo, si debes, te dicen: “Tú me debes, ahora me tienes que pagar”. Pues ellos son. Uno puede decir: “No le debo”, y ya se enoja uno, “¿Por qué me vino a cobrar ese vato? No le debo”. No, pues esos son, nomás así se forman, y te hablan.

Las funciones del *maràakame* son diversas. Es quien dirige las ceremonias y peregrinaciones, además de fungir como terapeuta tradicional, consejero y representante de su comunidad ante el centro ceremonial. En la comunidad investigada, se notó que los chamanes no sólo desempeñan estas

² De la Rosa, Ascensión, en entrevista en Rancho Chapalilla, Nayarit, 22 de junio de 2001.

labores, sino también se dedican a actividades agrícolas —como el resto de la comunidad— o, en algunos casos, a la elaboración de artesanías. También suelen ser músicos, ya sea en las ceremonias o en la vida profana. Además, debe cumplir con cinco años de servicio, en uno o más cargos de las autoridades, desde topil hasta gobernador. La principal función del *maràkame* es la comunicación con lo sagrado, para fines tanto individuales como colectivos (como una curación, o la propiciación de lluvia para toda la comunidad).

Los huicholes pueden comunicarse con los dioses a través de representaciones simbólicas, como jícaras adornadas con chaquiras, bordados, plumas, flechas, diseños con estambre, etcétera. Las plumas no sólo son de gavián, sino también de águila, halcón y aves acuáticas, como la gaviota y el pelícano, además de otras. Normalmente no se usan sólo las plumas, sino con ellas se elaboran *muvieris*, una especie de flechas, consistentes en una vara delgada y de unos veinte centímetros de longitud; en una de sus puntas, se ata un par de plumas (unidas por el extremo del cañón que va pegado al cuerpo del ave), de modo que quedan colgando. La vara es forrada con estambres de colores. Se le consagra con agua (durante una ceremonia o en un lugar sagrado), con lo cual queda lista para usarse ritualmente. Según los chamanes, los *muvieris* sirven tanto para entablar comunicación con la divinidad, como para realizar limpias y curaciones. Los *muvieris* se guardan, con otros objetos rituales, en el *takuatzi*, un estuche hecho de palma, que acompaña al *maràkame* en las ceremonias, peregrinaciones y curaciones que efectúa.

El ritual huichol

La cosmovisión de los huicholes sirve como fundamento al ritual o ceremonia, que consiste en la reactualización del mito. Para los virràrika “en el

mundo existen dos fuerzas cósmicas opuestas: la ígnea, representada por Tayaupá, ‘Nuestro Padre’ el Sol, y la acuática, representada por Nacawé, la Diosa Lluvia. Fueron fuerzas en lucha en el momento de la creación y lo siguen siendo a lo largo del tiempo mundano.” (López Austin, 1990, p. 142). Esta dualidad y su contraposición, se manifiestan en distintos mitos.

Para las sociedades tradicionales, lo sagrado se relaciona con “lo impuro, lo peligroso, lo tierno y lo nuevo. Es una cualidad contagiosa que hace que las cosas sagradas sean intocables. Esto las hace peligrosas. Es necesario disminuir esta fuerza por medio de ritos específicos.” (*ibid.*, p. 144). Tales ritos constituyen las ceremonias, a través de las cuales se maneja lo sagrado. Mientras más cercano al origen mítico sea cualquier fenómeno natural o cultural, mayor será su sacralidad y su condición de delicado, lo que hace necesario dominarlo para que pueda servir a los fines de la vida.

En los mitos huicholes subyace el concepto de que todo lo nuevo se origina a partir de esencias. En la concepción huichola, las imágenes y réplicas de las divinidades contienen parte de la esencia. Tal es el caso de los santuarios naturales, lugares considerados sagrados, como cuevas, manantiales o montañas, en los que —conforme a las creencias *virráríka*— moran distintos espíritus primordiales, aunque ocurre lo mismo con las milpas o los *ririki*, los templos construidos en cada rancho y en los centros ceremoniales, e incluso en los instrumentos rituales.

Dada la importancia de la agricultura entre los huicholes, las lluvias son de gran importancia, pues su exceso o escasez pueden dañar las cosechas; en cambio, su ciclo regular, es favorable para la vida, tanto de la comunidad como del entorno natural. De ahí la importancia de que la temporada de secas concluya con las primeras lluvias, y viceversa. Por esa razón, el antagonismo es fundamental en la concepción huichola del cosmos y los rituales correspondientes.

En cuanto a su forma, el ceremonial es complicado y cada ceremonia sigue un modelo en particular, aunque es posible establecer dos patrones básicos de ceremonias, conforme a su importancia: *a)* Ceremonias donde hay cantos a cargo de *maràakate*, además de otras actividades. *b)* Ceremonias donde los *maràakate* no cantan, aunque llevan a cabo otras acciones rituales.

En el primer tipo de rituales, los cantos suelen efectuarse durante la noche (excepto en *Tatéi Neirra*, la fiesta de los primeros frutos, en que además hay cantos durante el día). En ocasiones, se efectúa el sacrificio de un bovino al amanecer, después de la primera noche de cantos. Cuando esto ocurre, hay una segunda noche de cantos, durante la cual se cocina un caldo hecho con la res sacrificada; hay veces en que puede sustituirse el animal por peces. Si no hay sacrificios, los cantos se efectúan sólo durante una noche.

Este tipo de ritual es prolongado y complicado, debido a las distintas etapas que comprende. Destaca la presencia de cantos y rezos, a cargo del *maràakame* y el cuerpo sacerdotal. El canto inicia cuando se oculta el sol, y termina cuando el sol aparece en el oriente. El canto se alterna con danzas, acompañadas de violín y de guitarra, instrumentos hechos por los propios músicos o por artesanos especializados. Participan hombres y mujeres de todas las edades, quienes danzan separados por sexos: de un lado los hombres y de otro las mujeres. Mientras danzan, el *maràakame* y los segunderos permanecen frente al fuego, cantando. Las danzas son complicadas y constan de diversas etapas, siempre con base en un ciclo definido. Después de una sesión de canto, los músicos van al templo (*ririki* o *calihuey*) y, tras de ellos, van los demás miembros de la comunidad. Los músicos comienzan a tocar y a caminar en torno a la hoguera, seguidos del resto de los miembros de la comunidad, que danzan ordenados en dos filas: una sólo de hombres y otra de mujeres.

Como se señaló anteriormente, los números, en especial el cinco y el seis, son muy importantes para la vida ritual de los huicholes, en aspectos como el número de días de ayuno ritual y, en el caso de la danza, al número de veces que debe realizarse, en las ceremonias de larga duración. En este tipo de ceremonias, la danza inicia con seis vueltas alrededor del fuego. De ahí, seis vueltas alrededor del tronco en donde se atará al animal que se sacrificará al amanecer (lo cual se omite cuando no se hará sacrificio). La siguiente fase, son seis vueltas, formando un círculo, a unos metros del fuego. Finalmente, se danzan seis piezas tocadas por los músicos, frente al *ririki*, a un lado los hombres y en el otro las mujeres. Después de las danzas, sigue otra sesión de canto. Canto y danzas se alternan por seis veces, a lo largo de la noche. Como lo señala Crispín Carrillo, músico y aprendiz de *marakame*, así como segundero:

Para ceremonias se tocan seis canciones nomás. Cuando estamos haciendo fiesta, nomás seis canciones se tienen que bailar. Primero caminan alrededor de la lumbre. También ahí hacen seis vueltas bailando. Ya llegan en el *ririki*, ahí están los violinistas. Ya tocan sus seis canciones, ya lo bailan, hasta ahí. Y se repite. Hay seis canciones nomás que se tocan en la ceremonia. Y hay más de miles que no se tocan en la ceremonia.³

Si se concluye ese ciclo antes del amanecer, todos esperan sentados la salida del sol, sin cantar ni danzar, platicando y haciendo bromas. Una vez que sale el sol, se lleva a cabo el sacrificio (en las ceremonias que duran dos días). Después del sacrificio, con la sangre del animal muerto se untan velas, jícaras y todo tipo de objetos votivos y rituales. Según los

³ Carrillo Montoya, Crispín, en entrevista, Rancho de Nanchilera, Nayarit, 25 de junio de 2001.

chamanes entrevistados, el untar sangre en estos objetos equivale a escribir en ellos mensajes, que son captados por los seres pertenecientes al ámbito de lo sagrado.

Durante la entrega de ofrendas, hecha frente al fuego y también en el templo, se llevan a cabo danzas. En esto participa la mayoría de los miembros de la comunidad, mientras algunos hombres descuartizan al animal sacrificado, para obtener su carne. Estas operaciones concluyen alrededor del medio día y durante la tarde, la comunidad se relaja y todos sus miembros procuran descansar, pues al anochecer comenzará la segunda parte de la ceremonia, cuya mecánica es similar a la de la primera noche (excepto cuando no se vela ya a la res, puesto que ha sido sacrificada). A lo largo de la segunda noche, las mujeres preparan un caldo, preparado con la carne del bovino muerto. Se continúa con la preparación del tejuino, bebida ritual hecha de maíz fermentado. La preparación del tejuino, a cargo de las mujeres, se inicia desde unos días antes del inicio de la fiesta, pues este líquido es también una ofrenda. Al amanecer, los participantes se reparten el caldo y el tejuino, después de ofrendarlos frente al fuego y en el *ririki*. Las danzas pueden proseguir durante el día, aunque también las personas reposan.

El segundo tipo de rituales es menos complicado. Se trata de ceremonias diurnas, por lo que no hay cantos por la noche, y la acción de los *maràkate* se limita a efectuar limpiezas o purificaciones rituales de personas, objetos y lugares.

En ambas clases de ritual hay música y danza, además de comida y bebida en abundancia. A pesar de la connotación religiosa de las ceremonias, es común el intercambio de bromas entre los participantes, principalmente en los momentos de descanso entre acciones rituales, por lo que no son ceremonias totalmente solemnes. La solemnidad se da en los momentos importantes (cuando, según los chamanes, hay comunicación

con los dioses), pero en los momentos de relajación, es habitual escuchar risas y bullicio, por lo cual el ludibrio es un ingrediente más de la vida ritual huichola.

Si bien durante el desarrollo de las ceremonias, cada participante cumple su papel a cabalidad, cuando todos los pasos rituales han sido dados, al final del rito, comienza la fiesta para las personas. Es cuando los excesos, como es el caso de la embriaguez, pueden darse sin freno. La confusión propia de la fiesta o ceremonia

aparece así realmente como la duración de la suspensión del orden del mundo. Por eso se permiten entonces todos los excesos. Lo importante es obrar en contra de las normas. Todo debe efectuarse al revés. En la época mítica, el curso del tiempo estaba invertido. (...) Para estar más seguro de encontrar nuevamente las condiciones de existencia del pasado mítico, hay que ingeniarse en hacer lo contrario de lo que se hace habitualmente (Caillois, 1996, p. 130).

Las fiestas no concluyen abruptamente, pues hay un paulatino transcurso de la etapa meramente ceremonial, a la convivencia social entre los participantes. Un factor común es la embriaguez, estado en el que se mantiene prácticamente toda la comunidad (incluyendo algunos niños y niñas que han bebido tejuino). Se toca música, ya no de carácter sagrado, sino canciones profanas, en idioma huichol y compuestas por los propios músicos locales. Se danza. Se escucha música en una grabadora. Se platica en grupos, se ríen o se llora. Se come y bebe lo que ha quedado después de la fiesta. Algunos fuman tabaco liado en hojas secas de maíz. Hay personas que duermen. No es raro que se suscite alguna pelea por diferencias que se mantuvieron silenciadas durante la ceremonia, pero que surgen en cuanto ésta ha terminado. Los infantes juegan a la pelota o bien, se

persiguen con el fin de divertirse. En general, se percibe un ambiente relajado en la comunidad, sobre todo al término de las fiestas de larga duración, en las que nadie ha podido dormir ni descansar, durante dos días con sus noches.

Las ceremonias se realizan distintas veces durante el año, y presentan variantes de acuerdo con la etapa agrícola correspondiente pues —como se ha señalado— la vida ritual se da en consonancia con los ciclos agrarios, correspondientes, a su vez, a los ciclos de lluvias y de secas. En la comunidad investigada se identificaron cinco ceremonias principales:

- a) La fiesta del esquite o maíz tostado. Se celebra al principio de la primavera, entre los meses de febrero y abril; en este ritual, una niña representa (durante cinco años sucesivos) el papel de la diosa del maíz, en su advocación infantil. Además del esquema habitual del ceremonial huichol, en que se hacen cantos y danzas durante las dos noches que dura la fiesta, y se sacrifica un bovino al amanecer del primer día, hay una fase de la ceremonia en que la niña mencionada tuesta maíz en un comal, y lo reparte a los participantes. Esta celebración se realiza justo antes de preparar los campos y sembrarlos de maíz.
- b) La fiesta de la limpia. Se realiza al final de la primavera o al inicio del verano (entre fines de mayo y fines de junio), cuando las plantas de maíz han iniciado su crecimiento. Coincide con la limpieza de hierbas parásitas, en los campos de cultivo. No es una fiesta larga: sólo dura un día y no hay cantos por la noche, ni se sacrifica una res, aunque sí hay danzas diurnas. En cambio, se sacrifican gallinas, con las cuales se prepara un caldo; también se prepara atole en grandes cantidades, y todo ello se reparte entre los participantes. La parte central de esta ceremonia consiste en la limpieza ritual de jícaras, que las familias conservan en sus altares domésticos y son limpiadas año con año. Esta limpieza se

aplica simbólicamente tanto a las familias como a las milpas; con ello, se pretende librar de enfermedades a las personas y al maíz cultivado.

- c) La fiesta del tambor. Se lleva a cabo durante el otoño (entre fines de septiembre y principios de noviembre), cuando las plantas de maíz dan las primeras mazorcas. En esta fiesta es fundamental la participación de todos los niños y niñas de la comunidad, que fluctúen entre el primero y los once años de edad, quienes participan agitando sonajas durante la ceremonia. Es un ritual de iniciación, pues se trata de la inserción paulatina de los infantes a la sociedad huichola. La ceremonia es larga, de dos noches y dos días de duración; hay cantos y danzas que, a diferencia de otras fiestas largas, son acompañadas del sonido de un tambor, que es tocado —por turno— por los hombres de la comunidad. El tambor se hace del tronco de un árbol (que ha sido soñado por el chamán) y la membrana es la piel de un venado, que se caza ritualmente para la ceremonia. En la ceremonia se representa simbólicamente un viaje de la Sierra Huichola hacia Virikuta, y este es el tema de los cantos; para este trayecto simbólico, en los cantos, el *maràakame* se transforma en un águila que guía la peregrinación, y va seguido por los niños, convertidos en colibríes. Se hace un camino de bolas de algodón silvestre, suspendidas de hilos, que va del centro a un extremo del círculo (en torno al cual están los participantes), donde hay un altar; el algodón simboliza las nubes. En el altar principal, ubicado en el *ririki*, se colocan las primeras mazorcas cosechadas y, al final de la ceremonia, se tuestan en la fogata ritual, y los participantes se pintan las caras —unos a otros— lúdicamente, con los tallos de maíz carbonizados.
- d) La fiesta de la cosecha. Se ofrece entre el otoño y el invierno (en los últimos días de diciembre), cuando los cultivos (maíz, frijol y calabaza) están en plena madurez, listos para ser cosechados. Es una ceremonia larga, en el sentido mencionado en los incisos previos. En la comunidad

investigada, dependiendo de las circunstancias, esta puede coincidir con la peregrinación a Virikuta, tras la cual se realiza la ceremonia; o bien, con una fiesta realizada al Santo Niño de Atocha (cuyo santuario está en el poblado de Plateros, en el estado de Zacatecas, y forma parte de la geografía ritual de los virríríka).

- e) La ceremonia del peyote. Si bien, no hay una fecha específica para su realización, se efectúa durante la época de secas, aproximadamente entre diciembre y junio. Este ritual se basa en una peregrinación al lugar sagrado de Virikuta, como se explicará más adelante.

La sucesión de las ceremonias a lo largo del año, es un proceso correspondiente al desarrollo del maíz: desde la siembra de la semilla hasta su transformación en alimento. Es decir, las fiestas mencionadas fluctúan del endurecimiento del grano del maíz, hasta el momento cuando está listo para su siembra; y también se refieren a la vinculación entre tierra y lluvias, que se lleva a cabo con la preparación del terreno. Cada uno de estos acontecimientos y actividades están marcados por la realización de los rituales correspondientes.

Cuando las lluvias escasean, se procura organizar ceremonias y llevarse ofrendas a lugares de la sierra, en donde se supone la existencia de divinidades acuáticas. En ocasiones, los miembros de la comunidad son reacios o indolentes para efectuar las fiestas, por lo que los *maráakate* los reconviene para que participen y lleven a cabo los rituales, en los momentos adecuados. La ceremonia cumple la función simbólica de devolver a los dioses lo que estos han dado a los humanos para vivir.

La vida del hombre es de continuo débito a los dioses. El hombre se alimenta, y al hacerlo contrae un compromiso. Los dioses tienen la función de alimentar a sus criaturas. (...) pero el consumo humano de los alimentos debe

pagar su parte recíproca. Los dioses entregan el sustento en préstamo. (...) La ofrenda adquiere con esto un sentido de pago constante (López Austin, 1990, p. 158).

La peregrinación a Virikuta

Uno de los ritos fundamentales dentro del ciclo ceremonial huichol, es el viaje ceremonial a Virikuta, que es “(...) el lugar sagrado por excelencia (...) al que van los huicholes cada año a recolectar el peyote. El viaje se hace entre vivencias místicas. Todo el recorrido se marca con espacios de poder. Todo está cargado de la fuerza de la reproducción: el agua de sus manantiales sagrados remedia la esterilidad.” (López Austin, 1990, p. 146).

La creatividad ceremonial está presente en este rito, en la elaboración de ofrendas y en el aumento de las capacidades, de todo tipo, de los participantes, según sus intereses y cualidades individuales. Según las peticiones hechas a los dioses, la peregrinación a Virikuta puede ayudar a aumentar el conocimiento, las potencialidades curativas, las virtudes artísticas, además de la continuidad de la existencia. Por esa razón, en este apartado se describe esta ceremonia, para destacar las distintas formas en que resalta la creatividad del pueblo huichol.

Como toda actividad ceremonial, la peregrinación a Virikuta se sustenta en un mito. En este caso se trata de uno de los mitos fundacionales de los huicholes, pues en él aparecen aspectos básicos de la vida *virráríka*, como son la cacería del venado, el consumo ritual del peyote, y la identificación del venado y el peyote con el maíz. En este mito se habla del origen de la caza ritual del venado y la transformación de éste en peyote. Se mencionan los lugares sagrados por donde iba la comitiva original, integrada por dioses y antepasados y encabezada por Tatevarí, “Nuestro Abuelo” el

Fuego. También se describen las ofrendas que deben llevarse a cada uno de esos lugares y el ritual a desempeñar en ellos, así como las obligaciones de quienes se quedan en los ranchos a esperar a los peregrinos.

El complejo mítico venado-peyote-maíz “entraña cacerías y sacrificios ceremoniales de un venado, seguidos de una peregrinación hasta el Real de Catorce para conseguir peyote.” (De Jordán, 1990, p. 111). La importancia de Virikuta (la tierra del peyote) radica en su influjo para la subsistencia de los huicholes, tanto a nivel alimenticio como vital y reproductivo.

En el primer caso, los miembros de esta etnia consideran al maíz, al venado y al peyote como tres manifestaciones de una misma esencia. Los tres son comestibles y pueden transmutarse uno en otro. La posibilidad de intercambio de esencias entre peyote, maíz y venado, se explica de la siguiente manera:

El peyote sería la esencia en el otro mundo; el maíz sería la fructificación sobre la tierra, y el venado sería el peyote que, en forma animal —otra manifestación de la esencia del maíz—, queda convertido en carne para comer. De ser esto así, habría que considerar a Wirikúta [Virikuta], el sagrado país del peyote, como el depósito de las esencias (López Austin, 1995, p. 155).

Asimismo, la primera peregrinación a Virikuta fue necesaria para que el Sol naciera e iluminara el mundo, para remplazar la luz de la Luna, la cual entonces predominaba. En las comunidades huicholas actuales, como Chapalilla, el mito suele reactualizarse con una periodicidad anual, si bien ello no es siempre posible, debido a restricciones sobre todo de índole económica.

El viaje a Virikuta comienza en la Sierra Huichola con un grupo de peregrinos, también conocidos como peyoteros, quienes representan tanto a sus ranchos, como al centro ceremonial dentro del cual se circunscriben.

Dentro de ellos, hay un *maràkame* encargado de conducir la peregrinación e identificado con Tatevarí, “Nuestro Abuelo” el Fuego. La ceremonia con la que se inicia el viaje consiste en cantos durante la noche, ejecutados por el *maràkame* conductor de los peregrinos y realizados en el *ririki* del centro ceremonial. Al final de los cantos, se inicia la peregrinación rumbo al oriente, pasando por distintos lugares sagrados.

Antiguamente, esta peregrinación se hacía a pie o con la ayuda de equinos. Sin embargo, actualmente se hace en transportes motorizados, ya sea en camiones o camionetas proporcionados por el gobierno del estado de Nayarit, o en vehículos de pasajeros o de alquiler. Este cambio de forma de transporte, ha conllevado una cierta modificación de la ruta original, ya que —si la peregrinación se hace en vehículos— es preciso utilizar caminos de brecha y carreteras o autopistas, que no necesariamente pasan por todos los lugares sagrados que se deben visitar. Como el trayecto dura varios días (en tiempos pasados, incluso meses), los peregrinos pasan la noche ya sea acampando al aire libre, o en lugares (casas, pensiones, hoteles) donde les sea posible; esto último ocurre, sobre todo, cuando están en una ciudad o un pueblo.

En tres ocasiones, el investigador acompañó a un grupo de huicholes de la comunidad de Chapalilla, a la peregrinación a Virikuta, gracias a lo cual se pudo realizar la etnografía que permitió obtener los datos expuestos a continuación.

En la parte sudoccidental del estado de San Luis Potosí, cerca de los límites con Aguascalientes, se halla el paso hacia Virikuta. El nombre de este lugar es Yoliatl⁴ y ahí hay un pequeño poblado, con alrededor de un centenar de habitantes mestizos, acostumbrados al continuo paso de huicholes

⁴ *Yoliatl*, del náhuatl *yolotl* (corazón) y *atl* (agua). Su traducción literal puede ser “corazón de agua” o “corazón del agua”.

por esos parajes, ya que los peregrinos indígenas suelen pernoctar en el lugar. Es un lugar con clima semidesértico, aunque caracterizado por la presencia de algunos manantiales, considerados sagrados, en los cuales se depositan ofrendas y se hacen rezos. Como muchos de los sitios sacros de los huicholes, los manantiales están rodeados de una malla de alambre, que sirve para resguardar el lugar.

En general, en los lugares sagrados los huicholes ofrendan velas, incienso y chocolate (el cual suele ser una ofrenda para la Madre Tierra; significa el crecimiento, pues equivale a regar la tierra para que crezcan las plantas); tabaco (aunque sólo donde se considera que hay espíritus masculinos); flechas de carrizo (denominadas *ulú*), pintadas de rojo y negro con colorantes naturales. También se pueden ofrendar galletas; según el chamán Ascensión de la Rosa, las galletas “son para los chaneques, las galletas se tiran [se ofrendan] para que no nos flechen”.⁵ Los chaneques se localizan especialmente en lugares con agua. Además de esto, en la peregrinación a Virikuta, se dejan jícaras adornadas en su interior con chaquiras. En Yoliatl, el diseño que deben llevar las jícaras, es un *nierika*: una especie de rueda, de colores blanco y amarillo. Después de Yoliatl, sigue el lugar sagrado de San Juan del Tuzal, donde se deja una jícara pintada con signos de peyote, así como otra, donde se dibuja una milpa.

El viaje continúa hacia el noreste de San Luis Potosí; se dejan ofrendas en una laguna al pie de un cerro, lugar denominado *Marraturrá* o “Donde nos perdonan”, pues se supone que ahí se obtiene el perdón de los pecados; adicionalmente a los elementos votivos señalados, en *Marraturrá* se deja una jícara con el dibujo de cuatro venados, negro, azul, blanco y rojo. La siguiente estación ceremonial es un grupo de manantiales, llamados *Tatéi Matinieri* (“Donde están nuestras madres”), del cual se ha hablado

⁵ De la Rosa, Ascensión, en entrevista, Ciudad de México, 16 de febrero de 2006.

anteriormente, y la jícara que ahí se ofrenda tiene dibujada una pareja y una planta de maíz.

Al ingresar a Virikuta, se depositan ofrendas en un montículo pedregoso de color rojizo, de unos cuatro metros de altura, consagrado a “Tamachi Kauyumari”, el Hermano Mayor o Venado Rojo; este pequeño cerro es conocido como “El Bernalejo” por los pobladores de esa zona del desierto. En la parte superior del montículo se deja, además de la parafernalia ceremonial ya referida, un *nierika* rojo y una jícara con el dibujo de una pareja de venados rojos.

El viaje prosigue hasta llegar a una breve cadena montañosa: la Sierra de Catorce, que constituye el límite geográfico de Virikuta hacia el oriente. Al otro lado de esa cordillera (continuando hacia el oriente), se ubica la ciudad de Matehuala. Virikuta se halla ligeramente al norte del Trópico de Cáncer. Al pie de la Sierra de Catorce, justo antes de emprender el ascenso, entre las ofrendas se deja una jícara con el dibujo de una pareja. Otro lugar sagrado de la peregrinación, es una cueva ubicada en una cañada, por la cual se asciende a la parte superior de las montañas. En dicha cueva se ofrenda un *nierika* hecho de estambre, flechas de carrizo, y una jícara en la que se han dibujado milpas sobre un centro de *ikuri* (peyote). Al ascender por la cañada, se encuentra otra cueva, de donde brota agua (la cual es canalizada, para surtir los pueblos que se hallan en la parte de abajo). En esa cueva se dejan ofrendas relacionadas con la lluvia y, entre ellas, una jícara con el dibujo de planta de maíz.

El último punto de la peregrinación a Virikuta es un cerro que corona el flanco de la sierra del lado de Virikuta. Ese lugar es llamado *Leu'unar* (conocido en la región como El Quemado) y, en la mitología huichola,⁶

⁶ El mito del “En su primer viaje el peyote (venado) trae el Sol al cielo. Ceremonias durante y después del viaje” (Zinng, 1998, pp. 59-72).

es el lugar donde surgió el sol por primera vez. Es un cerro con dos puntas, una hacia el norte y otra hacia el sur; el lugar donde se dejan las ofrendas está en la punta sur. En la primera visita que el investigador hizo al lugar, en ese punto había sólo rocas, sobre las cuales había restos de ofrendas (velas derretidas por el sol, *muvieris*, *nierikas*, jícaras, entre otros), y en las últimas visitas (a principios del año 2000), había una caseta de lámina, con la función de resguardar el sitio. En ese lugar, además de las ofrendas ya referidas, se deja una jícara con el diseño de un águila de color amarillo, que simboliza al sol, o bien, un dibujo de San Miguel Arcángel, considerado guardián del lugar. El último año (sexto) en que un peyotero hace la peregrinación, debe dejar una vela grande (de alrededor de un metro de altura y unos diez centímetros de diámetro), en la cual se habrá untado un poco de sangre del bovino que sacrificará cuando se regrese a la comunidad huichola; y además, una jícara que tenga el dibujo de una res, para indicar la naturaleza del sacrificio. Con ello concluye la visita a Virikuta y los peregrinos regresan a sus lugares de origen para continuar el ritual, mediante una ceremonia en la que participa toda la comunidad. Durante la ceremonia, se sacrifica el animal del cual se había extraído sangre para ofrendar en *Leu'unar*. Como todos los rituales que incluyen un sacrificio, dura dos noches y dos días.

Durante el viaje a Virikuta, tanto los peregrinos como los miembros de la comunidad que los esperan se sujetan a restricciones, como ayunar durante el día, evitar la sal en las comidas y no asear el cuerpo. Estas prohibiciones concluyen una vez que la ceremonia termina. Las privaciones se llevan a cabo porque

el creyente debe esperar la fiesta en las condiciones específicas que requiere la naturaleza de la fuerza que se hace presente. La continencia sexual y el ayuno pueden ser fuentes de vigor anímico. En algunas fiestas [prehispánicas] no se

comía sino una vez al día, sin chile ni sal; en otras había prohibición de baño, o permanecían los fieles en vigilia, o se sangraban, o cantaban y danzaban para los dioses, o con los dioses, o como los dioses mismos, por ellos (López Austin, 1990, p. 214).

Además de las prohibiciones, tanto en el viaje como durante la ceremonia, existe una condición especial para el discurso, el cual se expresa mediante inversiones simbólicas, por ejemplo, se llama “sombrero” a los huaraches; se dice “dar”, para indicar “recibir”. Esto coincide con lo explicado por Roger Caillois, de que, durante las ceremonias, se llevan a cabo:

actos al revés. La gente se ingenia en realizar exactamente al contrario el proceder usual. La inversión de todas las relaciones parece una prueba evidente del retorno del Caos, de la época de la fluidez y de la confusión (Caillois, 1996, p. 139).

Según los chamanes, este cambio en el sentido del lenguaje, constituye una prueba a la que los dioses someten a las personas, con el fin de hacer trabajar su inteligencia y su capacidad de discernimiento.

En efecto, una particularidad del lenguaje sagrado es que, explícitamente, se presenta expresado al revés, o sea, en un sentido contrario al implícito, con la finalidad de poner a prueba la inteligencia del destinatario, que puede ser tanto el chamán, como el habitante común de la comunidad. Así lo expresa el chamán Ascensión de la Rosa:

P. Cuando se va a la peregrinación a Virikuta, se habla al revés. Y la otra vez nos decía que en los sueños los cacauyaris hablan al revés. ¿Por qué se habla al revés en la peregrinación o en la ceremonia?

R. Es que, para que nos rompamos la cabeza [en un sentido figurado], para que [sepamos] cómo, nos defendiéramos, cómo nos vamos a defender, nuestra vida, para que todos comprendamos. Por eso a veces lo dicen al revés. “¿Qué quiere decir?” Hasta que: “Ah, pues esto quiere decir”. Y ya, lo comprende uno.

P. ¿Para pensar, para obligarnos a pensar?

R. Sí. Para que piense uno. No, pues es muy trabajoso. A veces no lo obedecemos, a veces pedimos y no lo cumplimos. “Mira al muchachito chiquito, así le voy a decir, a ver qué tan vivo (es)”. Así nos tienen.

P. ¿Es como una prueba?

R. Sí, una prueba. Nos comprueban. Y porque ya uno, si tiene el don, nos ven. Si anda ayudando, si quiere ayudar a los enfermos, “órale, le voy a decir esto. Y me voy a formar así y lo voy a regañar”. Se forma como si fuera mi amigo, viene y aquí se aparece: “No, por qué, no te andes atravesando. Me debe este y este”. Si vas diciendo: “Fulano te tiene mal”, pues ya perdí. Híjole. (Risas). No se debe de decir así. “Ah, tú eres, usted mismo, nomás apareces como mi amigo”, tiene que pensar uno. Así, cuando yo empecé a curar gente, así se apareció otro curandero como yo. “Yo los tengo aquí mal, por esto y por esto”. No creí nada. Muchos se creen, por eso lo tienen perdido. Nomás así dicen: “Fulano”. El otro se enoja y ya se matan. Pues malo. Sin deber, lo matan. En cambio, si lo matan, aquí va a venir con nosotros, así piensa. Híjole, por eso un sabio... ya lo mataron. Yo así le he dicho a Melesio, que no quería, porque le mataron al papá por lo mismo. “Ah, ¿tienen miedo? No, sólo están hablando, vámonos”. (Risas). [A] Cristo así lo mataron, a nosotros también, adelante. “Ya no voy a seguir nada” [decía Melesio]. Se enfermó. “Es lo que te digo”, le decía yo. Se arrepintió. No, no. El que ya tiene, pues no teme uno. Aunque le digan: ‘Fulano te quiere matar’, no le hace, más bien. “Mejor yo voy a correr” (risas). Sí, por eso así aparecen, el venadito, es Tamatzi, ahí quedó lueguito. Escupió y ahí se formó el peyotito. Como

era maíz, se formó así. Si se lo come uno, huy, se le viene y lo encuentra, es cuando pasa un venadito, corre por ahí. Si sigue la huella, ahí va formando. O un conejito, ahí va, pues ahí se va formando [el peyote].⁷

Otra explicación dada por los *maràakate* al hecho de hablar al revés, es que en el mundo de los espíritus todo es al contrario de cómo es en el mundo humano: cuando aquí es de día, allá es de noche.

Una vez concluida la ceremonia en la comunidad huichola, el ciclo ritual se cierra con otra peregrinación, cuyo destino es Aramara, un lugar sagrado dedicado a la diosa del mar, ubicado en la costa nayarita, en un islote cercano al puerto de San Blas. En un pequeño cerro situado a la orilla del mar, hay un *ririki* con un altar, donde se deposita una última ofrenda, consistente en chocolate, incienso y velas untadas con la sangre obtenida en el sacrificio. Dentro del mar, a poca distancia de la playa, hay una roca de color blanco, llamada *Vashieve*, donde según la mitología huichola, radica el espíritu de la diosa del mar, Aramara. De esta manera concluye la ceremonia del peyote.

La ofrenda: creatividad, simbolismo y comunicación

Uno de los elementos que mejor expresa la creatividad ceremonial de los huicholes es la ofrenda, cuya función es cerrar un ciclo que arranca —según las concepciones premodernas— del ámbito sagrado y se inserta en el profano, en el mundo habitado por el ser humano. En ese ciclo se transmiten, principalmente, la vida y el movimiento, bajo sus diversas

⁷ De la Rosa, Ascensión (2001), en entrevista.

manifestaciones: plantas, animales, el ser humano, el crecimiento, la salud, la fertilidad, la sucesión de las estaciones.

El cierre del ciclo culmina con la entrega de ofrendas, elaboradas y presentadas desde el ámbito social, y destinadas a la divinidad. El objetivo de las ofrendas es devolver simbólicamente a lo sagrado lo que éste ha otorgado a lo profano. Es el cierre del ciclo, en un proceso de comunicación entre los dos mundos. Desde la perspectiva de los huicholes, la entrega de ofrendas es una obligación, ya que obedece a las disposiciones de los dioses, tal como las expresan durante las ceremonias. Se trata de un mensaje, cuya trayectoria parte de la esfera de la divinidad para insertarse en la esfera humana, por mediación del chamán y los segunderos.

Según los chamanes entrevistados, los seres pertenecientes al ámbito de lo divino tienen la capacidad de comunicarse, pueden hablar o cantar. Sin embargo, por su naturaleza (“son espíritus”), no todas las personas pueden percibirlos ni hablar con ellos, solamente “los que ya están ordenados” pueden hacerlo. Y una de las formas para establecer la comunicación es la ceremonia, en que tiene que brindarse algo a los dioses: la ofrenda, a través de la participación colectiva (“solamente que le arrime una cosa, ya con mucha gente, entonces sí”). Por ende, no es posible entablar relación con lo sagrado sin la mediación de la ofrenda, pues esta constituye un elemento de intercambio simbólico:

P. ¿Por qué no se puede así, sin ofrecerles algo?

R. Pues, sabe, pues ellos, como ellos se mandan, nosotros no los mandamos, pues nos ven chiquitos. Yo los he visto así, no más, para verlos. Uh, se enojan, ya se desaparecen, ya no se arriman. Nomás caen muchos rayos por allá, y se devuelven. Vale más no hacerles caso, así, sin verlos. Hay que rezar no más por uno, lo que piensa uno, pero sin verlos. Y así vienen alegres, dicen: “Uh, este fulano está bien...” y está cayendo aquí cerquita. No, hombre, yo

les tengo miedo. A veces viene un soplo, pero fuerte, pasan cerquita, pero así, enojados, porque uno los está viendo. Vale más no hacerles caso, hay que prender nomás la vela, y uno el incienso, y ya, con eso. A la mujer le digo, yo no más le digo: 'mira, vienen los poderosos, listo', y luego luego. Y ya, cantan bonito, hay que escucharlos nomás.⁸

[...]

Las ofrendas, pues vienen siendo como, (...), todos los creadores, todo lo que nos llueven, lo que viene de Dios ya. El maíz progresa por lo mismo, porque los dioses nos mandan el agua y (...) la tierra, produce el maíz. En veces, cuando se hace una ceremonia, se llaman, y ya se le avisa por teléfono que tenemos, esa cajita, ese viene siendo como un teléfono. Allí habla uno, reza, pues ya se vienen los espíritus, y ya lo escucha uno lejos, porque esos [las cajitas] ya tienen antenas. (...) Ya levantando la pluma, tenemos un espejo especial que nos manda Dios.⁹

En el caso de las ceremonias, hay distintos tipos de ofrenda, como la entrega de tejuino:

P. ¿Y cómo le piden las ofrendas, don Chon?

R. Las ofrendas, como eh, les entregamos el tejuino. Pues ese, nomás lo recibe así como una flor, el olor, cuánto fermentado viene, pues ya lo recibe como unas flores, como un ramillete de flores, así. Si todavía no está bien fermentado dicen: 'ah, pues todavía están como tiernitos, y apenas quieren reventarse el flor'. (...) El representante lo está diciendo así. Es *Tamachi*

⁸ De la Rosa, Ascensión, en entrevista, Rancho Chapalilla, Nayarit, 16 de julio de 1998.

⁹ De la Rosa, Ascensión, en entrevista, Rancho Chapalilla, Nayarit, 26 de diciembre de 1996.

Kauyumari, él se está fijando.¹⁰ No, pues todavía, si apenas va a reventarse el flor. Ya cuando está todo como flores, ya bien, entonces ya los llama: ‘Ora sí vénganse, recibido está.’ Y ya los recibe, con mucho gusto. Las velas las ven como flores, y ya reciben, se unen los espíritus, son seis los que nos protegen, los que nos mandan allí. Se vienen los seis, también como tienen su pareja, y, y pues la Santísima Virgen, y hay otras: Santa Teresita, ¿cómo se llaman esos? Como todos los nombres que hay, también así se llaman. Por eso nosotros nos llamamos también como ellos.¹¹

Es notable el manejo que los chamanes huicholes hacen de diferentes imágenes entre el mundo divino y el profano. Lo que en el mundo humano es una bebida fermentada (el tejuino), para los seres del ámbito de lo delicado, esta bebida es una flor. Cuando el tejuino está preparado, se equipara a flores cuyo botón se ha abierto (“reventado”). Las velas también son equiparadas a flores y son ofrendadas junto con chocolate, tabaco y copal, además del tejuino. Es decir, se trata de un simbolismo básico, traducido en distintas imágenes o versiones del mismo principio esencial, a partir de una relación de reciprocidad entre lo humano y lo sagrado. La manera de determinar qué ofrendas deben ser elaboradas y ofrecidas, se basa en la comunicación entre los dos ámbitos mencionados:

P. ¿Y cómo sabe usted qué es lo que hay que darles?

R. Pues, como nosotros escuchamos lejos, qué es lo que piden, cómo debemos caminar, cómo hacer, cómo debemos de hacer penitencia, sea de ayuno,

¹⁰ *Tamachi Kauyumari* es, en palabras de los chamanes entrevistados, el representante, pues lleva a cabo el papel de mediador entre los seres humanos y los seres del ámbito de lo sutil (dioses, héroes, espíritus).

¹¹ De la Rosa, Ascensión (1996).

sea de sin comer sal. Porque ellos dicen: ‘Hagan penitencia, que yo ya tanto darles nomás y darles y ustedes también hagan penitencia, hagan por mí, acá estamos, nosotros también queremos.’ Y así.¹²

Un componente central de las ofrendas es la escritura, como medio de comunicación entre lo profano y lo sagrado. En este caso, la escritura hecha con sangre de animales sacrificados, pintada sobre el maíz, como una manera de “recibirlo”, aunque también hay ofrendas elaboradas plásticamente, con chaquira, estambre u otros materiales sobre tablas o jícaras. También las velas son consideradas por los huicholes como una forma de escritura, equiparable al rezo, como un medio de comunicación:

P. ¿Qué significa la vela?

R. Pues, ahí queda como una escritura, como un papel escrito. Ellos [los dioses] lo ven así. ‘Ah, pues sí nos va a cumplir.’ Lo reciben ellos, como una carta.

P. Dice que la gente tiene que rezar, ¿puede rezar aunque ellos no estén ordenados, aunque las personas no estén ordenadas?

R. Sí, pues ellos, uno tiene que rezar uno. Pero ahí queda en la vela ya escrito. Uno va diciendo, como que se pega ahí mi palabra. Ellos así ya lo ven: ‘Pues sí va a cumplir. Si ya nos manda escritura.’ Pues ya lo perdonan.

P. ¿Y cómo se escribe en la vela?

R. Pues nomás se necesita hablar, se necesita rezar. Eso quiere decir que ya voy a escribir. Y allí queda.

P. Dice que se pega en la vela...

R. Sí. Ya se ven nomás unos numeritos allí, letras.

P. ¿Eso quién lo puede ver, esos números y letras?

¹² De la Rosa (1996).

R. Pues solamente ellos [los dioses]. Ellos nos ven las palabras. Cuando usted reza por ellos, si está rezando con devoción, así te sale de la boca un escrito, muchas letras, ellos lo están escuchando ahí. También así, en una vela ven letras grandes.

P. ¿Es importante tener vela cuando se reza?

R. Sí, con su vela en la mano.

P. ¿Y qué pasa si se reza, si no se tiene vela?

R. Pues así nomás se ve. Van saliendo letras, letras, letras. Aunque no nos escuchan, pero se ven las letras.

P. ¿Las ven, en vez de escucharlas?

R. Ellos lo ven así. Hablamos, pues sí, salen los escritos. 'Ah, está rezando. Siempre quiere ver, o tiene fe en nosotros.' Así piensan.¹³

La penitencia tiene el mismo sentido de la ofrenda: es, de hecho, una modalidad de ofrenda, al ser una exigencia proveniente del ámbito sagrado. Al igual que la ofrenda, la penitencia constituye un acto de equidad, pues la vida en este mundo se basa en un desgaste en el otro mundo (el de lo sagrado), y ese desgaste sólo puede ser reparado mediante un desgaste en este mundo, a través de la penitencia (ayuno, velación, prolongados peregrinajes), la ceremonia y la entrega de ofrendas, como es el sacrificio. Sacrificio y penitencia se asimilan en cuanto a que —en el sentido mesoamericano— constituyen el cierre de un ciclo, que inicia con la vida otorgada por los seres creadores a la creación entera y al ser humano, en especial. Por medio de la penitencia o sacrificio, el ser humano devuelve a los dioses —en forma simbólica— lo que ha recibido de ellos, pues el acto de creación requirió el sacrificio de los propios creadores.

¹³ De la Rosa, Ascensión (2001).

A la vez, también en el sentido mesoamericano, la penitencia implica el sacrificio del cuerpo (que es materia) y sus necesidades, sus pasiones. A través de prácticas como el ayuno, la velación o la abstinencia sexual, entre otras, se sacrifica el cuerpo para hacer prevalecer el espíritu, a través de la voluntad. Para sociedades espirituales, como fueron las mesoamericanas y lo sigue siendo la huichola, la predominancia del espíritu sobre el cuerpo forma parte de la educación espiritual, heredada de la doctrina de Quetzalcóatl, figura central de la vida y la filosofía de la Mesoamérica clásica y postclásica. En efecto, Quetzalcóatl:

es el primer hombre que se convierte en dios: es la fórmula misma de este triunfo lo que constituye su enseñanza. No se trata (...) de una divinidad dispensadora de gracia, sino de un mortal que descubre una nueva dimensión humana de la que hace partícipe a sus semejantes. Estrictamente personal, su transfiguración no actúa sobre el creyente en virtud de fluidos sobrenaturales; es una certidumbre hacia la cual cada individuo orienta valientemente su existencia (Sejourné, 1998, p. 133).

Con ello se pretende superar la inercia de la materia, su determinismo, para transformarla y transformarse uno mismo. Por ejemplo, en el caso del chamanismo huichol, la penitencia es un trabajo realizado para adquirir una percepción extraordinaria:

Uno tiene que hacer muchas penitencias, muchas, para poder escuchar a los poderosos. No nomás así, pues no, haz de cuenta que no ve uno. No los ve uno, y pues no escuchan, haz de cuenta que está uno sordo, no puede recibir una caja, pues así pues no me vale. Los poderosos me tienen que decir, me tienen que aventar esas, una florecita o algo. Si la recibí, en una amanece una plumita o algo, ese ya es poderoso. Ya le compro una cajita, pues ya lo tengo.

Y con esto escucho, por donde quiera, haz de cuenta que me telefonean allí ya me hablan, pues ya. Agarro mi pluma y ya estoy hablando aquí. Muy bonito (Sejourné, 1998, p. 133).

Por tanto, la penitencia es un elemento básico para alcanzar la condición de chamán, pues permite al individuo común y corriente acceder al chamanismo:

P. ¿Por qué no todas las personas pueden escuchar a los dioses?

R. Porque no se previenen bien, no llegan a un cierto grado, y ya es muy pesado. Tienen que hacer mucha penitencia. Cuando se está enseñando uno, si ya tengo los dones, tengo que hacer mucha penitencia. Un mes sin comer sal, muchos ayunos. Tengo que emparejar como Dios ayunó, cuarenta días y cuarenta noches, para poder apartar el diablo. Ese tiene once grados, fuerte él, poderoso. Uno tiene que ser más arriba, quince grados, vámonos. Ya no se te arrima el diablo (Sejourné, 1998, p. 133).

De esta forma, en la cosmovisión y en el ritual huichol, las ofrendas son una forma de comunicación simbólica entre lo sagrado y lo profano, por medio del empleo de colores y determinados dibujos, representativos de los dioses y héroes primordiales de los virráríka. En el siguiente fragmento de entrevista, realizada al *maráakame* Rito Carrillo, se explica la relación entre la divinidad, las figuras y los colores plasmados en los objetos rituales:

P. Y esas jícaras o los ojos de Dios que se hacen, ¿los colores o las figuras que se les deben poner, cómo tienen que ser? ¿Lo piden también los cacauyaris?

R. Ellos así le dicen. Por ejemplo, si yo tengo don, con eso me cobran. ‘Vas a hacer esta figura’. Al otro, ‘otra figura, porque ves, con una estrella o algo’, lo

tengo que formar. ‘Y porque nos escuchas, tienes que hacer como un caracol’. ‘Me ves, pues como un sol’. Así lo va escribiendo, para que allá lo vean, todo completo está. Y ya, se alivia uno. Haz de cuenta que voy a entregar mi retrato. Así se hace (Sejourné, 1998, p. 133).

Así, es mediante símbolos que lo sagrado establece contacto con lo profano, a través de sueños y visiones: “Se ve todo el mundo, viendo ese espejo, pos ya se ve por donde quiera. Entonces allí nos fijamos porque, si viene el peligro, ya se ve qué está pasando lejos, en las cuatro direcciones.”¹⁴

Y la comunicación de lo profano a lo sagrado, puede darse mediante dibujos hechos con chaquira, estambre o bordados, entre otros, que expresan peticiones y agradecimientos, por lo cual se presentan como ofrenda en los lugares considerados sagrados: “(...) tenemos en estas jicaritas figuras de chaquira. Ahí tienen pintadas milpas, calabacitas.”¹⁵

Sin embargo, esa no es la única forma de comunicación, al darse una comunicación oral y auditiva, basada en palabras, como parte central de las ceremonias. Como lo expresa en las entrevistas antes presentadas, el chamán escucha a los seres del ámbito metasocial, los cuales cantan en un idioma sagrado. El *maràkame* repite el canto y este es traducido —o bien, repetido— por los segunderos al huichol profano, el que habla a todos los miembros de la comunidad, a fin de que estos comprendan el mensaje.

En suma, se trata de un proceso donde interviene en forma preponderante el lenguaje, ya que —para los huicholes— los mensajes emanados de la divinidad pueden ser tanto en forma de palabras (audibles) como imágenes, en el caso de la visión y del sueño. Además, el sentido suele

¹⁴ De la Rosa, Ascensión (1998), 16 de julio.

¹⁵ Carrillo Montoya, Crispín (2001), 25 de junio.

trastocarse y presentarse al revés de cómo se pretende manifestar. Así lo explica el chamán Ascensión de la Rosa:

P. ¿Para qué son los sueños? ¿Para qué sirven?

R. Los sueños, para que uno se oriente, para que uno conozca medicina también. Muchos a la vez son al revés, así. Te hablan. Si cuando estás malo, ahí estás tendido. Te dicen: “Mira, ¿sabes qué? Te vamos a enterrar aquí”. Te arriman la caja, como que te avientan ahí. “Te vamos a sepultar”. Te echan tierra. Y te despiertas bien asustado. Eso quiere decir que te vas a sanar ya. Para que no te asustes, si sueñas así. Y luego te dan, si te dan agua muy clarita, bonita: “Mira, tómatela, está buena”. Pues eso es malo, te enfermas. Si te dicen: “Mira, toma esa agua, tienes sed”. “Ay, está bien fea”. Si te la tomas, pues te sanas, no es mala. También tenemos un camino, bonito, con muchas flores. “Véngase por aquí”. No, pues ese es malo. Tienes que siempre subir donde no hay gente, está bien feo, una veredita. Ese es el bueno. Y otros van caminando allá arriba. “Allá van, síguelos”. Eso quiere decir que son más ancianos que yo. Van subiendo arriba. Uno todavía es muchacho y apenas va subiendo. Híjole. Ya cuando unos tres, cuatro años, allá vienes, donde iban otros, allá. Y así, todo ese sueño es bueno. Si vas caminando para abajo, pues es malo. Siempre encuentras malos, malas suertes. Tienes que, si vas arriba, vas encontrando una suerte buena, trabajo, siempre hallas. Vas caminando, hasta que tienes que llegar a un cierto lugar, parejito, y ya te dicen: “No, pues aquí, nomás cumplés y ya”.

P. ¿Cómo hablan los dioses en los sueños, cuando sueña uno?

R. Pues allá te dicen, si usted ya tiene mucha fe, si usted tiene fe de ellos, te van diciendo. “Vamos a caminar aquí, por este camino es”. Y para curar a una persona, así nomás, así: “Este rezo es para así, esta voz, y se sana”. Ya eso no se te olvida, ya nomás pones la palabra, para enfermedad del hígado, de los riñones, de la espalda. [Para] todo hay rezo. [Para] el cerebro, ya nomás po-

nes una palabra, si está abierto el cerebro, ya nomás lo tocas y ya se acomodó. Si está mal del corazón, también esa palabra le das, luego luego en su lugar el alma, se cura también. Y así muchas, tiene que aprender muchas cosas.

P. ¿Hablan con palabras?

R. Sí, pues ellos cantan, te dicen. Por eso a veces yo, así, canto. Como para el alma, dicen. (Cantos en huichol). Pones los cuatro hilos, y ya. (Cantos en huichol). El cerebro, ¡zas!. Y ya. (Cantos en huichol). El estómago, se acomoda. (Risas). Todos esos, así, se tiene que enseñar uno. Le enseñan, pues, así cantan. Se ven las palomitas así cantando, son espíritus. Palomas cantan. No se ven así como gente.

P. ¿En el sueño?

R. En el sueño, o sea, así, muy noche o muy temprano. En la noche se ven palomitas, allá, pero grandes, bonitas, blancas, cantando así. “Mira, canta así y verás que sí se va a acomodar”. Si está caída la matriz, luego luego cantas, y ya se acomoda.

Ofrenda y artesanía

Entre los huicholes, las artesanías tienen una doble función pues, además de ser objetos rituales (ofrendas), su elaboración y venta constituyen una de las fuentes de ingresos más comunes entre los miembros de esta etnia. Si bien en un principio la artesanía tiene un carácter religioso, al mismo tiempo puede ser una actividad económica redituable. Esto no significa que los objetos elaborados por las artesanas y artesanos huicholes, hayan perdido su función ritual; más bien, pueden cumplir ambas funciones, según el destino otorgado.

Cabe señalar que en las artesanías realizadas por los huicholes también existen objetos de uso cotidiano —si bien algunos de ellos con un

cierto sustrato ceremonial— como sillas hechas de otate (una variedad de carrizo), sombreros, instrumentos musicales o morrales, entre otros, que se hacen tanto para ser usados e intercambiados dentro de las comunidades, como para la venta.

Conclusiones

Los huicholes se distinguen por lo vistoso de sus creaciones artesanales, cuyos colores brillantes y diseños geométricos elaborados se plasman en cuadros, pulseras, aretes, collares, morrales, vestimenta tradicional, instrumentos musicales y otros objetos. Se trata de un pueblo creativo, no sólo en la elaboración de ofrendas y artesanías, sino en todas las facetas del ceremonial, ya que este incluye música, danza, cantos, cocina y otras manifestaciones culturales.

Es notorio que la creatividad del pueblo huichol gire, casi exclusivamente, en torno de una sola base: la religiosidad, ya que las distintas expresiones en que se vuelca su capacidad creadora simbolizan la cosmovisión de esta etnia, para la que el mundo mítico y el mundo terrenal se entremezclan continuamente.

Las ofrendas no son objetos en sí, independientes de su entorno, sino que se vinculan a un sistema más amplio: el del ceremonial o ritual, que es, a su vez, una forma de conocimiento. Al salir del contexto ritual, los objetos votivos pierden su carácter sagrado y devienen objetos decorativos o comerciales, cuyo valor radica más en la forma y el color, que en su significado y su sentido profundo.

La elaboración de ofrendas es una creación ritual y, por lo tanto, es una reactualización de la creación original, mítica, en la que —a partir de ciertos elementos fundamentales— se generó una multiplicidad de

formas y variedades, en un constante proceso de creación, creatividad basada en la repetición de determinados patrones míticos, expresados simbólicamente y cuya combinación, adicionada a la sensibilidad, otorga una gran riqueza a las expresiones rituales.

Bibliografía

- Caillois, Roger (1996), *El hombre y lo sagrado*, México, FCE.
- Carrillo Montoya, Crispín (2001), en entrevista, Rancho de Nanchilera, Nayarit, 25 de junio.
- De Jordán, Dahlgren (1990), “Semejanzas y diferencias entre coras y huicholes en el proceso de sincretismo”, en Hinton, Thomas *et al.*, *Coras, huicholes y tepehuanes*, México, Instituto Nacional Indigenista-Conaculta.
- De la Rosa, Ascensión (1996), en entrevista, Rancho Chapalilla, Nayarit, 26 de diciembre.
- (1998), en entrevista, Rancho Chapalilla, Nayarit, 16 de julio.
- (2001), en entrevista, Rancho Chapalilla, Nayarit, 22 de junio.
- (2006), en entrevista, Ciudad de México, 16 de febrero.
- Díez De Velasco, F., M. Martínez y A. Tejera (eds.) (1997), *Realidad y mito*, Madrid, Ediciones Clásicas.
- Durand, Gilbert (1995), “El hombre religioso y sus símbolos”, en Ries, Julián (coord.), *Tratado de antropología de lo sagrado*, tomo 1, Madrid, Trotta.
- Eliade, Mircea (1998), *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza/Emecé.
- Grimes, Joseph E. y Hinton, Thomas B. (1990), “Huicholes y coras”, en Hinton, Thomas *et al.*, *Coras, huicholes y tepehuanes*, México, Instituto Nacional Indigenista-Conaculta.

- Hinton, Thomas *et al.* (1990), *Coras, huicholes y tepehuanes*, México, Instituto Nacional Indigenista/Conaculta.
- López Austin, Alfredo (1995), *Tamoanchan y Tlalocan*, México, FCE.
- (1990), *Los mitos del tlacuache*, México, Alianza Editorial Mexicana.
- Mardones, José María (2000), *El retorno del mito. La racionalidad mito-simbólica*, Madrid, Síntesis.
- Martínez, Marcos (1997), “Islas míticas”, en Francisco Díez De Velasco, Marcos Martínez y Antonio Tejera (eds.), *Realidad y mito*, Madrid, Ediciones Clásicas.
- Ries, Julien, (1995), “El nuevo espíritu antropológico”, en Ries, Julián (coord.), *Tratado de antropología de lo sagrado*, tomo 1, Madrid, Trotta.
- Sejourné, Laurette (1998), *El universo de Quetzalcóatl*, México, FCE.
- Zinng, Robert M. (1998), *La mitología de los huicholes*, México, El Colegio de Jalisco-El Colegio de Michoacán-Secretaría de Cultura de Jalisco.

Identidad y creatividad en el movimiento neozapatista

*Juan Anzaldo Meneses**

La creatividad en el movimiento zapatista

En la primera parte de este artículo se trata de explicar cómo un movimiento social puede ser creativo e innovador, haciendo relevancia en lo viejo, en el pasado. A contracorriente de quienes ven a los pueblos indígenas como sinónimo del atraso, aquí se sostiene que estos pueblos son, en todo sentido, nuestros contemporáneos. Son pueblos cuya cultura, cuya sabiduría o trascendencia no sólo está en los museos, sino que está viva y actuante.

El himno zapatista del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), por ejemplo, tiene una música de principios del siglo xx, Carabina 30-30, una música revolucionaria que, de alguna manera, transmite nuevamente ese pasado que no deja de ser presente. De igual modo, la cultura campesina, que aunque no se vive cotidianamente en las ciudades, remite a uno de los núcleos de otra identidad. Sin embargo, dada la gran diversidad étnica en este país, hay momentos que, por su importancia, se convoca a empezar por entender lo que se es como país.

La “Otra Campaña” ha sido una de las iniciativas de los zapatistas que ha tenido más éxito. Con ella los zapatistas hicieron un recorrido por todo

* Etnólogo, editor de la revista *Ce Ácatl*.

el país con la intención de tener un autodiagnóstico de cómo los ven y cómo ellos ven a los demás. La Sexta Declaración de la Selva Lacandona, bien interpretada es realmente un autodiagnóstico; cuenta desde dónde han surgido estos zapatistas, es un esfuerzo por explicarse ellos mismos ante los demás, ante el mundo, cómo se ven ellos a sí mismos y cómo, de alguna manera, ven lo que ha estado sucediendo con ellos mismos. Y enseguida nos proponen a todos hacer el mismo esfuerzo, a pesar de la gran diversidad que hay, de la gran diferencia de capacidad de fuerza. Todos saben que el ejército zapatista no es un ejército regular, es un ejército popular que maneja mejor el lenguaje simbólico que la capacidad de fuego real.

Basta recordar las fotografías de los rifles de palo, con los cuales los zapatistas estaban pretendiendo enfrentar la avanzada del ejército.

Se vive, entonces, un tiempo de ruptura aunque no se haya querido ver o hayan querido presentarlo de otra manera. ¿Ruptura entre qué? Al estar fuera del marco institucional, desde allí, desde lo distinto, desde lo otro, se trata de construir una nueva forma y un nuevo fondo. Siendo así, resulta hasta simple, pero la complejidad está en que encierra en sí misma una paradoja, que ha involucrado, precisamente, el que quieran creerse este tipo de estereotipos, de sujetos mediáticos. Pero al mismo tiempo se construye un sujeto social.

Todos saben que el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) tiene una vida mucho más allá que el levantamiento armado. Se supone que surge en los principios de los años ochenta, en 1983, dicen unos, y que durante diez años se estuvo preparando antes de darse a conocer públicamente. Durante diez años se estuvo construyendo ese sujeto social, mucho antes que el sujeto mediático, que también los medios han ido construyendo, particularmente el subcomandante insurgente Marcos. Cuando se piensa en el zapatismo, mucha gente, inmediatamente, lo que

ve, lo que escucha y lo que lee son los comunicados del líder guerrillero. Ellos no lo han establecido así, pero son los propios medios los que han construido una imagen beligerante, contradictoria, carismática, sí, pero finalmente vacía de contenido del otro sujeto, el sujeto social que conforman las bases de apoyo y el mismo EZLN.

El EZLN, durante la Otra Campaña, se reencontró con muchos otros indígenas y no indígenas que se apropiaron de su iniciativa. Se nos ha acostumbrado a pensar que los “pobres inditos” están fuera de la modernidad y, sin embargo, estamos ante un movimiento que hace un amplio uso de la tecnología de una manera eficaz. La comprensión de lo que está pasando involucra una crisis de la teoría, desde la perspectiva de las ciencias exactas y desde las mismas ciencias sociales, de cómo se pretende explicar la realidad. ¿Qué pasa con estos indios? Sufrieron una guerra, mucho antes de la Conquista española, un conflicto inherente a las sociedades humanas, por ejemplo, en el caso de los purépechas y otros pueblos indígenas de lo que actualmente es el territorio nacional, quienes estuvieron permanentemente en conflicto con la Confederación de pueblos del Anáhuac. Vienen los españoles y luego de una guerra de conquista reducen —diría Aguirre Beltrán—, a los indios a las regiones de refugio. Por eso es que, de alguna manera, sobreviven con sus características, con su vestimenta, con su lengua, con su cultura, con su cosmovisión, porque en esas regiones aisladas estaban los tarahumaras o raramuris, los yaquis, los purépechas. Muchos que fueron desalojados de los valles fértiles, cercanos a los ríos y los lagos, donde estaban las mejores condiciones y los fueron arrinconando hacia las montañas agrestes. Durante la Colonia se reconocieron las Repúblicas de Indios, pero sucede que después de la guerra de conquista y del aislamiento, llega la Independencia del país y las políticas ahora “modernas” o “modernizadoras” de Benito Juárez y Porfirio Díaz —hasta la actualidad—, ven a los indios como símbolo de atraso,

de marginación, pobreza, de muerte por inanición o por enfermedades curables. Y tratan de integrarlos al modelo desarrollista a través de la política pública integracionista.

Durante sesenta años se impuso en toda Latinoamérica el indigenismo como forma política hacia estas poblaciones, cuyo principal objeto era crear al mexicano modelo, al boliviano modelo, al guatemalteco modelo, al ciudadano, finalmente, de los estados modernos para que, desde esa posición pudieran verdaderamente acceder a los beneficios del estado moderno: educación, salud, etcétera., lo que decía Vicente Fox (presidente de México durante el sexenio 2000-2006):

México es un país tan pulverizado que se requiere este programa de las cien ciudades para concentrar a la población, para poder brindarles servicios de agua, electricidad, drenaje, unidades habitacionales, que ahora pululan por todos lados y entonces se piensa: “Vamos a traerlos. ¿Para qué están metidos allá arriba? ¿Para que hablan esa lengua que nadie entiende y que no nos permite comunicarnos?”

Durante sesenta años resistieron. Se decía en 1940 apenas, que es cuando se establece el Instituto Nacional Indigenista, que para finales del siglo, ya se tendría una nación moderna, al mexicano modelo, con los ciudadanos que requiere esta nación. Estamos en el siglo XXI y sucede que estos indios son los insurrectos y que de alguna manera encabezan la vanguardia alternativa al sistema que hemos padecido ya durante tanto tiempo.

¿Cómo es, entonces, que un movimiento de este tipo de personas pone también en crisis la teoría, la forma de explicar una realidad, un hecho social? ¿Por qué viven estos pueblos? ¿Cómo es que después de quitarles su tierra, su agua, su territorio, de hostigarlos con maestros bilingües que son en realidad castellanizadores, de quitarles a sus hijos y

meterlos en internados, llamados internados bilingües, pero que en realidad son instituciones adoctrinadoras de la cultura occidental, además del Partido Revolucionario Institucional (PRI) y los partidos, los conflictos intercomunitarios provocados por el propio gobierno y los cacicazgos. ¿Cómo es que sobreviven? Y ahora, aún así, tienen una propuesta distinta.

Esta crisis del sistema que se ejemplifica con la clase política, esta crisis de la teoría se debe, hipotéticamente, a una crisis de cosmovisión, esto es, al nivel del pensamiento, de lo que se piensa como nación, de lo que piensan como mexicanos, como México, y de lo que se piensa como futuro para todos.

Debe recordarse que los viejos, para esta sociedad, apenas muy recientemente, no más de diez años, se les ha ido revalorando con esta idea de adultos “mayores”. Decía la pareja presidencial, a través del Instituto Nacional para los Adultos Mayores (Inapam), “seres humanos en plenitud”. ¿Cómo va a estar en plenitud una persona anciana? Que requiere un trato distinto, por supuesto, pero no puede decirse que está en plenitud, incluyendo a aquellas personas que están postradas en un lugar, abandonadas, ya no sólo por su familia, sino por su sociedad y por su Estado. Hace muy poco tiempo que se da un reconocimiento, aunque sea simbólico, a los ancianos, o a los niños o a las mujeres o a los trabajadores de los puestos más elementales de México. En general, se trata de darles un trato “digno”. Cuando en los pueblos indígenas y en las comunidades los viejos y la palabra de los ancianos han sido desde tiempos inmemoriales uno de los pilares que los han sostenido.

La tradición oral, la historia oral, ahora es reconocida como una de las fuentes de la memoria viva de sus pueblos. ¿Quién puede conocer la historia de los pueblos sino ellos? ¿Quién puede resolver los problemas productivos, sino ellos? Quienes ya vivieron diferentes situaciones y han acumulado experiencia.

Se ve entonces, que la cosmovisión que ha permitido a estos pueblos, ahora insurrectos, proponer, incluso alternativas, es muy distinta. Ya no es solamente decir estamos en desacuerdo, estamos sufriendo, sino tenemos una propuesta. Y lo que es todavía más interesante, es que no se colocan como quien tiene la verdad absoluta, sino al contrario, afirman: “no sabemos”, “vamos a construirla juntos”. En muchos ambientes y especialmente en el académico es muy fácil caer en la tentación de decir, el análisis que yo estoy haciendo es acertado porque considera todos los elementos y esta propuesta que yo estoy llevando es la correcta. Creo que son muy comunes, en el ambiente académico, las verdades absolutas.

Es muy difícil detenerse a pensar cómo se reúnen y cómo se dialoga con gente tan diversa y tan dispersa y tener la humildad para poder decir “no sé”, y convocar a otros a exponer sus puntos de vista y su forma de ver el mundo y poder construir algo nuevo. Esto es lo que ha estado sucediendo con los zapatistas todos estos años.

El tener iniciativas no es suficiente, enfrentarse a balazos con el ejército mexicano es muy valiente, pero no es suficiente. Cuando los zapatistas estuvieron en una situación muy compleja en 1995, cuando se dio la avanzada militar del expresidente Ernesto Zedillo, con ese nivel de hostigamiento es difícil tomar decisiones conciliadoras o propuestas que puedan resolverse mediante el diálogo político. Y sin embargo así se dió. En el mes de marzo de 1995 se aprueba la Ley del Diálogo y se aprueban las primeras mesas de negociación, porque el EZLN lo que hizo fue convocar a los viejos, a los jóvenes, a los niños, a los trabajadores. Se establecía una mesa de diálogo en la que de un lado iba a estar el gobierno y el Ejército Zapatista (EZ), además de la Comisión Nacional de Intermediación (Conai), con el obispo Samuel Ruiz y algunas personalidades, Pablo González Casanova y muchos más. Y de este lado la Comisión para la Concordia y Pacificación (Cocopa), los diputados y senadores.

Pero los zapatistas hicieron una jugada maestra, invitaron a miles de personas y organizaciones como asesores e invitados. Las iniciativas involucraron a estudiantes de muchas universidades de todo el país y a indígenas de todas las regiones. Esto es lo que constituye lo novedoso. En los movimientos históricos es difícil identificar el elemento fundamental que desencadenó tanta simpatía. Porque al EZLN se le ha tratado de descalificar ubicándolo como una vertiente ortodoxa, “maoísta”. Lo alternativo o lo alterno, como la palabra lo dice, no sólo consiste en ser algo diferente o tener una propuesta distinta, sino que, efectivamente, pueda haber esa alternancia. Esto significa tener la posibilidad y la oportunidad de optar, además de la capacidad de apropiarse y usar los elementos culturales que se originaron en otros sistemas culturales, pero que tienen una impronta diferente, porque el uso está decidido de acuerdo con las ideas, valores y proyectos propios.

En muchas ocasiones, con los rarámuris de Chihuahua, sometidos a programas sociales de bienestar, las cocinas populares y los helicópteros, llegando a lugares muy agrestes para llevar escuelas prefabricadas de fibra de vidrio con una forma hiperbólica, muy resistentes a la intemperie, con elementos completamente ajenos a ellos, para llevarles escuela, al grado que los rarámuris decían: “ya no nos ayuden, de veras, déjenos solos. Porque cada que viene un programa o es un enfrentamiento en la comunidad o rompen con nuestra comunidad”.

El ámbito de la comunicación les ha planteado a los zapatistas otros retos creativos. Al interior, superar e integrar el uso de diferentes lenguas indígenas y hacia el exterior usar las tecnologías para tener vínculos con movimientos, organizaciones y personas de todo el mundo. En España, en Alemania, en Grecia, en Italia, en Francia, hay muchos que han entendido el mensaje zapatista y lo han hecho suyo. El zapatismo ha tenido mucha repercusión. El impacto que han logrado tiene que ver con el manejo

de los medios, pero también por el contenido de lo que se está manejando. La disyuntiva que a veces se nos pone enfrente está en la posición de qué hacer. Actuar dentro del sistema o enfrentar al sistema desde fuera del sistema. El mensaje que se nos da es “si pretendemos cambiar al sistema vamos a acabar formando parte de él, porque finalmente vamos a ser funcionales al sistema”. Los grandes líderes sociales que no aprendieron esto, así han acabado, subsumidos en la cuestión del presupuesto, de tener una posición de poder grande o pequeña, pero poder al fin.

Los zapatistas también han aportado una teoría y una praxis política innovadora. No sólo con proclamas, no sólo con convocatorias, con concentraciones y marchas, sino con la fundación de gobiernos. En diciembre de 1994 surgen en el estado de Chiapas treinta y cuatro municipios autónomos, mismos que causaron persecuciones y muchos muertos. Pero en 2003 ya se había fundado un escalón novedoso de gobierno, los famosos “aguascalientes”, en cinco regiones autónomas y sobre ellas se crean los llamados “caracoles” y las Juntas de Buen Gobierno. Son diferentes niveles de gobierno, que están funcionando, con sus virtudes y con sus defectos, con sus limitaciones, pero que son, finalmente, suyos.

Muchos de los protagonistas actuales, cuando inició el movimiento zapatista, apenas eran niños. Ellos han sido formados con una visión distinta. ¿De qué manera? A partir de principios y a partir de valores que forman parte de las expresiones de esta propuesta alternativa.

Se ha dicho en muchas ocasiones que son pueblos sin historia. ¿Por qué? “Porque no escribieron nada”. “Son ágrafos”, decían los grandes lingüistas hace veinte años, son culturas ágrafas que están condenadas a desaparecer. Cuando que, al contrario, en realidad sí tienen historia; pero es mucho más profunda y, lo que es más importante, que no sólo se basan en la palabra escrita, sino en la palabra empeñada. Vale más en los pueblos la palabra dicha que un documento firmado. Aún así, se arriesgaron a

negociar con el gobierno. La palabra también tiene valor literario. Marcos, como escritor, le debe mucho a la manera indígena de pensar y contar historias. La producción editorial con temas zapatistas también es muy abundante. Se han editado memorias de los encuentros intergalácticos, las historias de Don Durito de la Lacandonia y los cuentos del Viejo Antonio, además de la producción gráfica de diseñadores y el registro fotográfico, amén de los libros de análisis y las tesis que se han realizado.

De toda esta multiplicidad de discursos, lo impresionante es la convergencia hacia la construcción de una cosmovisión nueva. Una cosmovisión demuestra su eficacia cuando surte efecto, cuando cualquiera de nosotros puede apropiársela. Aquí lo interesante es que desde diferentes realidades temporales y espaciales, vivenciales y de identidades, no sólo mexicanas, sea lo que sea eso de decir “mexicano”, sino también internacionales. Es extraordinario que se vaya construyendo un discurso que ellos llaman “por la Humanidad y contra el neoliberalismo”.

Ese ha sido uno de los elementos aglutinadores. Y, por supuesto, el uso de la Internet para contar la historia propia, y construir la historia propia. No creo que haya muchas organizaciones políticas, sociales y económicas que hayan tenido la opción de decir “vamos a construir nuestra historia”. Sí podemos hacer ensayos retrospectivos, pero es muy diferente el acto afirmativo de decir “vamos a construir nuestra historia”, con nuestros propios referentes, ya no aquellas historias copiadas de otras culturas. Autoafirmarse para decir “vamos a elegir nuestros propios referentes, “vamos a construir nuestra propia historia y no para atrás, sino para adelante”. ¿Qué mundo queremos? Un mundo diferente donde quepan muchos mundos. ¿Qué es eso? La utopía, por supuesto. ¿Pero, cómo se construyen las utopías, yéndonos a los clásicos ó yéndonos a los ortodoxos? ¿Qué hacemos?

“Tuvimos que cubrir nuestro rostro para que nos vieran”. “Éramos invisibles”. Sin ese símbolo perderían un elemento fundamental, por-

que ha servido para aglutinar. Durante la movilización más grande para detener la guerra, la consigna era “todos somos Marcos”. No importa quién está detrás del pasamontañas. A lo que los zapatistas responden: “Detrás de nosotros estamos Ustedes”, con ese manejo tan original del lenguaje.

El corazón, el rostro, la palabra del movimiento zapatista a lo que va, es a crear nuevos medios, o lo que es mejor todavía, medios sin mediaciones. Radio, internet, cámaras de video y cámaras fotográficas forman parte del acervo material zapatista. Se han apropiado de estos recursos para autoafirmarse. La creatividad zapatista se expresa en los murales, en los textiles, en la vida cotidiana con los niños, en la vida con las mujeres, quienes son el corazón de este movimiento. El crear y recrear los contenidos de la lucha. El poder afirmar “todos somos Marcos”, “para todos todo, nada para nosotros”, “mandar obedeciendo”. Los principios de legalidad, pluralidad, unidad y consulta que rigen los Acuerdos de San Andrés y que tienen que ver con principios de vida, no sólo escritos, sino llevados a la práctica.

Y, finalmente, en un choque constante, en una confrontación, porque así es, sí vivimos una guerra, pese a que el gobierno dice que no existe tal confrontación armada, y en ese choque y en esa confrontación, surgen nuevas propuestas alternativas. Todo esto sería inviable si no hubiera una propuesta de acción, no sólo de los zapatistas. Ellos están haciendo su papel. Ellos, de alguna manera, por su cosmovisión, por sus virtudes, por sus gobiernos, con sus errores, todo lo que son ellos, están haciendo su papel. Lo han dicho de muchas maneras y toca a cada uno de nosotros decir qué vamos a hacer. La trascendencia del movimiento zapatista es que toca fibras muy profundas, ya no de los indígenas, ya no de los mayas, tzotziles, tzetzales y tojolabales, de los chiapanecos y de los mexicanos, sino de la Humanidad.

Juego de espejos, recreación de identidades

Uno de los aspectos en los cuales se ha expresado de manera más compleja la creatividad en el movimiento zapatista, tiene que ver con lo que podríamos llamar la construcción de una identidad, particularmente zapatista, pero que ha sufrido una serie de vicisitudes y ha tenido una serie de momentos en los que muchos de los que estamos aquí y en general los que los han percibido y seguido a través de los medios de comunicación hubieran pensado, bueno sí ya es un movimiento reconocido, tienen carta de aceptación en muchos espacios antes no imaginados por los propios zapatistas y que sin embargo, tiempo después, meses después ó años después se han sumido nuevamente en la oscuridad, en la penumbra que los deja fuera de los espacios de la nota roja que, por desgracia, abundan actualmente en los medios de comunicación o de las crisis económicas, políticas y sociales que van en crecimiento.

El tema que se quiere desarrollar es, entonces, el de la identidad neozapatista, no la que denotan los zapatistas sino de la cual se nutren y por medio de la cual han logrado, precisamente, una aceptación, una penetración, una participación mucho más amplia de los propios zapatistas en México y de México en el movimiento zapatista.

El 1° de enero de 1994 da inicio el movimiento armado. Uno de los símbolos de identidad es el himno zapatista cantado a la manera “rascuache” a como están acostumbrados en el ejército zapatista. Desde ese momento aparece Marcos, quien por azares del destino, dice él, quedó en los lentes de los medios de comunicación de México y del mundo. Hay que recordar que San Cristóbal de las Casas es un sitio turístico del sureste mexicano, de los pocos sitios turísticos más concurridos que en ese entonces tenía Chiapas y que era el sitio de reunión de muchos alemanes porque en Chiapas, por lo menos desde hace un siglo, hay una colonia ale-

mana importante, poseedora de grandes terrenos y, por supuesto, en esa fecha, al final de los años 1993-1994 había franceses, alemanes, italianos, españoles, una buena cantidad de extranjeros a través de los cuales surge ese rostro embozado y que, desde entonces, se convertiría en vocero del ejército zapatista.

Dice el propio subcomandante insurgente Marcos que él no era el indicado para dar a conocer su movimiento, sino que había una comisión indígena que daría una conferencia de prensa, sin embargo, por las circunstancias en las que ya de por sí se estaban desarrollando los acontecimientos y porque los medios extranjeros, sobre todo, querían hablar con alguien más cercano a ellos, menos rupestre, más blanco, más alto, más aguzado, con un discurso que pudieran entender mejor. Fue así como, finalmente, el subcomandante insurgente Marcos adquirió, con ese empuje que tuvo, una dimensión mundial.

Los zapatistas, cuando hacen el levantamiento armado, tienen varios objetivos políticos y militares. Tomaron las principales cabeceras municipales del estado de Chiapas, y destruyen varios edificios porque simbolizaban el poder que se rechaza; y de alguna manera mandan el mensaje de que no iban a molestar a la población civil. Esta no es una guerra en contra del pueblo ni contra los “coletos”, que por su posición privilegiada podrían sentir miedo, ni contra los ladinos, como se les conoce en aquella región a los mestizos.

Allí el objetivo central era mostrar, con sus actos, que estaban en contra del Estado establecido y no en contra de la ciudadanía. Por eso se dan este tipo de acontecimientos en Ocosingo, donde fueron duramente golpeados y reprimidos por el gobierno federal. Debe recordarse que fueron doce días de guerra, durante los cuales el ejército mexicano se volcó en aviones, tanques y más de quince mil soldados para intentar acabar en sus primeros días el levantamiento. No lo logran. Se establece

una primera negociación donde el general Absalón Castellanos fue capturado y luego liberado como signo de buena voluntad para establecer una negociación pacífica, una vez que se desarrolla una movilización social en la Ciudad de México y en muchas ciudades del país y del mundo para detener la guerra.

En un desplante de lo que después sería conocido como el sistema de organización del ejército zapatista se le hace un juicio sumario al general Absalón Castellanos exgobernador de Chiapas, familiar de caciques desde tiempos de la Colonia, descendiente de la familia Domínguez, del célebre diputado malgrado a principios de la Revolución. Se le juzga y se le condena. No a muerte, no a sufrir un castigo corporal, no a la prisión, sino al desprecio de los pueblos, por todas las tropelías que hizo y lo que representa. Se le entrega a la Cruz Roja con la mediación de la Diócesis de San Cristóbal.

Se establece el diálogo. En la iglesia de San Cristóbal el retablo principal ahora es ocupado por la bandera nacional, para proyectar la idea “todos somos mexicanos”, “los mexicanos podemos”, porque había voces que decían que el gobierno mexicano no estaba a la altura para resolver una situación de esta naturaleza. ¿Por qué? Porque, justamente, y de manera simbólica el ejército zapatista decide iniciar el movimiento armado el mismo día en que entra en vigor el Tratado de Libre Comercio, firmado, impulsado y propuesto por el presidente Carlos Salinas de Gortari. El mismo artífice que, con esta misma perspectiva, en 1992 reforma el artículo 27 Constitucional, en el cual la propiedad colectiva de los pueblos pierde su carácter de inembargable, imprescriptible e inalienable.

Como ya todo era Jauja, como ya todo era felicidad. ¡Estábamos entrando al Primer Mundo! México entra como un integrante más a la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico (OCDE) ese club de economías y países desarrollados, emergentes, y estar en un arranque

muy acelerado de lo que hoy se llama neoliberalismo; Carlos Salinas decía que era “liberalismo social”. Los zapatistas hacen el levantamiento en esa fecha emblemática para denunciar que este es un sistema depredador y que hay muchos saldos, muchas deudas históricas por pagar a los pueblos originarios y que ellos están allí con vida.

Decían después, en algunas entrevistas:

nuestra alternativa era permanecer callados y desaparecer, permanecer ocultos, permanecer en resistencia, como se ha dicho, por quinientos años, pero finalmente desaparecer ante esta imposición ahora de la globalización.

Desaparecer como pueblos, desaparecer como personas, como familias, incluso como comunidades, o desaparecer dando la guerra, dando la batalla en contra del ejército. Según las propias entrevistas, ellos ya no tenían perspectivas desde el 1° de enero, todos se sabían hombres muertos, porque sus armas no eran el soporte principal de su lucha. No era soportable una guerra en contra de un ejército como el mexicano que, sin ser una gran potencia, está integrado por decenas de miles de soldados bien preparados y armados.

Los diferentes momentos de diálogo con el gobierno federal nunca fueron fáciles. Los representantes gubernamentales llegaron a decir, “es que no podemos, no tenemos el mismo lenguaje, no podemos entendernos”. La negociación se estanca y finalmente fracasa porque hay una visión diferente en todos los aspectos, incluso del tiempo. Los detalles pueden consultarse en los documentos que reseñan las negociaciones, cuando los indios decían “nuestro tiempo”, para ir a consultar y decir qué es lo que vamos a hacer, qué es lo que vamos a acordar con el gobierno. “¿Por qué su tiempo es diferente, decían los funcionarios del gobierno, ustedes traen reloj? ¿De qué tiempo estamos hablando?” Este es sólo un ejemplo del desencuentro que se dió.

Hay una gran distancia conceptual entre quienes gobiernan y quienes quieren dejar de ser gobernados, para recobrar su dignidad como personas.

Otro elemento simbólico: el uso de los cordones de paz de San Andrés Sankamch'en de los Pobres, estaban integrados por gente muy sencilla y, por las "bases de apoyo zapatistas".

El movimiento zapatista ganó popularidad mediante acciones que involucraron a muchos participantes, por ejemplo en las marchas hacia la Ciudad de México. La marcha "el color de la tierra", de los 1,111 zapatistas y la marcha del 2001 para llegar al Congreso de la Unión a participar y defender la propuesta que surgió de los diálogos de San Andrés.

¿Qué es lo que unió a los zapatistas a los milicianos y a las bases de apoyo? Lo que tenían en común hombres y mujeres, es su extracción campesina, su pobreza los hace "iguales" y la rabia contenida por todas y por todos en contra de un Estado, sin rostro, pero tenido como el enemigo común. El elemento de integración que les permitió a los zapatistas superar las diferencias lingüísticas regionales fue el zapatismo como un referente histórico. ¿Por qué Zapata en Chiapas, si por allí no pasó la Revolución?

Emiliano Zapata, en su tiempo, tuvo una estrategia muy interesante que fue acudir a la base del pueblo para sacar de allí su fuerza. Hay diferentes estudios de algunos investigadores, entre ellos el de Francisco Pineda, donde habla de un reflujo estratégico del Ejército Libertador del Sur, en 1914, antes de la toma de la Ciudad de México. Se cuenta que Zapata, en el reflujo de la guerra en contra del ejército federal y contra otras facciones revolucionarias, lo que hizo fue, justamente, regresar a los espacios comunitarios para que de ellos surgiera la voz de mando y que el pueblo en masa, pero organizadamente, se incorporara a un ejército irregular, situación que era su mayor virtud y su mayor defecto. En el municipio de Zapata, en el estado de Morelos, también está el símbolo de los perdedores

de la Revolución y, se diría que los mexicanos, como siempre, tienen esa inclinación hacia el desvalido. Pero sobre todo, y se ha escrito mucho sobre esto, Zapata simboliza la dignidad, la honestidad. Invencible en sus principios, como en la anécdota en la que rehúsa sentarse en la silla presidencial en el Palacio Nacional. Con el desplante de decir:

Bueno, ya estamos aquí en México, ahora nos regresamos a Morelos, porque nosotros no somos gente de ciudad, nosotros no venimos a tomar el poder. Nosotros venimos a quitar el mal gobierno y a todos ellos, pero no somos quiénes para conducir a esta nación. A ver, pónganse de acuerdo los intelectuales que saben de esto.

Y se retira.

También hay una carga simbólica de los pobres entre los pobres que buscan una reivindicación de esos ideales y que no tienen nada que ver con la lucha por el poder, la lucha por el dinero, la preeminencia del individualismo o de la persona por encima del grupo que lo vio nacer o de los demás grupos que se convierten en genocidas o en etnocidas de su propio pueblo.

Entonces, el zapatismo también es un elemento que les sirve a los zapatistas para lograr su propia unidad, su propia identidad, pero también para convocar a los muchísimos mexicanos, incluso fuera de nuestras fronteras, que se sienten también identificados, efectivamente, con las causas más nobles del pueblo mexicano, aunque sepamos que en la vía sangrienta, en la vía de la guerra, por norma general, los más afectados y los más castigados, quizás los que sufren las consecuencias, sean, efectivamente, los más pobres.

El ejército zapatista se organiza, entonces, en el sureste de Chiapas, pero busca organizarse y avanzar hacia la Ciudad de México, no solamente

como un ejército beligerante, sino como un ejército de cultura. Allí están los músicos zapatistas, los hombres y mujeres zapatistas. Una novedad, por ejemplo fue la Ley Revolucionaria de las Mujeres, donde se destaca la participación de ellas no sólo en las asambleas, sino también, en los mandos militares. Esto genera un cambio importante. Es una fraternidad construida en lo cotidiano, con la realización de las tareas sencillas pero indispensables para la supervivencia, que dan a las bases y al ejército zapatista una alternativa ante el acoso diario de fuerzas hostiles y la precariedad económica; la solidaridad y la fraternidad efectivas son las que hacen que puedan consolidarse como un ejército beligerante, con la capacidad de disputar al Estado mexicano un espacio digno. No digamos un espacio en el Congreso de la Unión, ni en el palacio de gobierno, sino en su propio lugar, en sus propias comunidades, con sus propias formas y con sus propios mandos, desarrollando sus propias instituciones.

En lo religioso, la Guadalupana embozada a la manera zapatista ha sido un ícono que ha recorrido el mundo, en la autodefinición de “soy mexicano y guadalupano o guadalupano y mexicano”, no se sabe cuál va primero y cuál después. La Guadalupana embozada pudo haberse interpretado como una agresión para algunos, pero en realidad significó una comunión, de manera similar al simbolismo que tuvo la bandera de México en el altar principal de la Catedral de San Cristóbal.

En lo educativo ya van varias generaciones de niños formados en un sistema de educación precario, incipiente, pero propio, finalmente suyo y con una visión universalista. En muchas ocasiones se acusa a los indígenas o a lo mexicano como algo “encerrado en sí mismo”, regionalista y localista. Por el contrario, lo que encontramos aquí, por su cosmovisión, pero sobre todo por su actuación a unos zapatistas que han adquirido una visión planetaria, una visión mucho más cosmopolita que la que podamos tener en la ciudad de Cuernavaca o en la Ciudad de México muchos de

nosotros. Ellos han hablado de manera directa con intelectuales de todo el mundo, así como con cientos de brigadistas. Eso les ha dado a ellos una proyección mucho más amplia de lo que podrían imaginarse, estando en una situación precaria.

Y, de manera paradójica, son estas comunidades las que tienen una propuesta. La relación del EZLN con la comunidad es especial, porque se trata de un ejército popular, porque su armamento principal no son las armas. Porque los niños son la apuesta social del zapatismo. Los comandantes y comandantas zapatistas dicen “no queremos que nuestros hijos crezcan como nosotros crecimos. Ya basta”. Ese es el sentido profundo del ¡Ya basta! Van quince años del levantamiento y varias generaciones de niños han crecido de manera diferente. Van veinticinco años de la conformación del EZLN y le están dando al clavo.

Si nosotros como país, como ciudad, como universidad, como escuela, como familia, decimos ¡qué educación le estamos dando a nuestro hijos!, ¡qué maestros tenemos!, con todo respeto para los maestros y su movimiento social, ¡qué educación tenemos! No es posible.

Nosotros, quienes hemos tenido la oportunidad de ir a universidades, de entrar y salir diciendo; “No aprendí nada”. “Voy a empezar a aprender ahora que me confronte con la realidad”.

Porque en las escuelas, pues sí, estarán las bibliotecas, los conocimientos muy bien guardados, pero cuando uno se enfrenta a realidades concretas en un país con setenta millones en condiciones de pobreza y cuarenta de ellos en extrema pobreza y muchos en miseria absoluta, la emergencia conduce a utilizar otro tipo de armas y ellos las están utilizando. Por ejemplo, los medios de comunicación alternativos. También a través de las artes y de la música y con la proyección de una imagen, es como están logrando avanzar en esta lucha, por un reconocimiento, primero, pero con la proyección o misión de contribuir a la construcción de

una nación verdaderamente multicultural y plurilingüe, como dice ahora nuestra Constitución.

Hay tres emisoras de radio insurgente en Chiapas. Hay muchas más radios libres en todo el país. En Guerrero, en Chiapas, en Oaxaca, en Jalisco, en la Ciudad de México y esas son algunas de las herramientas de las que han echado mano los zapatistas y que nosotros tenemos a la vista.

En los años recientes, las comunidades zapatistas han vivido un acoso permanente del ejército mexicano. Ante esta situación, las bases de apoyo han sido la línea de resistencia y de defensa, de mantenimiento y contención en contra del establecimiento de un mayor número de instalaciones militares. Hay que decir que en las regiones zapatistas hay cientos de campamentos e instalaciones militares. Cuando se da la matanza de Acteal, en 1997, mucha gente ya lo olvidó, había una situación dramática, había más de ocho mil desplazados, muchos de ellos, viviendo a la intemperie. Había llovido durante días. No se han contabilizado los muertos por estos desplazamientos forzados.

Las condiciones de lucha no han sido buenas, pero aun en medio de la adversidad han logrado concitar la amistad, la solidaridad, el acercamiento con infinidad de organizaciones sociales. En la Convención Nacional Democrática, por ejemplo, se reunieron ocho mil delegados en agosto de 1994, a tomar decisiones. Ya paramos la guerra, ya fracasó la primera negociación con Camacho Solís, representante directo de Carlos Salinas. Ya había ocurrido el asesinato de Luis Donaldo Colosio Murrieta. En la Convención Nacional Democrática había un escenario para cien personas, elegidas para presidir la reunión, las lonas gigantesas semejan a un barco. En la noche cayó una tromba tan terrible que todos acabamos hechos bolas y mojados. Ya no había más lona y lo poco que habían construido los zapatistas quedó destruido. Y sin embargo, en esas condiciones y casi a grito pelado, así se sesionó.

En esa y en muchísimas reuniones, llegaban indígenas, campesinos, sindicalistas, organizaciones políticas, también jóvenes. Muchos tuvieron la iniciativa de elaborar materiales alusivos al movimiento zapatista, además de las que han ido surgiendo en estos años y que reflejan esa visión de cómo los jóvenes van retomando y haciendo suyo el movimiento.

Ya no sólo ocurre que son los zapatistas los que refuncionalizan elementos de fuera, sino que los de fuera refuncionalizan elementos del zapatismo y, de esa manera también contribuyen a la construcción de esa identidad que tampoco es homogénea, sino que es multiforme, plurilingüe y que también admite otros adjetivos. Hay mucha diversidad en todo esto, mucha creatividad, pero también, hay una visión común. Esto es lo interesante. Cualquier movimiento tiene un plan, por supuesto que lo tienen los zapatistas, debe tener un programa de lucha y se está construyendo el Programa General de Lucha a través de la Otra Campaña, de acuerdo con la Sexta Declaración de la Selva Lacandona. Debe tener una estructura. Por desgracia los que estamos fuera conocemos una gran cantidad de estructuras, partidos, sindicatos, que no dan para más. Y sin embargo, está por construirse una estructura que verdaderamente nos permita a todos trabajar en lo que sabemos y podemos, en ese plan y programa nacional de lucha.

Sin embargo, la identidad, para construirla, no hay que retomarla nada más de lo que se nos vende por los medios o el reflejo que se hace a través de los medios, finalmente como su nombre lo dice “mediado”, pero también mediatizado, en torno a que, la figura de los zapatistas es Marcos y, es Marcos y lo que Marcos diga y Marcos dijo o que Marcos “es un payaso” y Marcos “me cae gordo”. Tenemos que darnos cuenta que el zapatismo del siglo XXI es mucho más grande que eso, que si bien la figura carismática que al principio es ese sujeto que surge en la plaza de San Cristóbal y comienza los diálogos en la catedral, años después, junto con los comandantes, junto con la raigambre indígena neta, acaba en esto,

en una movilización magnífica el 12 de marzo del año 2001, en la que se reunieron cientos de miles en el Zócalo de la Ciudad de México en apoyo a una propuesta legislativa. Por contraste, lo que tendríamos nosotros que visualizar es que el movimiento zapatista es mucho más que esta persona, que tendrá sus errores y defectos, pero que tiene la virtud de haberse constituido en un movimiento que logró hacer un recorrido por todo el país para hacer una consulta; en 1999 cinco mil zapatistas estuvieron en la mayoría de los municipios, conviviendo, consultando a la gente, bueno ¿qué hacemos? ¿qué vamos a hacer? Ya se echó para atrás la ley, los Acuerdos de San Andrés no los quiere cumplir el gobierno, el poder legislativo hizo una ley ficticia y el poder judicial se declaró incompetente. Es decir, se acabaron las instancias mexicanas para recibir la propuesta de los zapatistas.

Ellos, entonces, van con los rarámuris en Chihuahua, van con los amuzgos en Guerrero, van con los huicholes en Jalisco, van con los purépechas en Michoacán. Están en reuniones, en un trabajo de preparación que generó una enorme ola que desembocó el 12 de marzo de 2001, en el corazón del país.

En conclusión, lo que viene ahora son nuevas experiencias, porque esta lucha indígena da para muchísimo más. México tiene 200 años como país, como nación, pueblo indígena ha habido por miles de años atrás y muy seguramente, pese a las políticas indigenistas del Estado mexicano durante todo el siglo xx, va a haber pueblo indígena mucho más allá del tiempo en que exista México como nación.

Bibliografía

Almeyra, Guillermo (2006), *Zapatistas: un nuevo mundo en construcción*, Huzaingó, Provincia de Buenos Aires, Maipue.

- González Casanova, Pablo (2009), “Los ‘Caracoles’ zapatistas: redes de resistencia y autonomía (ensayo de interpretación) (2003)”, en Pablo González Casanova, *Antología y presentación*, Marcos Roitman Rosenmann, *De la sociología del poder a la sociología de la explotación. Pensar América Latina en el siglo XXI*, Buenos Aires, Clacso, pp. 335-356.
- Kanoussi, Dora (comp.) (1998), *El zapatismo y la política*, México, Plaza y Valdés.
- Pérez-Ruiz, Maya Lorena (2005), *Todos somos zapatistas: alianza y rupturas entre el EZLN y las organizaciones indígenas de México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- (comp.) (1998), *EZLN: la utopía armada: una visión plural del movimiento zapatista*, La Paz, Bolivia, Plural.

De Tepito Arte Acá a Gabriel Orozco, pasando por la Plástica social. Claves de interpretación de la creación artística en el México posmoderno

Héctor Rosales*

EPÍGRAFE PESIMISTA:

-¿QUÉ ES PATRIA?-, pregunta el niño al padre
que acaba de matar a un hombre por la posesión de un descanso de escalera
en lo que fue un antiguo almacén de ropa.
-Esta porción de espacio que hemos ganado para vivir.
-¿Y este cuchillo?-, insiste el niño mientras el padre limpia la hoja ensangrentada.
-Es la justicia.
-¡Ah!-, dice el niño.
-¡Ay!-, exclama el padre con amargura.
Media hora después irrumpe la policía.
Desaloja el inmueble con bastones eléctricos. A los que mueren pisoteados
se los llevan en camiones a rellenar barrancas para nuevos fraccionamientos.
Son los que pierden la oportunidad de ir al cielo
por los tiros de las chimeneas de los hornos crematorios.
El niño se quedó sin padre. Y sin patria.

ALEJANDRO ÍÑIGO,
LOS PRECARISTAS (1981).

* Sociólogo, doctor en Estudios Latinoamericanos, investigador del CRIM/UNAM.

EPÍGRAFE OPTIMISTA

La revolución social (...) no puede sacar su poesía del pasado, sino solamente del porvenir. No puede comenzar su propia tarea antes de despojarse de toda veneración supersticiosa por el pasado.

Las anteriores revoluciones necesitaban remontarse a los recuerdos de la historia universal para aturdirse acerca de su propio contenido.

CARLOS MARX,

EL DIECIOCHO BRUMARIO DE LUIS BONAPARTE (1985).

Contexto

México posmoderno. ¿Qué se abre, qué se cierra?

El momento histórico está dominado por una serie de fundamentos artísticos, filosóficos y políticos que se conocen, en forma breve, como “posmodernismo”:

El posmodernismo —de acuerdo con Beatriz Rizk (2001, p. 17)— se ha convertido en una condición histórica, un ‘deslizamiento cultural’ que ha traído consigo un ‘cambio de sensibilidad’ en la manera de percibir nuestro entorno, nuestra historia, nuestra cultura.

El posmodernismo tiene múltiples y a veces contradictorias facetas que confluyen en un impulso común. Hoy la complejidad y caoticidad del pluriverso social necesita del cambio de los discursos y de los paradigmas con el propósito de que contribuyan a profundizar el debate sobre la contem-

poraneidad. Esto conlleva, para nosotros, el replanteamiento de nuestra identidad y de nuestro papel como investigadores conscientes de que, en todos los campos del conocimiento, el observador es un ente activo que modifica con su presencia, su mirada y, por supuesto, con sus palabras, su cuerpo y sus acciones, aquello que quiere observar. En realidad, se trata, en el caso de lo socio-cultural, de un intercambio humano que comporta todas las posibilidades de interacción convencionales e incluso las variables de lo inédito, porque los participantes se encuentran inacabados, en permanente transformación.

La investigación es una práctica social que integra un gran repertorio de formas de relación y de competencias. Una de ellas, la que tiene su eje en el pensamiento crítico, se expresa como inconformidad ante los métodos consagrados y rutinarios. El investigador social del siglo XXI debe cuestionar constantemente sus premisas. Ésta es una de las grandes enseñanzas del posmodernismo. Las ciencias posmodernas aceptan de buen grado la “navegación” a través de diferentes disciplinas, de la misma manera en que los niños y los jóvenes socializados e integrados a la ciber-sociedad lo hacen, aunque su navegar cuenta con la brújula de su entrenamiento en el uso crítico del pensamiento y de la vigilancia epistemológica a la cual sería absurdo renunciar.

El *leit motiv* de las ciencias posmodernas continúa siendo la búsqueda de la verdad, con plena conciencia de que “la verdad” es evasiva, que casi siempre está asociada con el poder, que muchas veces se presenta solamente como ilusión y que es, básicamente, relacional y contextual.

Las ideas anteriores, por más sugerentes que sean, adquieren importancia y sentido, en la medida que se las vincule con la necesidad de articular un nuevo tipo de discurso crítico en América Latina y que se permita incidir de manera significativa en la sociedad mexicana, entendida como el entorno inmediato que desafía la imaginación.

Uno de los caminos que se ha aceptado explorar con este propósito, es anotar las premisas que permitirían leer a los teóricos de la posmodernidad desde el “inédito posible” que proporciona la especificidad histórica y también los elementos conocidos y desconocidos de la subjetividad. De lo que se trata es de activar en nosotros el arquetipo del buscador, sin que nuestro crítico interno censure prematuramente nuestro acercamiento a los autores aludidos. Lo que se busca son aquellos elementos de las propuestas teóricas posmodernas que pueden servir, como planteó acertadamente Santiago Castro Gómez (1994), para revitalizar un discurso crítico en América Latina.

Para cambiar la manera habitual de construir las reflexiones que se hacen en los parámetros de lo moderno, es aceptar que lo posmoderno es, ante todo, un cambio de sensibilidad al nivel de la vida que se produce en todos los rincones del mundo y no solamente en los lugares “chic” de las grandes potencias, por consiguiente, la posmodernidad es un estado generalizado de la cultura presente también en América Latina, donde los sujetos sociales constituyen identidades que ya no son determinadas por la hipertrofia estatal, ni tampoco por el determinismo de los *mass media*.

Una segunda premisa es aclarar que la posmodernidad no significa el fin de la modernidad, sino que es un momento reflexivo de la modernidad sobre sí misma y no de su “rebasamiento epocal”.

De acuerdo con Santiago Castro Gómez (1994):

Lo que se busca no es despedir el proyecto moderno sino proseguirlo con base en otro tipo de legitimación narrativa proveniente también de la modernidad.

En lo que se refiere a la memoria y al lugar que tiene la historia como parte de nuestra cultura, la propuesta consiste en aceptar que las socieda-

des latinoamericanas no son un tejido homogéneo de sucesos que tengan un solo núcleo integrador, sino que se parecen más bien a un *collage* de múltiples y singulares historias que se reflejan mutuamente.

Respecto al sujeto, la crítica posmoderna no busca negarlo o suprimirlo, sino descentrarlo. De lo que se trata ahora es de abrir el campo a una pluralidad de sujetos que no reclaman centralidad alguna, sino solamente participación en la vida pública de una sociedad cada vez más multipolar e interactiva. El sujeto no desaparece, sino, todo lo contrario, se multiplica. La consecuencia más sugerente de esta situación, es que se abre, al menos teóricamente, el espacio para la coexistencia de diferentes tipos de racionalidad. Esta coexistencia no significa ausencia de conflicto, sino espacio de confrontación asertiva y diálogo, porque lo que se comparte es el deseo de aprender nuevas maneras de comprender y afrontar la lucha por formas de vida autónomamente configuradas.

Esto tiene dos consecuencias que nos interesa enunciar y explorar, una en el campo científico y la otra en lo que sería luchar por redefinir el sentido de la política más allá de la situación actual en la que se asocia política con manipulación y engaño.

El cambio de paradigma científico supone responder a la pregunta ¿Qué es México? Con la siguiente afirmación: México es un sistema complejo que organiza muchos otros sistemas en diferentes niveles. Sistemas: geográficos, sociales, culturales, políticos, económicos. Pero además, se trata de un sistema complejo lejano al equilibrio, por consiguiente, es el “caos” y no el orden la fuente de todas las formas dinámicas complejas que constituyen la vida, el pensamiento y la sociedad. No es extraño, entonces, que se presente la incertidumbre como un rasgo inherente a la situación, que bien puede ser calificada como posmoderna.

Entender a México como un sistema dinámico complejo es una manera de contrarrestar la percepción pesimista que enfatiza la vulnerabilidad

y la incapacidad de seguir siendo del racimo de culturas que conocemos como cultura “mexicana”. La elección valorativa que se hace es destacar el lado positivo, los recursos y estrategias presentes en las expresiones artísticas que coexisten en México. El propósito es buscar en algunas de ellas los signos y las trayectorias de la creatividad y del riesgo, por considerar, con Gabriela Coronado y Bob Hodge (2004), que la creatividad es la clave de la sobrevivencia en la era del caos.

Recapitulando, se puede afirmar una nueva *praxis* de investigación en los siguientes principios: el observador es siempre parte del experimento o de la situación social; en cada ocasión es importante preguntar cómo está interviniendo la subjetividad del investigador; respecto a la cultura mexicana, es legítimo sentir orgullo de la mexicanidad más allá de las definiciones interesadas y de los estereotipos de lo que es ser mexicano. Los principios enunciados pueden articularse con las experiencias de investigación que se realicen en diferentes campos del conocimiento. Este esfuerzo colectivo puede dinamizarse mediante nuevas estrategias que integren las reflexiones académicas con la fiesta y el juego, además de la multiexpresión, a través de la danza, la mima, el teatro, la *performance* y el uso de la fotografía, el video y el cine. Esta iniciativa rebasa las formas habituales de hacer academia, pero hoy es una exigencia si se quiere participar realmente en la generación de nuevas visiones de futuro, requisito indispensable para activar las energías sociales hacia el logro de las utopías viables, en el marco de lo que Immanuel Wallerstein (1998) llama “utopística”.

A continuación se presentan las tres experiencias artísticas que más han cautivado en los años recientes por su creatividad, sus valores, su crítica explícita ó implícita del presente y por su apertura utópica. Se trata de Tepito Arte Acá, de Gabriel Orozco y las propuestas teóricas y prácticas del grupo ConvocArte, las cuales se sintetizan en el concepto de plástica social.

Estudios de caso

Tepito Arte Acá

Este párrafo está dedicado a describir el origen, la trayectoria y las formas de trabajo del Arte Acá; a la contextualización del Arte Acá como parte de una dinámica social más amplia; al análisis del discurso del Arte Acá, identificando las categorías de estructuración básica que permitan su reconstrucción; y a la interpretación de su discurso, a partir de entenderlo como una estrategia para luchar por la construcción social del sentido.

Al privilegiar como ámbito de estudio la dimensión discursiva del Arte Acá, se adopta la sugerencia teórica que remite a la especificidad de la cultura al ámbito de las significaciones, a la *semiosis* social, aunque se considera indispensable aportar algunos datos que permitan ubicar la materialidad que le dan una referencia concreta a esta práctica cultural. Debe aclararse que se ha elegido para este análisis la vida y obra de Daniel Manrique como núcleo de esta propuesta creativa, aunque se sabe que hoy son muchos los grupos y artistas que se reconocen como Arte Acá, empero, todos aceptan la paternidad del pintor de murales, como su iniciador y quien decidió continuar con esta “propuesta imaginada” hasta que el cuerpo aguante.

Daniel Manrique es artista, pintor, escritor y filósofo. Tepito es su fuente de inspiración, su razón de vivir. Desde su ubicación existencial, cuestiona todos los valores dominantes de las sociedades contemporáneas. Su pintura mural iniciada en los setenta, tiene un sentido de arte comunitario, no porque sean los propios habitantes los que pinten, sino por la comunión que se da entre la práctica del arte y el entorno físico y humano. La mano del artista sacude el muro revelando sus secretos, no pinta sobre el muro, sino con él, aprovechando los elementos preexistentes. Las

líneas relacionan, de una a otra parte, se intercambian las pieles entre las figuras del muro y la gente de carne y hueso que allí habita. Se logra así la finalidad del arte: producir identidad, integrando la muerte, la historia, la memoria popular y el transcurrir cotidiano.

El Arte Acá es también pionero en la formación de equipos multidisciplinarios. En este caso, el aporte de Carlos Plascencia, estudiante de comunicación fue fundamental en la utilización de las “viejas” diapositivas para sintetizar en tres audiovisuales las principales tesis de este movimiento. “¿Qué es Tepito? ¿Qué es Arte Acá?”, “Safari por Tepito” y “¿Qué es Arte, qué es cultura?” son productos históricos reactualizados en *Youtube*. En ellos, las imágenes apoyadas por la palabra, la música y la analogía, hormiguean de la misma vitalidad del barrio, mostrando una dimensión estética que ya existía allí, abriendo el campo visual del pensamiento a otra realidad.

La versión más aceptada acerca del origen del Arte Acá lo remite a la realización de una exposición “ambiental” en 1974, en la galería José María Velasco, del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). La exposición se llamó “Conozca México, visite Tepito” y fue todo un acontecimiento artístico y social. A partir de ese momento, Daniel Manrique se involucró cada vez más en los movimientos vecinales en defensa del barrio. Desde entonces, se definió su principal propósito: “Nuestra tirada es hacer acto de presencia aportando la neta de la realidad”.

Los audiovisuales mencionados, permitieron integrar los lenguajes visual, musical y oral para tener un instrumento muy valioso, no sólo como producto acabado, sino como un método más de investigación y de recreación de la realidad. Las imágenes remiten a lo cotidiano y a los murales pintados por el grupo. El texto utiliza las metáforas para sondear el pasado de Tepito y poner en evidencia el espesor del tiempo. Cuando las vecindades se convierten en el objeto de la recreación a través por

ejemplo de los audiovisuales, adquieren una dimensión nueva que las acerca al mito y a la leyenda. Es cuando los muros de la vecindad respiran figuras humanas que despiertan con la caricia de los pinceles en la piel de animales prehistóricos dormidos, y las garrochas y tendedores son los restos de galeones españoles en un mundo histórico fantástico. El Arte Acá no sólo es el reflejo inconsciente de una comunidad con historia, sino una proposición vital enraizada en las experiencias de participación de los habitantes de Tepito para mejorar su medio social y resolver sus conflictos.

El arte Acá como discurso

La cultura, en cuanto hecho de significación, remite a la *semiosis* social y a la construcción social del sentido. Este enfoque nos permite comprender la propuesta artística del Arte como uno de los esfuerzos más consistentes para luchar por la legitimidad de una relación con lo urbano, que pasa por la reapropiación del control de un espacio de vida comunitario. El Arte Acá, ubicado en el campo ideológico de discursos que luchan por definir cómo deben ser los espacios habitables de convivencia y trabajo, adquiere su verdadera dimensión. El Arte Acá surgió para recrear y sostener un universo de significación diferente al que se había construido socialmente sobre el barrio de Tepito, argumentando que allí ya no se da un problema de marginación o de miseria, sino un fenómeno de cultura. Arte Acá no es sólo pintar, hacer murales o investigar sus antecedentes y su realidad actual, sino además es una forma original de intervención comunitaria para ofrecer a los tepiteños herramientas que les permitan reconocer sus broncas y encontrar soluciones, combatiendo el grado de desinformación de los vecinos. El Arte Acá cumplió su función

de adaptar la información especializada para hacerla comprensible a la mayoría de los habitantes del barrio.

Así, este arte no limita su discurso a lo urbano por ser un movimiento de búsqueda que se reconoce como expresión de una realidad conflictiva local pero que es, al mismo tiempo, síntesis de la realidad nacional.

Se propone explorar todas las posibilidades del ser humano para expandir y perfeccionar su ser cultural. Su práctica los ha conducido a criticar el cientificismo, los patrones del trabajo intelectual escolarizado, el racionalismo exagerado de la cultura occidental, los patrones consumistas, el arte como objeto y la cultura como espectáculo. Las tesis o planteamientos del Arte Acá se agrupan en cuatro núcleos temáticos, aunque por ser un discurso abierto, puede incluir otros: la filosofía acá, el arte acá, la arquitectura acá y la cultura acá.

La filosofía es el núcleo del Arte Acá. La filosofía se propone una reflexión ligada a un espacio concreto, pero con aspiraciones de universalidad. El tema central de la filosofía Acá es el ser humano con todas sus cualidades y defectos, y en particular, el ser del mexicano, el de ahorita, a partir del conocimiento de la forma de ser de una comunidad humana específica: Tepito.

El concepto clave de la filosofía tepiteña es el término “Acá”. Lo Acá es un lugar simbólico: el que ocupa un individuo de manera personal y que demuestra su presencia. En sentido colectivo ser Acá es lo más profundo del sentir de los mexicanos. Ser Acá permite tener la capacidad de reflexionar sobre la noción de identidad y reconocerse como parte de una comunidad. El sujeto de la filosofía Acá es el *Ñero*, personaje histórico que tiene una capacidad de acción infinita, no registrada en las crónicas oficiales y que se expresa en múltiples formas, desde lo más inmediato y cotidiano hasta la elaboración de historias, mitos, símbolos, fábulas y conceptos. Sujeto colectivo portador de su propio *habitus*, una forma de ser que se hace

concreta en cada oficio, en cada palabra, en cada imagen, en cada mural, afirmando una tesis básica: el arte es lo único que nos hace humanos.

“El arte es lo único que nos hace humanos”, esta proposición del discurso de la filosofía Acá señala la necesidad estética como una necesidad humana esencial, expresada en múltiples formas: en los cuerpos, en las viviendas, los patios, los tendederos, las macetas, los muros, los olores, los sabores, los colores, en los movimientos, el caminar, el bailar, el trabajar, el ritmo adecuado que armoniza todos los espacios. El método que nutre a la filosofía Acá es un método hermenéutico, la capacidad de interpretar la realidad desde una ubicación social determinada, aprovechando la cualidad del lenguaje para liberar el sentido de las prácticas sociales.

La actividad artística del grupo se expresa, fundamentalmente, mediante la pintura mural. El muralismo en Tepito busca desmitificar el concepto del artista como un ser excepcional y la práctica del arte como un privilegio. Para hacer arte —se afirma—, basta tener en cuenta las circunstancias humanas, reconocer los elementos del medio ambiente y modificar la materia, el entorno, en armonía con la sensibilidad y las posibilidades del ser humano. Los murales no son para decorar, sino para delimitar simbólicamente un espacio. El arte se practica como una manifestación de dignidad humana y no para producir un objeto artístico que se convierta en mercancía, sino como un hecho vital presente de por sí en la vida cotidiana. El muro ya no es solamente un soporte material, sino aparece como condensación del pasado. Una vez explorado, dibujado, recae en el tiempo, expuesto a la intemperie, los derrumbes, las composturas, los desalojos, el abandono. El arte se despoja así de su aureola de producto de excepción y pasa a formar parte de los múltiples actos cotidianos.

Los murales repercuten sobre los habitantes de Tepito, desarrollando su sentido de identidad e invitando a revalorar el lugar donde se vive. Arte acá quiere decir un aquí y ahora espacial y afectivo, un estar presente, un

sentimiento ligado a un lugar. Delante del muro, como delante de un secreto encerrado, la pintura no oculta, descubre, muestra, sugiere. El arte es una forma de conocimiento con su racionalidad propia, con su propio mensaje, ser muralista en Tepito no es una pose, es la manera más espontánea de defender un territorio y de señalar los valores de una comunidad.

La reflexión sobre los espacios cotidianos y sobre el significado del espacio para el ser humano, se incorporó al discurso del Arte Acá, porque se advirtió su importancia estratégica para la defensa del barrio de Tepito. Las aportaciones más importantes del Arte Acá en este ámbito han sido señalar la importancia de mantener la polivalencia de los espacios en la ciudad, y revalorar el concepto de vecindad como espacio comunitario. El punto central sobre el que se ejerce la crítica es el problema de la gestión: ¿quién decide cómo deben ser los espacios cotidianos?, ¿quién controla el proceso de renovación de un barrio? Así, se señala la imposición de modelos urbanísticos que no toman en cuenta la cultura de los “usuarios”, ni reconocen su capacidad de modificar su medio ambiente de acuerdo a sus necesidades. Lo que se propone es crear una arquitectura Acá, arquitectura de humanos para humanos y no una arquitectura esclavizante y separatista de relaciones humanas.

La continuidad habitación-patio-calle-comercio-taller-convivencia, es una cualidad de la distribución de los espacios que debería revalorarse y conservarse. De igual manera, pese a su leyenda negra, las vecindades tienen el germen de una forma arquitectónica que permite imaginar otra forma de vida comunitaria, contrapuesta a la ideología de los modelos de vivienda individual privada que se construyen para una familia nuclear y no para una familia extensa, que se hacen para dormir y no para habitar y mucho menos para laborar o para gozar.

La contraposición ciudad/barrio es el eje que articula el cuestionamiento que hace el Arte Acá al urbanismo oficial:

La ‘ciudad’, anónima, impersonal, o a-personal, inhumana, ausente, inútil, híbrida, que no tiene ni sabor, ni color, ni forma, sin cultura, sin ‘identidá’.

El barrio: vital, dinámico, emotivo y pasional donde todos estamos en contra de todos, pero ninguno nos soltamos de ninguno (Cortina, 1981, p. 14).

La cultura Acá tiene una importancia fundamental en el discurso que estamos analizando, porque, en torno de su concepción de cultura se articulan la mayoría de sus tácticas y estrategias. La cultura Acá es un haz de significaciones que incluye las siguientes aproximaciones. ¿Qué es la cultura Acá?

- La relación de todos los lenguajes y sus deformaciones y conformaciones.
- Es el lenguaje visual y el lenguaje verbal que establecen y sostienen la comunicación en tanto la relación del mundo “multichingonométrico”, en tanto la identificación del encuentro y del enfrentamiento, que cuando uno nace, ya “ái” un “chingamadral” de cosas, objetos, de formas de colores, de gentes, y de un lugar donde a todo se le pone un sobrenombre, un apodo, o un significado según su verdadera ‘funcionalidá’, no tanto ni a partir de su función original, sino la función que llega a tener después de que ya dejó de ser original y recobra una función otra...
- Es la capacidad que tienen los mexicanos-pueblo de transformar, de desmadrar todos los conceptos emanados del mundo occidental: técnicos, científicos, artísticos y culturales para hacer las cosas como las necesitamos.
- Es la cultura de ‘verdá’, la cultura que solamente los chingadazos de la vida enseña o sea, la cultura que está fuera del presupuesto oficial.
- En conclusión, la cultura Acá es la suma total del “desmadre” nacional en relación con el mundo todo.

Las consecuencias que se desprenden de aplicar la concepción de la cultura Acá a la realidad, se derivan sistemáticamente, siguiendo una lógica propia. Con fines de claridad en la exposición, las tesis que tienen su fundamentación en la cultura Acá pueden agruparse así:

- Una cosa es información y otra cultura. Cultura es tener conciencia y saber que se pertenece a un lugar determinado, con un modo de ser, de vivir y de morir.
- En México se ha despreciado a la cultura del pueblo, calificando como vicios las características de comportamiento social, derivadas de una sociedad clasista y explotadora.
- Se estructuran dos mundos, o dos realidades básicas: el mundo ficticio y el de ‘a de veras’. Desde la perspectiva oficial los que no están integrados al “desarrollo” están “marginados”. Pero resulta que los “marginados” son hoy la mayoría de los mexicanos. ¿Entonces?

La cultura Acá se deriva del siguiente cuestionamiento:

¿...hasta cuándo vamos a tener la capacidad chingona los mexicanos de ser como somos, de reconocernos como somos? Y como somos es a partir del pueblo, del pueblo jodido que somos los que estamos dando valores de cultura; cultura entendida no como información académica, sino precisamente como un modo de ser, o sea la capacidad de ser, o sea la capacidad que tenemos como seres humanos de estar en el mundo (Cortina, 1981, p. 14).

- La cultura Acá implica la exaltación y fortalecimiento del sistema de valores Acá: la improvisación, la invención, la capacidad de solucionar problemas, la movilidad, la astucia, la experiencia práctica y la solidaridad como máxima virtud.

- La cultura Acá es una respuesta a la pregunta por el ser del mexicano, a la que se llegó después de plantear una cuestión antropológica básica: ¿Qué traza tenebrosa se esconde en hacer separaciones y diferencias entre los seres humanos?
- La cultura Acá es la síntesis de una interpretación de la realidad mexicana desde una posición social que utiliza las posibilidades del lenguaje popular y la visión del mundo implícita en él para descubrir las dimensiones de esas realidades que se ocultan en otros lenguajes, en otros discursos. De allí que la utilización del lenguaje popular como medio de expresión del discurso del Arte Acá no sea pintoresquista sino un recurso indispensable.

Afirmar que la cultura Acá es la “verdadera” cultura mexicana, implica competir en el campo de discursos que han intentado modelar y modular la identidad de los mexicanos.

El desarrollo de la concepción implícita en la cultura Acá ha llevado a dos procesos divergentes pero complementarios entre sí: a la crítica de los valores establecidos, la represión sobre el cuerpo, el fanatismo político y religioso, el consumismo, la burocratización, la imposición de espacios opresores, el menosprecio por el trabajo manual y otros; a partir de distinguir en dos bloques las actitudes humanas básicas, se le asigna a lo “occidental” todo lo negativo y se afirma que lo no occidental es la fuente de los verdaderos valores humanos.

No obstante lo atractivo que pudieran tener estos planteamientos quedaría por resolver un problema clave: ¿Qué pasa cuando el discurso del Arte Acá es devuelto a la comunidad tepiteña? ¿Lo retoman como propio? ¿Expresa orgánicamente sus intereses?

La organicidad de los planteamientos del Arte Acá tendrá que demostrarse observando su capacidad para contribuir al mejoramiento

económico y social del barrio de Tepito, su inserción en la defensa de su estructura espacial y su participación en un proyecto que asegure la transformación de Tepito en beneficio de sus habitantes. Para convertirse en una fuerza moral activa, el Arte Acá debería desarrollar un trabajo pedagógico al interior de Tepito, demostrando en la realidad la validez de sus planteamientos.

Ejercicio de interpretación

Una vez que se ha mostrado parte del discurso del Arte Acá para escuchar qué dice y cómo lo dice, la tarea pendiente en este afán interpretativo consiste en entender por qué lo dice, es decir, captar su sentido.

La interpretación que ha construido el Arte Acá para entender a Tepito vista desde la posición que detentaría un investigador ajeno al barrio, conduciría a comparar el discurso del Arte Acá con el discurso “objetivo” y “científico” registrado en las investigaciones académicas, donde se definen las características que tienen los “pobres” en la ciudad.

Cuando el investigador logra situarse como sujeto en un proceso social, su quehacer adquiere otra dimensión, porque se tiene plena conciencia de que la interpretación ofrecida afectará la comprensión futura de la realidad interpretada. En otras palabras, más que pretender obtener un conocimiento verificado mediante el modelo explicativo positivista, se prefiere aplicar un modelo comprensivo-filosófico interesado en alcanzar un verdadero saber, un saber radical sobre la condición social humana. Más que “sociologizar” el Arte Acá o el barrio de Tepito, se prefiere dialogar, interpretar críticamente su relación, esto es, preguntar por las condiciones que habría que considerar para hacer eficaz la concepción que ha elaborado el Arte Acá para la población más pertinente, los habitantes del barrio de Tepito.

El Arte Acá sería redefinido como un discurso que hace inteligible la historia, y la realidad actual del barrio de Tepito, una interpretación construida de manera intuitiva, incluso desde el punto de vista metodológico, aplicando la capacidad hermenéutica que el lenguaje humano posee.

Al hablar sobre Tepito, sobre México y los mexicanos, el Arte Acá ha producido significaciones y las ha hecho circular, categorizando y evaluando la realidad, ofreciendo una forma de entendimiento diferente a las concepciones dominantes. Sin embargo, no sólo se presenta como un discurso opuesto a otros, sino que también contiene aspectos propositivos que confluyen en las corrientes de pensamiento para abrir horizontes nuevos a la comprensión de la situación histórica y cultural contemporánea.

El Arte Acá no es un planteamiento idílico, sino político que reivindica el derecho a la ciudad y a la utopía, luchando por invertir el significado habitual que se le da al arte y a la cultura, fundamentando su estrategia al mostrar y demostrar la importancia que tiene la capacidad humana sensible.

Las dificultades para entender el Arte Acá en su exacta dimensión tienen su raíz en las condiciones de su origen, desprovisto de los dispositivos aceptados de legitimación. Una interpretación crítica que supere los prejuicios que descalifican *a priori* un proyecto creador hecho por ¡tepiteños! En México, que se proponga entender su sentido, puede fundamentarse en la hermenéutica.

La hermenéutica aspira a ser (simplemente) la teoría universal del entender humano, una teoría generalizada de la interpretación. El objeto por interpretar son las cosas de la vida. Y las cosas de la vida son todas esas “pequeñas” acciones que acontecen todos los días a todas horas y de las que todos hablamos interpretándolas. La especificidad de la hermenéutica radica en que se propone avanzar hacia una teoría generalizada de la interpretación sobre la base de un modo general de comunicación

lingüística, fundamento, a su vez, de toda interpretación humana, y por lo tanto, de la cultura misma.

La hipótesis general de la hermenéutica puede enunciarse así:

...el lenguaje constituye, además de la condición humana, la condición del mundo del hombre en su interrelacionalidad y sentido (Ortíz-Osés, 1976, p. 50).

La hermenéutica utiliza el lenguaje dialéctico como representación modélica de la realidad para recobrar el sentido de un asunto humano, indagando más allá de lo que se dice (la estructura superficial del lenguaje), lo que se quiere decir, la estructura hermenéutica profunda.

La importancia social y política que tiene el lenguaje es que no solamente aparece como el ámbito de referencia y entendimiento entre los hombres (sujetos), sino que es también la materia específica de la ideología (entendida como campo estructurado de discursos), donde se decide lo que la realidad es (función cognitiva) o lo que debe ser (función normativa).

Al interpretar, esto es, al liberar el sentido antropológico de la realidad, no sólo se restablecen las relaciones entre una práctica discursiva y grupos sociales definidos para imponer (o luchar contra) un sentido de la realidad, sino además, puede intentarse comprender lo “elementalmente humano” presente en todo hecho de significación.

Los momentos o fases de una metodología hermenéutica deben considerar:

- a) La audiencia y captación de lo que se dice tal y como se dice: significado (*quid*).
- b) El entendimiento de lo que se quiere decir: significación (*quemadmodum*).

- c) Comprensión de lo que quiere decirnos (*ut quid*) (Ortiz-Osés, 1976, p. 139).

A continuación se aplicarán estas ideas para entender el sentido del núcleo de significación del Arte Acá, en tres afirmaciones características.

“Tepito es un mito que llega hasta el infinito”

Quisiera fijar la calidad de Mito que se postula para Tepito en la intemporalidad y en lo incognoscible, para proteger su aprehensión por el pensamiento racional. Lo que quiere decirse es que la realidad inmediata y aparente con que se nos muestra el barrio, tiene, realmente, su propia lógica de desarrollarse y de ser. Lo que nos advierte este pensamiento, por fin, son las limitaciones que tendrían las categorías teóricas racionalistas para entender una realidad humana en su dimensión simbólica.

“México es el Tepito del Mundo”

Esta afirmación parece, de entrada, una designación evaluativa, y si se ubica al país en el contexto internacional, se ocupa un lugar subordinado, de dependencia. México-país ante las relaciones de fuerza que imponen los intereses transnacionales, se mostraría agredido y menospreciado, incapaz de producir para satisfacer sus necesidades, nulificado para la originalidad o la invención. Lo que se quiere decir es que México-nación no es diferente que Tepito-barrio popular. Obviamente no hay identidad, pero sí semejanzas que habría que analizar con más detenimiento. El sentido de esta proposición indica que las posibilidades de México estarían en reconocer sus particularidades y cualidades propias, superando la tendencia imitadora que ha sido una constante en la historia nacional.

“Tepito es la síntesis de lo mexicano”

En esta afirmación aparece una hipótesis de carácter histórico en la que se señala a Tepito como depositario de la verdadera identidad nacional. No obstante, se sabe que México es múltiple y plural, de ahí el rechazo a aceptar que un grupo específico se presente a sí mismo como síntesis de una historia que no ha seguido una evolución lineal. En un segundo momento esta tesis remite a una interrogación más amplia, a la pregunta por el ser del mexicano, por su identidad. La afirmación de que Tepito es la síntesis de lo mexicano sería parte, entonces, del conjunto de respuestas que se han formulado para responder a las interrogantes, ¿qué somos?, ¿de dónde venimos? ¿a dónde vamos? Tepito-comunidad se ofrece a sí misma como respuesta, como afirmación, como posibilidad histórico-concreta, como demostración de haber culminado un ciclo, al final del cual los mexicanos podrán reconocerse a sí mismos.

Si alguien visitara Tepito hoy, lo que va a encontrar es que todas las ideas que aquí se han expuesto se mimetizan en el transcurrir de la vida cotidiana, con su ordenación cíclica y su tiempo festivo, sus actividades comerciales y productivas, sus formas de recreación, la vida familiar y religiosa, el “cotorreo”, la conquista, el albur, la convivencia y el lado oscuro de Tepito, el robo, el agandalle, la violencia, el narcotráfico, la impunidad. En perspectiva, podemos afirmar que con el Arte Acá, la comunidad tepiteña emprendió una búsqueda de sí misma, logrando una reafirmación cultural que propició el surgimiento de diversas expresiones; el barrio se mostró al mundo detentando una identidad fortalecida por el conocimiento de la historia local y la afirmación de una cultura propia, elementos que, aunados a un alto sentido de la dignidad, permitieron lograr el reconocimiento de sus cualidades espaciales y humanas a nivel internacional.

El conocimiento del Arte Acá y la interpretación de su discurso siguen pareciendo tareas necesarias para entender la problemática tepiteña como parte de una totalidad más amplia, precisamente, con el enfoque de que se vive ahora en un México posmoderno, donde se puede utilizar recursos intelectuales novedosos para reinterpretar macrosistemas y microsistemas en estado de inestabilidad e incertidumbre. En el contexto de los terremotos de 1985, dada la situación de emergencia, permitió la comprensión de la *radicalidad* del discurso del Arte Acá, parafraseando a Marx: “Ser radical consiste en ir a la raíz de las broncas y la bronca principal para el hombre es el hombre mismo”. En otras palabras, el Arte Acá invita a negar la aceptación de la normalidad ciega y determinista para recuperar el sentido del quehacer artístico y reabrir las posibilidades netas de la transformación social. O como diría Daniel: “El arte es lo único que nos hace humanos”.

Gabriel Orozco

Enséñanos a triunfar

Este creador nació en Veracruz en 1962. Es el artista más importante de su generación. De él se ha dicho:

Gabriel Orozco es uno de esos poquísimos artistas que, junto con los campesinos más pobres, los pescadores más apartados y nadie más, podría seguir creando aún y cuando la civilización y sus soportes se hundieran (Soler, 2005, p. 9).

Estudió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y luego viaja a Madrid y a Londres, donde emerge como uno de los artistas jóvenes que

es reconocido y aceptado como original, innovador e irreverente. Su nacimiento artístico ocurre en los circuitos internacionales del arte y es *a posteriori* cuando es “descubierto” por las instituciones culturales de México, las cuales, en el contexto de la campaña internacional que se monta para mostrar los merecimientos de México para “ingresar al Primer Mundo” por medio de la firma del Tratado de Libre Comercio, Gabriel Orozco aparece como un artista redituable. De esta manera, Gabriel Orozco representa a México en diferentes foros artísticos y es hasta el año 2000 cuando se monta una retrospectiva de su obra en el Palacio de Bellas Artes. Desde entonces no ha dejado de estar en los principales reflectores de la crítica artística internacional, y lo interesante es que logra mantener una identidad nómada al no quedarse a radicar en México y no “asimilar” como neomexicano. Él mantiene su singularidad como creador y eso le permite ir y venir como un ejemplo del arte líquido que teoriza Zygmunt Bauman (2003).

El mundo artístico de Gabriel Orozco es aritmético y geométrico, tiene un gran dominio del tiempo y del espacio, cuenta con una mirada excepcional y privilegiada, trabaja simultáneamente con el orden geométrico y con el azar. A continuación anotamos algunas ideas para entender su propuesta artística.

- Le fascina usar objetos. Las pelotas tienen para él un significado especial, como reminiscencia de la infancia y como evocación de los astros.
- Los fragmentos que quedan de sus obras los reúne y los ha expuesto en mesas que son para él como una ofrenda ritual. “Al lado de un riguroso camino intelectual, existe algo ceremonial, una sugerente mexicanidad que se revela en varias de sus obras”.
- No obstante, considerarse un artista mexicano no es un tema esencial para este artista. ¿Por qué esta aparente (para nosotros) indiferencia?

Porque cuenta con una visión y una experiencia universales. Enfrenta la historia sin traicionar su espíritu original.

- De esta forma, sus “raíces” inevitablemente mexicanas, se difunden. (Esto es así, aunque él no se lo proponga explícitamente).

Orozco es para la escena artística mexicana un precursor comprometido que modificó los mecanismos de distribución cultural, que cambió los parámetros para pensar, producir y vender arte (Charpenel, 2006, p. 21).

- Gabriel Orozco se propuso encontrar, en los años noventa, una nueva forma de ser artista y lo logró. Él solamente quería lidiar con las cosas de todos los días, con la realidad cotidiana de diferentes ciudades y lugares del mundo.
- Una de las constantes en su obra es la importancia del vacío, del recipiente.
- El formato de sus obras busca cumplir una condición esencial, permitir que la obra viaje. El punto de partida es una situación específica y de ahí la obra empieza a viajar. “Cada cultura es un centro y cada cultura es local de muchas maneras diferentes. Después sale al mundo y comienza a viajar”.
- Él dice: “Todas mis obras son un juego que invento con mis propias reglas”.
- “Mi investigación tiene más que ver con el espacio y los cuerpos, y la acción y el movimiento, que con la percepción del color o la pintura misma”.
- “Pienso en términos de una galaxia. El mundo de un artista genera planetas y distintas constelaciones”.
- “Los símbolos culturales son trampas”.

Esta es una idea muy importante porque nos advierte acerca de los “cercos culturales”. Si los símbolos culturales son trampas, eso significa que no somos prisioneros de ninguna cultura, como en algún momento pudiéramos llegar a pensar. Ni los tepiteños son prisioneros de su cultura, ni nadie. Y eso apunta en una dirección positiva porque de lo que se trata es de transitar por las culturas. El ser humano, su libertad, está por encima de cualquier condicionamiento o determinismo cultural, aunque se digan maravillas de las culturas.

Claves de interpretación

Para comprender la obra artística de Gabriel Orozco debemos habilitarnos para pensar simultáneamente en lo local, lo global y lo universal porque el sentido de identidad de Orozco parece indisolublemente ligado a una comprensión de las condiciones universales de destrucción ecológica y el desastre de la economía global.

Un riesgo latente es interpretar su creación artística desde el horizonte de una “mexicanidad” aparente. Él ha declarado, por ejemplo: Yo no siento nostalgia por mi nacionalidad; es decir, no es un tema en el que yo piense mucho”. Lo que sí le interesa, es pensar cómo se comporta el artista en el mundo, cómo lo vive y qué posturas políticas asume. Lo “mexicano” se le impone al artista como un cliché. La resonancia de las antiguas culturas mexicanas, la bola de hule y el juego de pelota, el corazón de barro rojo y los rituales, el simbolismo donde su fundieron las mitologías india y española, la bola negra de plastilina y las calaveras, la escultura distributiva que con cucharitas de palo y su similitud con Mitla son ambivalentes. Su obra niega de manera clara estos referentes tan explícitamente como los sugiere, porque estas obras surgen de un

complejo diálogo con esculturas de un pasado reciente en la lógica del arte contemporáneo.

Orozco y la "mexicanidad"

Orozco nos advierte sobre estar en contra de aceptar una "identidad nacional" institucionalizada y comercializada, inventada a partir de un pasado hecho a medida de las clases dominantes. Paradójicamente LA NETA DE LA DIVERSIDAD DE LAS CULTURAS POPULARES se encuentra presente en su obra, solamente que recolocadas y potenciadas por las prácticas artísticas contemporáneas.

¿Qué distingue a México?

La presencia de una cultura intensamente visual que retiene expresiones populares y vernáculas del conocimiento de una inmensa variedad e inventiva. Las calles y mercados poseen una vivacidad multitemporal, entrelazando expresiones culturales tales como tejidos y cerámicas indígenas, fotonovelas, muñecas de plástico de los personajes de lucha libre, pomadas mágicas o esteras de caucho reciclado y rústicos molinos de piedra.

Obras selectas

Un acercamiento adicional a la obra de Orozco puede partir de las siguientes palabras: recuperación, reciclaje, aprovechamiento de situaciones inmediatas.

A manera de ejercicio interpretativo se comentarán tres obras muy conocidas de Gabriel Orozco.

La primera de ellas es *Perro durmiendo* (1990).

Lo que para una mirada ingenua sería una imagen cotidiana sin importancia, se transforma en un referente “orozquiano”. La crítica ha dicho que se trata de un ser entregándose a sí mismo. Acto de fidelidad y unión con los grandes rituales naturales, a las leyes, a la estabilidad del orden. El perro fotografiado es la imagen de la integridad indivisa. El sueño es intimidad con el centro. ¿Qué diría el que duerme? “No estoy disperso sino completamente recogido y concentrado en donde estoy, en este punto que es mi posición y en donde el mundo, gracias a la firmeza de mi acoplamiento se localiza”.

La segunda es *Caja de zapatos vacía* (1993). Banalidad aparente.

Es un recipiente blanco perfecto. En la Bienal de Venecia le pareció al artista que poner una caja blanca de zapatos en el cubículo blanco que le asignaba el curador de la Bienal era suficiente para ocupar todo el espacio y para negar todo el espacio. En esta obra puede verse la nada completita. Es un objeto “real” de la vida cotidiana que está relacionado con el cuerpo, con los pies, con el caminar, con una estructura espacial y temporal.

La tercera *Mis manos son mi corazón* (1991).

Ficción/escultura elemental. Presionando y grabando sus manos en un trozo de barro, Orozco produce un extraño híbrido entre los procedimientos escultóricos de fines de los años sesenta y la iconografía del corazón específicamente latina e hispana. La precisión del proyecto desmitifica ambas. Lo que se está planteando es el vínculo entre una y la transformación física y material mediante el trabajo productivo. Se espera que con estas descripciones el lector tenga una idea, del tipo de obra que produce Gabriel Orozco y que no pierda la oportunidad de ver una exposición en vivo.

La plástica social

Promesa y realidad

La plástica social es una propuesta artística atrevida y sugerente. Su creador e impulsor es Francisco Hernández Zamora, quien nace en la Ciudad de México en 1958. Se trata de un artista multidisciplinario, investigador y humanista autodidacta. Realizó una investigación vivencial y estético-comunitaria en el desierto de Vizcaíno, de 1989 a 1991 y de 1997 a 2001; con base en la cual creó el Programa Geoglifos de Baja California, el Geoglifo de la Unidad en 1997, el Geoglifo de la Ballena Kuyimá durante 2000 y 2001 y el Programa Estrategias Estético Pedagógicas Comunitarias con protagonismo Infantil (EPEC-I), de 2002 a 2006, incluido el Seminario transdisciplinario de percepción, estética y sabiduría infantil en 2004.

Francisco Hernández Zamora es practicante del antiguo arte de enseñarse a sí mismo, emprende un viaje al desierto que le permite vivir en carne propia el camino del héroe, tan bien teorizado por Joseph Campbell (1970). Al lado y junto con los pescadores, una vez superadas una serie de pruebas, comienza sus proyectos artísticos, integrando siempre una profunda visión y pasión por el ser humano, con la sencillez y la elaboración de un pensamiento propio que se alimenta de las grandes corrientes artísticas y pedagógicas de Occidente, pero también con la intuición necesaria para redescubrir en las antiguas civilizaciones, y especialmente la maya, la tolteca y la mexica, elementos simbólicos tan importantes y significativos como para inspirar nuevas formas de comprender las crisis “civilizatorias” que caracterizan nuestra época y encontrar y proponer caminos alternativos.

Uno de ellos, según Hernández Zamora consiste en una serie de “conceptos-semilla” cuya función sería atravesar de manera transversal las

culturas para propiciar intercambios culturales que vayan más allá de lo aparente. Uno de esos conceptos es la “nosótrica”, que retoma y potencia los estudios de Carlos Lekensdorf (1996) sobre los tojolabales. Hernández Zamora contrapone a uno de los núcleos duros del pensamiento occidental que es el yo, que es el individuo, que es el ego, la manera en que los tojolabales se viven en comunidad.

Otro aporte fundamental de este artista y su colectivo llamado ConvocArte consiste en la recategorización de lo que la comunidad *es*. El mejor ejemplo es el trabajo que hicieron en San Antonio Tecómitl, una de las zonas de transición entre lo rural y lo urbano de la Ciudad de México, a través del modelo EEPC-I, es decir, estrategias estético pedagógicas comunitarias con protagonismo infantil.

La base del planteamiento de la plástica social se origina en una búsqueda personal, pero finalmente se vuelve un cuestionamiento general sobre el papel que ha tenido el arte en la historia de la humanidad en su conjunto. Francisco Hernández Zamora sigue la línea de investigación sobre el arte de autores tan notables como Herbert H. Read (1973) o Joseph Beuys (en Bernárdez Sanchís, 1998). Desde el papel inicial del arte como detonador o catalizador de la imaginación y de la conciencia de futuro que adquiere la especie humana, hasta en lo que terminó convirtiéndose en cada momento.

Un giro decisivo ocurre con la Modernidad. El arte, de acuerdo con Benjamin (1989), pierde su aura cuando se llega a la fase de la reproducción mecánica y en serie. El arte se inserta en la lógica de la producción y el consumo capitalistas de diversas formas, en particular como “producto”, como diseño y como espectáculo. Por otro lado, la complejidad social permite la constitución del arte como un campo autónomo, donde el arte logra hacerse un espacio para sí mismo. Logra ser reconocido como una instancia privilegiada (los artistas son seres excepcionales, de

acuerdo con las ideas románticas), es decir el arte logra todo un reconocimiento social.

Pero, para ello, tiene que pagar un gran tributo. Para ser manejable tiene que convertirse en espectáculo, manejarse y moverse de esta manera. Esto va en detrimento de reconocer el enfoque convivencial del arte. Más que para convertirse en una mercancía que podemos mover para todos lados, en última instancia, la parte más importante del arte es que la comunidad se esté retroalimentando constantemente y que esto de pie a lo espectacular, pero anteponiendo las necesidades e intereses de las comunidades.

Lo que se necesita ahora es jerarquizar la importancia y las significaciones de las cosas. Que la Modernidad haya puesto el acento en algo, no implica que sea lo que verdaderamente importe más, porque es importante para ciertos sectores, pero para otros no. Entonces, por un lado este sentido del arte para la vida, básicamente conlleva, en términos pedagógicos, que se enseñe el arte como un mecanismo útil para articular el sentido ético de la existencia en relación con el prójimo, con el entorno y con el Cosmos.

El enfoque convivencial se aprovecha de las deficiencias y negligencias del Estado. En México, durante todo el siglo xx no fuimos capaces de poder delinear qué ejes serían aquellos con los cuales el Estado se compromete a darles seguimiento, continuidad, financiamiento y operatividad programática para que la nación se desarrolle alrededor de la cultura y del arte. No hay ese compromiso.

Lo que se concluye hoy es que la idea de que el arte debe estar enfocado hacia la vida en sentido convivencial, también se traduce en que el arte debe estar ligado a la idea de la sustentabilidad. Este enfoque aproxima la plástica social a las investigaciones multidisciplinarias que se están realizando en todo el país, y que se conoce como “diálogo de saberes”. Lo que

se busca es ampliar ese diálogo al incluir este enfoque especial del arte, incluir las experiencias ciudadanas (urbanas) para darle otra dimensión a la propia sustentabilidad y a la propia construcción de algo distinto.

El trabajo en la cultura y el arte, según lo ha demostrado Hernández Zamora en toda su trayectoria, debe desarrollarse en estrecho vínculo con las comunidades, porque son ellas las que tienen la “matriz onírica”. Esto significa que el potencial creativo es comunitario, es local y es diverso.

El horizonte de acción de la plástica social es la condición humana en un sentido amplio. No se trata de inventar nada nuevo. De lo que se trata es de reconocer esos potenciales de la condición humana, que simplemente, o han sido sesgados o marginados. Su potencial se expresa en el hecho mismo que, pese a todo, todavía existen y se conservan, permanecen y se renuevan. Lo que no tiene fundamentos, no puede resistir tanta agresión. ¿Cómo es que las cosas verdaderamente son, en el momento en que se las quiere filtrar, desde el punto de vista del sentido de la vida, si realmente *son*, por más que aparentemente queden destruidas, cuando tienen oportunidad vuelven a florecer. Entonces, de lo que se trata es de aprovechar ese potencial.

Si el diálogo de saberes ha puesto una plataforma de discusión muy amplia (son más de treinta años de los equipos multidisciplinarios), junto con los saberes comunitarios (que tienen quinientos años ó más) y al tener esa base para potenciar con luces nuevas el arte y la cultura con el asunto de la sustentabilidad, su experiencia les deriva en asuntos que de igual manera han sido pensados desde la cultura y el arte.

Esto señala también la bondad del acercamiento y la posibilidad de ampliar el diálogo de saberes hasta que se transforme en un racimo abierto de iniciativas culturales, donde tengan cabida todos los aspectos del mundo de la vida en un sentido ampliado del arte. Este enfoque del arte es un saber más por incorporarse. Cuando muchos artistas se han

preguntado en distintos escenarios, ya sea institucionales o en medio del desierto ¿para qué sirve el arte?, aquí se abre un campo muy amplio de procesos de significación, donde los investigadores (es decir hombres y mujeres diciendo el mundo y diciéndose a sí mismos) puede hacer “cosecha de grillos”, concepto que Francisco Hernández Zamora utiliza para explorar la matriz onírica de las comunidades y reaprender a ver los entornos urbanos y rurales de las comunidades.

La trenza

Se recurre a esta imagen para plantear la conclusión de este texto, y explorar la posibilidad de integrar los principales hallazgos de las tres experiencias artísticas reseñadas. Nos figuramos una serpiente formada por tres hilos. Uno de ellos representa el pasado. Para que la trenza esté firme debe contar con ese pasado, no podemos desconocerlo, porque el Arte Acá nos conecta con las culturas populares, con toda su evolución y cómo llegan al siglo XXI. El segundo hilo es el ejemplo de Gabriel Orozco. Lo que él nos enseña es que debemos ir a los principios universales, especialmente a las matemáticas y a la geometría. La segunda enseñanza de este creador es que no renunciemos a lo que somos, pero que, al mismo tiempo, se aspire siempre a ir más allá de nuestros límites, incluso de los elementos de la identidad que pudieran cristalizarse. Las competencias que caracterizan a este artista son las mismas que conforman nuestro principal patrimonio cultural intangible, nuestra capacidad de improvisación, de reciclaje, del atrevimiento a soñar despiertos, para ser precisos, Orozco nos abre un camino para que nos ejercitemos en lo que Bachelard (1974) llama “ensoñación” y Ernst Bloch (1979) “sueños diurnos”. La diferencia es que lo que aquí interesa es la vinculación entre el artista y la colectividad

o entre dos formas de expresión de la creatividad, la creatividad personal y la creatividad social, que a fin de cuentas, se trata de dos expresiones de una misma fuente.

Paréntesis anecdótico. Carlos Cisneros, foto reportero de *La Jornada*, le preguntó a Ángel Hekiwa, un niño de nueve años.

—¿Y tú qué quieres ser de grande?

—¿Yo? Leonardo Da Vinci—.

¡Su parámetro es Leonardo Da Vinci! No es Gabriel Orozco. Y qué bueno que los niños de San Antonio Tecómitl y los niños de la selva lacandona o de la ribera del lago de Pátzcuaro pudieran contestar lo mismo. ¿Cómo quién quieres ser? ¡Como Leonardo! ¿Por qué no?

Ese sería el segundo hilo, el de la vida y obra de los grandes artistas del pasado hasta el presente, aunque ideológicamente no comulgamos con ellos; todos tienen algo que enseñarnos. La historia del arte no tiene por qué ser un cuento ajeno, si adquirimos la habilidad para aprender los secretos de todos los artistas, hasta de los que nos parezcan más aberrantes. La pedagogía de la historia del arte debería ser esa: aprender a ver más allá de lo aparente y tomar lo más valioso y lo más útil, porque tú tienes (y eres) un proyecto.

Y ese sería el tercer hilo, el proyecto. La etimología de proyecto es arrojar algo hacia adelante y comprometerse con él. ¿Y qué mejor compromiso que con la vida, con la verdad, con uno mismo, con lo mejor que ha creado la Humanidad, con la parte luminosa de nuestros arquetipos, comprometerse con la biofilia, con eros, con todas las corrientes que confluyen en el gran río del misterio, de la poesía y de la belleza?

Con esto se concluye; ya se esbozaron los tres hilos. El hilo del pasado, el hilo de los grandes artistas y el hilo del proyecto. En una de las

pedagogías libertarias del siglo xx, iniciada por Rudolf Steiner (Carlgren, 1989), y que se conoce hoy internacionalmente como el movimiento de las escuelas Waldorf, se les enseña a los niños a tejer, primero con sus dedos, luego con agujas y con gancho. Esa es una de las habilidades que debemos recuperar literal y metafóricamente. Unir los hilos de las madejas más inverosímiles. Al fin y al cabo, la doble hélice es el fundamento de la vida. Para las culturas y para el desarrollo integral del ser humano, el tercer elemento es su capacidad de simbolizar y de estetizar la vida. Aún está por descubrirse el misterio que le da al ser cultural y artístico de los hombres y mujeres esa apertura a lo infinito, a lo universal, a lo absoluto.

Hace veintidós años, en el contexto de la reconstrucción del barrio de Tepito, Julián Ceballos Casco, el artista más auténtico y sensible del Arte Acá, ya me lo había dicho pero tal vez no estaba listo para comprenderlo:

El pedo es la relación que el Cosmos tiene contigo y tú tienes con el Cosmos, no es pedo del arriba y del abajo, del derecho o del izquierdo, de la luz o de la sombra. Ya estamos donde no hay eso, no hay luz, no hay sombra, no hay derecha, no hay izquierda (...) Si voy a la verdad total, absoluta, no tengo por qué resistirme, ¡mírame! *C'est la vie, mais chérie, c'est la morte*. Entre el nacer y el morir está la vida en el camino de la muerte (...) Yo creo que el pedo del Arte Acá se hace más grande a pesar de que pierda su importancia (...) ya está dicho, ya está hecho que estamos aquí, lo más chingón es lo que estamos diciendo, cabrón, le estamos arañando las nalgas al conocimiento, cabrón, nos estamos desatando, estamos queriendo interpolarnos a ese pedo cósmico, cabrón, ¿lo lograremos?, ¿no lo lograremos?, pero ya nos chingamos hijo, ¿sabes cuándo vas a dejar de pensar en estas mamadas? ¡Nunca! ¿Por qué? Porque ya le arañaste las nalgas al conocimiento, ¡cabrón! Allá abajote está donde estabas, y ahora estás aquí, cabrón, o aquí, o allá, o acá, o allá, pero ya estás, estamos “Kemo sabe” (Rosales, 1990, p. 101).

En términos hermenéuticos tenía que esperar el horizonte de vida que se abre cuando cumples cincuenta años (ahora Casco tiene setenta). Desde el enfoque de los arquetipos y la creatividad que trabaja nuestra maestra colombiana Graciela Aldana, era necesario armonizarnos internamente para que el sabio en luz orientara nuestro camino. Estamos listos para continuar nuestro viaje para explorar las múltiples posibilidades que nos da una nueva tríada: eros, el camino del conocimiento y el bienhechor en luz. Como lo proponía y practicaba León Tolstoi: el momento más importante es el presente, la persona más importante es la inmediata, la más cercana y la tarea más importante es hacer el bien. En la era posmoderna, en la era de los sistemas abiertos en estado de equilibrio precario, en la modernidad líquida, inmersos en una de las modalidades más crueles del capitalismo, cercados por la violencia del narco, del Estado y de los *mass media*, es vital recuperar el sentido heroico de la vida.

Como lo cantó Silvio Rodríguez, *La era está pariendo un corazón...* ese corazón necesita de nosotros, en una versión ampliada de la “nosótrica” tojolabal. Estamos juntos en el planeta agua, en el planeta tierra, en el planeta vida, en el planeta amor.

Bibliografía

- Aldana, Graciela (1996), *La travesía creativa. Asumiendo las riendas del cambio*, Bogotá, Creatividad e Innovación Ediciones.
- y Diego Parra Duque (2003), *De arquetipos, cuentos y caminos*. Bogotá, Creatividad e Innovación Ediciones.
- Bachelard, Gastón (1974), *El arte de ensoñar*, México, FCE.
- Bauman, Zygmunt (2003), *Arte líquido*, México, FCE.
- (2003), *Modernidad líquida*, México, FCE.

- Benjamín, Walter (1989), “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos*, T. I. Buenos Aires, Taurus.
- Bernárdez Sanchis, Carmen (1998), *Joseph Beuys*, Madrid, Nerea.
- Bloch, Ernst (1979), *El principio esperanza*, T. I., Madrid, Aguilar.
- Campbell, Joseph (1970), *El héroe de las mil caras*, México, FCE.
- Carlgren, Frans (1989), *Pedagogía Waldorf. Una educación hacia la libertad*, Madrid, Editorial Rudolf Steiner.
- Castro Gómez, Santiago (1994), “Los desafíos de la posmodernidad a la filosofía latinoamericana”, Bogotá, Universidad Javeriana, *Pensar*, Instituto de Estudios Sociales y Culturales, <<http://www.javeriana.edu.co/pensar/dissens13.html>> (consultado el 24 de mayo de 2005).
- Coronado, Gabriela y Bob Hodge (2004), *El hipertexto multicultural en México posmoderno. Paradojas e incertidumbres*, México, CIESAS-Miguel Ángel Porrúa.
- Cortina, Leonor (1981), “Acá Tepito. Entrevista a Daniel Manrique”, *Libreta Universitaria*, ENEP Acatlán, núms. 35-36, abril-mayo, pp. 12-23
- Charpenel, Patrick (2006), “Espacios vacíos”, en *Gabriel Orozco*, México, Conaculta-Museo del Palacio de Bellas Artes-INBA-Turner, pp. 20-49.
- Iñigo, Alejandro (1981), *Los precaristas*, México, Grijalbo.
- Lekensdorf, Carlos (1996), *Los hombres verdaderos. Voces y testimonios tojolabales*, México, Siglo XXI-IIF/UNAM.
- Marx, Karl (1985), *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, Barcelona, Ariel.
- Ortiz-Osés, Andrés (1976), *Mundo, hombre y lenguaje crítico. Estudios de filosofía hermenéutica*, Salamanca, Ediciones Sígueme.
- Read, Herbert (1973), *Educación por el arte*, Buenos Aires Paidós.
- Rizk, Beatriz J. (2001), *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del Siglo XXI*, Frankfurt, Iberoamericana/Vervuet.

- Rosales Ayala, Héctor (1990), *Casco. Vibrencias en un barrio popular y la neta del arte acá*, México, CRIM/UNAM.
- Soler, Pablo (2005), “Prólogo”, en Benjamin H.D. Buchloh, Ann Temkin, Guy Brett, Jean Fisher, James Lingwood, Mark Haworth-Booth, Hans Ulrich Obrist, Francesco Bonami, Molly Nesbit y Daniel Birnbaum, *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, Madrid, Turner-Conaculta, pp. 9-10
- Wallerstein, Immanuel (1998), *Utopística o las opciones históricas del siglo XXI*, Madrid, Siglo XXI.

Epílogo

Héctor Rosales

El ciclo de la producción intelectual sigue un ritmo diferente a la acumulación incesante de acontecimientos que van marcando día a día el devenir de las sociedades. En esta ocasión nos enfrentamos al desfase que ocurre entre la redacción de los ensayos que se reúnen en este libro y el momento de su circulación y lectura. Estamos convencidos que cada aporte mantiene su vigencia, sobre todo porque su elaboración tomó en cuenta una novedad configurativa de nuestra época, la condición postnacional que le da a las expresiones artísticas y a los contextos socioculturales una importancia sociopolítica indudable.

En el lapso de seis años desde el inicio del proyecto de investigación que da origen a este libro en 2008, nuestro punto de partida se ha convertido en certeza. Estamos viviendo una época histórica donde se entrecruzan procesos económicos, geopolíticos, ambientales y culturales de diferente origen y temporalidad. Hay una sensación de vértigo donde se combina la velocidad diferenciada de los procesos sociales con la simultaneidad y la multilocalización. La presencia cada vez más extendida de la sociedad red y el uso cotidiano para la emisión y recepción de mensajes, produce nuevas sensaciones y amplifica cada vez más las desigualdades territoriales y, sobre todo, de acceso a la producción simbólica contemporánea.

La sociedad mexicana, en particular, asiste a la confirmación de procesos que se iniciaron en los años ochenta del siglo pasado, cuando cambió

la sensibilidad respecto a lo mexicano y a la identidad nacional. En términos de recepción, estamos seguros que la lectura de cada uno de los ensayos que conforman este libro, provocará algunos cambios en la manera de apreciar lo que ocurre con la música, la danza, el cine, las artesanías, la vida cotidiana en las ciudades, la presencia del arte o la creatividad de los movimientos étnicos y la reactualización de los rituales indígenas.

Con la publicación de este libro culmina un ciclo de investigación y se abren otros. En este punto es donde tiene sentido culminar este recorrido con la propuesta que estamos haciendo sobre la necesidad de elegir temas, conceptos y categorías claves del pensamiento de diversas culturas y abordarlos desde los recursos cognoscitivos que nos proporciona el horizonte histórico contemporáneo, articulando los distintos saberes, sin que ninguno tenga un predominio *a priori* sobre otro. El reto que se abre es enorme porque se trata de vivir la interculturalidad, actualizando los valores de horizontalidad y diálogo que se encuentra en las culturas comunitarias vivas, muchas de ellas en proceso de reapropiación de sus entornos y de sus capacidades autoproductivas y autogestivas. En este sentido fue ejemplar el Primer Encuentro de Culturas Comunitarias Vivas en el mes de mayo de 2013 en La Paz, Bolivia.

En otro sentido, la violencia se ha instaurado en México como parte de la vida cotidiana, alterando los imaginarios sociales y conduciendo la producción simbólica en el cine, el teatro, la literatura y la poesía hacia el tratamiento de temas relacionados con el narcopoder y los sentimientos de rabia e impotencia que existen en amplios sectores sociales. En la educación se ha vuelto problemática la inculcación de valores que se encuentran en contradicción con la realidad social inmediata. La ambivalencia caracteriza hoy la conformación de la memoria social y del patrimonio simbólico de niños y jóvenes. Un ejemplo que nos parece paradigmático es el siguiente poema escrito por Ángel Hekiwa Rosales Corona, de trece años:

México

México,
del náhuatl antiguo,
ese idioma nada ambiguo.
El lugar donde está el Ombligo de la Luna
y donde se encuentra un nopal con su hermosa tuna.
Es fuerza y movimiento,
es coraje y sentimiento.
Es la Coatlicue, la Guadalupana,
pero también es Porfirio y Santa Anna,
es el águila y la serpiente, ...
es el pasado y el presente,
es Frida y Diego,
es nuestra humildad y nuestro ego,
es Hidalgo, Josefina y Allende,
es Morelos, Aldama o cualquier Insurgente,
es la Independencia y la Revolución,
que buscaban sobre todo una evolución,
evolución que no han permitido unas ratas asquerosas,
pestilentes, degradantes y horrorosas.
Se hacen pasar por honorables presidentes,
pero no son más que cretinos delincuentes,
México NO es una marioneta vergonzosa,
ni sus reformas tan pomposas.
No es PAN, PRI ni PRD,
ni más nombres absurdos que la verdad ni me sé.
No es Fox, Calderón, Salinas y de la Madrid,
todos ellos pertenecen al mismo barril:
al de la escoria.
Y aquí no termina mi historia,

pues México lamentablemente,
no es feliz, claramente,
pues sí es Tlatelolco,
y esto es muy poco,
pues también es Michoacán y los maestros,
es Chao y la discriminación a nuestros ancestros,
es violencia y cocaína,
es marihuana y heroína,
es derrames de petróleo y en el mar la matanza,
es deforestación y contaminación en masa,
es ignorancia, estupidez y simpleza,
por parte de mucha gente que no piensa.
Es educación deficiente,
y cultura que no se siente.
Pero hay minutos, horas y años en venir,
¡es nuestro deber cambiar el porvenir!
¡Dejemos de ser borregos
que no hablan, no escuchan y no ven!
¡Dejemos de justificar a los “líderes” y decir todo bien!
Dejemos de repetir cosas que nos mandan decir
y callar nuestra opinión que quieren prohibir.
Nosotros somos México y nosotros decidimos qué pasa con él,
dejen de poner al país en manos de quienes sólo lo tratan
[como pastel:
“Deja que otros lo Cocinen, Córtalo y Trágatelo todo,
antes de que el Pueblo se pueda quejar”.
Yo ya no me voy a dejar manipular.
Así que con todas estas emociones,
hoy solamente les digo:
¡Viva México Cabrones!

Es interesante observar la oscilación que el autor tiene respecto de lo admirable que tiene México y su historia y los aspectos dolorosos que caracterizan a la sociedad mexicana de hoy. La ambivalencia está presente en la condición postnacional, uno de los factores que se conjugan con un cambio histórico mucho más amplio, que nos desafía en todos los planos de la existencia para despertar y canalizar las energías creativas, más allá de los límites que imponían los estados nacionales y, también mas acá de la geografía política interna, porque hay procesos sociales que se encuentran enraizados y localizados en regiones, microrregiones y territorios indígenas, campesinos y urbanos.

Paradójicamente, la construcción de las condiciones que permitirían un uso convivencial de las tecnologías de la información y de la comunicación, pasa por nuevas formas de reivindicación social y comunitaria, donde los sujetos políticos que deben ser interpelados siguen articulados en torno a instituciones estatales nacionales. Las investigaciones sociológicas, antropológicas y comunicológicas deberán tomar en cuenta los nuevos sujetos, escenarios y conflictos donde lo nacional se presenta como un dispositivo vinculado al poder y cuando interviene como un elemento, entre otros, para configurar una situación sociocultural conflictiva y de resistencia. Las expresiones artísticas seguirán ocupando un lugar estratégico para descifrar algunas claves de las sociedades contemporáneas y en particular del devenir de México.

La primera edición de *México... nunca más. Expresiones artísticas y contextos socioculturales en una era postnacional* de Héctor Rosales Ayala, editada por el Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias de la Universidad Nacional Autónoma de México, se terminó de imprimir el 17 de marzo de 2015 en los talleres de Desarrollo Gráfico Editorial, S.A. de C.V., ubicados en Municipio Libre 175, Nave principal, colonia Portales, delegación Benito Juárez, 03300, México, D.F.

El tiraje consta de 200 ejemplares en papel snowcream de 60 gramos los interiores, y en cartulina sulfatada de 14 puntos los forros; tipo de impresión: digital encuadernación en rústica, cosida y pegada.

En la composición se utilizó la familia tipográfica Minion Pro de 9, 10 y 11 pts. y Corbel de 12, 16 y 24 pts.

Corrección de originales: María G. Giovannetti; diseño tipográfico, diagramación y formación, Irma G. González Béjar.

Responsables editoriales: María G. Giovannetti e Irma G. González Béjar

El cuidado de la edición estuvo a cargo del Departamento de Publicaciones del CRIM/UNAM.



México...nunca más

Expresiones artísticas y contextos socioculturales en una era postnacional es una antología de ensayos de investigación



que ofrecen diversas estrategias para estudiar temas que van de la identidad nacional a la comunicación en una era postnacional; la música, el cine, la iconografía y la recreación del espacio urbano, la danza en el contexto de un nacionalismo posmoderno, el arte popular y el diseño, la creatividad en el movimiento neozapatista y en el pueblo huichol, además de incluir el estudio de los festivales en la ciudad de Cuernavaca, la experiencia educativa y estética de una compañía de teatro infantil y

un estudio comparativo de tres experiencias artísticas.

Estamos seguros de que este libro abrirá nuevas interrogantes de investigación sobre las prácticas culturales y artísticas en una sociedad convulsionada por la violencia y la ausencia de una democracia verdadera.

