



Arte, lengua y cultura
Construcción de saberes
y deconstrucción de conocimiento

Ximena Gómez Goyzueta
Coordinadora





Arte, lengua y cultura
Construcción de saberes
y deconstrucción de conocimiento

Ximena Gómez Goyzueta
Coordinadora



Arte, lengua y cultura

Construcción de saberes y deconstrucción de conocimiento

Ximena Gómez Goyzueta
Coordinadora

Arte, lengua y cultura

Construcción de saberes y deconstrucción de conocimiento

Primera edición 2021

D. R. © Universidad Autónoma de Aguascalientes
Av. Universidad 940, Ciudad Universitaria
Aguascalientes, Ags., 20131
editorial.uaa.mx

© Ximena Gómez Goyzueta
(COORDINADORA)

© Biagio Grillo
Ximena Gómez Goyzueta
María de Lourdes Martínez Barrientos
Blanca Elena Sanz Martín
Cristina Eslava Heredia
Ana M. Castillo Rodríguez
Sarahí Lay Trigo
Nadia Berenice Sánchez Herrera
Irma Susana Carbajal Vaca
Raúl W. Capistrán Gracia
Juan Pablo Correa Ortega
Vicente de Jesús Fernández Mora
Walter Federico Gadea Aiello
Miriam Ortiz Cortés
Eduardo Plazola Meza

ISBN 978-607-8834-00-6

Hecho en México / *Made in Mexico*

Los contenidos fueron dictaminados por investigadores de reconocida trayectoria y especialistas en la temática en la modalidad doble ciego.

Índice

Prólogo <i>Ximena Gómez Goyzueta</i>	11
Mirada de niña, mirada del exilio: la guerra civil de Cerezas <i>Biagio Grillo</i>	15
Letras de la Nueva España, de Alfonso Reyes: hacia la identificación de una perspectiva crítica en la voz enunciativa <i>Ximena Gómez Goyzueta</i>	25
Contraste entre metáforas por futuros profesores de francés y diálogo con una investigadora <i>María de Lourdes Martínez Barrientos</i>	43

Hacia una caracterización del habla aguascalentense durante el periodo virreinal <i>Blanca Elena Sanz Martin</i> <i>Cristina Eslava Heredia</i>	67
El cuerpo colectivo como territorio de resistencia y creación artística en los teatros espontáneos latinoamericanos <i>Ana M. Castillo Rodríguez</i>	89
Danzar mis raíces. Bailarines de folclor mexicano en Santa Cruz, California <i>Sarahí Lay Trigo</i>	107
Técnica, vestuario, escena y cuerpo en la danza jazz: signos de su historia en el tiempo presente <i>Nadia Berenice Sánchez Herrera</i> <i>Irma Susana Carbajal Vaca</i>	131
Los archivos musicales históricos. Experiencias de un investigador <i>Raúl W. Capistrán Gracia</i>	151
Códigos del significado afectivo de la música <i>Juan Pablo Correa Ortega</i> <i>Irma Susana Carbajal Vaca</i>	167
“Don’t touch the jazz, Adorno, don’t touch the jazz.” Alcance y limitaciones de la crítica adorniana al jazz como música popular <i>Vicente de Jesús Fernández Mora</i> <i>Walter Federico Gadea Aiello</i>	195

Educación musical intencional: Movilizaciones semióticas en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la dirección orquestal <i>Miriam Ortiz Cortés</i> <i>Irma Susana Carbajal Vaca</i>	215
La “putacera”. El caso del Mexxxxicore Death Fest 2019 <i>Eduardo Plazola Meza</i>	235



Prólogo

El presente volumen despliega una compilación de artículos de investigación especializada que versan sobre ámbitos diversos de la cultura: la lengua, la literatura, el teatro, la danza y la música. Los tratamientos que se dan a estos fenómenos proceden de perspectivas teórico-metodológicas interdisciplinarias y multidisciplinarias de las humanidades, las ciencias sociales y otros ámbitos de las ciencias de la salud. Estas investigaciones son producto del desarrollo académico e investigativo que promueve el Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura, con su sede en el Centro de las Artes y la Cultura, de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, en un esfuerzo conjunto entre estudiantes y profesores-investigadores.

Unos trabajos se derivan de un diálogo de reflexión crítica coautoral entre algunos de los estudiantes de este doctorado y los profesores que los acompañan como tutores en sus investigaciones doctorales. Otros trabajos, de autoría individual,

se desprenden, igualmente, del proceso de las investigaciones doctorales de estudiantes de posgrado, así como de las investigaciones que colegas de universidades nacionales e internacionales están desarrollando actualmente. Los ensayos presentados resultan de un interés más que relevante, puesto que tratan fenómenos literarios, lingüísticos y artísticos que actualmente se están llevando a cabo en nuestro país o en otros países o de temporalidades del pasado desde las que se proponen lecturas que generan conocimiento fundamental para entender el devenir de la vida de nuestras sociedades en contextos culturales múltiples.

Así, pues, ofrecemos a nuestro entorno académico, y a la sociedad en general, miradas, puntos de vista, ángulos y criterios sobre la literatura y el arte que permiten pensar el lugar que estas manifestaciones tienen en el desarrollo humano y ecológico, así como meditar su papel como generadores de construcción de conocimiento y pensamiento crítico que, en muchos casos, influye como agente importante de cambio social.

Presentamos un primer bloque de cuatro artículos de crítica literaria, filología y enseñanza de la lengua. Biagio Grillo indaga los temas de la reconstrucción de la memoria infantil y el exilio español en México a partir de la novela *Cerezas*. Ximena Gómez propone un estudio sobre las posibilidades de reorientar perspectivas de la historia literaria en México, en la mirada de Alfonso Reyes desde la historia cultural y el pensamiento decolonial. El ensayo sobre filología e historia de la lengua, escrito por Blanca Elena Sanz y Cristina Eslava, plantea nuevos registros y hallazgos sobre la lengua española en Aguascalientes durante el periodo virreinal. María de Lourdes Martínez realiza un ensayo sobre enseñanza de la lengua en el que plantea vasos comunicantes entre esta disciplina de la lingüística aplicada y el quehacer investigativo en lingüística sobre aspectos de semántica cognitiva en nuestra lengua.

Un segundo bloque de estudios sobre artes performativas sigue en la compilación. Los teatros de participación en Latinoamérica son analizados por Ana Margarita Castillo, desde la experiencia del teatro espontáneo como práctica de resistencia y rebeldía en su historia y hasta su praxis actual. Le sigue un estudio de Sarahí Lay con base en un enfoque de antropología filosófica sobre la convivencia y las relaciones interpersonales como factores para la construcción de la identidad cultural entre un grupo de bailarines de folclor mexicano en Estados Unidos. Tenemos, enseguida, un estudio cultural de Nadia Berenice

Sánchez e Irma Susana Carbajal sobre las raíces, los procesos y los rasgos que configuran la danza jazz en México con fundamento en la semiótica.

En un tercer bloque ensayístico se exponen estudios de varia índole sobre la música: desde visiones de la neurociencia, la semiótica y la educación, hasta la teoría del arte y los procesos antropológicos y sociológicos de los movimientos musicales. Comenzamos con una indagación crítica de Raúl Capistrán sobre las dificultades que se le presentan al investigador ante el hermetismo del sistema administrativo o de otras índoles que tiene a su cargo archivos musicales del pasado en nuestro país. A continuación, se lee una propuesta metodológica sobre el estudio de la música a la luz de las neurociencias, derivada de una discusión teórica en el mismo ámbito por parte de Irma Susana Carbajal y Juan Pablo Correa. Por su parte, Vicente de Jesús Fernández y Walter Federico Gadea ofrecen un estudio a partir de la teoría crítica sobre la posición de Teodoro Adorno respecto del jazz como un género popular y menor en el contexto musical europeo. Después, Miriam Ortiz e Irma Susana Carbajal muestran un planteamiento metodológico fundamentado en la semiótica para la educación musical en orquestas infantiles. Finalmente, Eduardo Plazola expone un análisis desde la sociología y la antropología sobre los elementos caracterizadores presentes en una “tocada” del género del metal tanto en el espacio del escenario como en el del auditorio, cada uno con sus respectivos actores.

El lector encontrará, pues, un conjunto de estudios ricos en enfoques críticos sobre fenómenos vivos y de nuestra herencia cultural de las lenguas y las artes. Las investigaciones y las discusiones están abiertas y se ofrendan aquí en un deseo de prolongar el diálogo con todo aquel que quiera tomar la palabra sobre lo que nos atañe, que, al final, corresponde a aquello sobre lo que indagan estos estudios: lo humano demasiado humano.

Ximena Gómez Goyzueta
Aguascalientes, Ags., a 21 de julio de 2021



Mirada de niña, mirada del exilio: la guerra civil de *Cerezas*

Biagio Grillo

Universidad Autónoma de Aguascalientes

biagio.grillo@gmail.com

Narrar la guerra civil significa enfrentar, desde el presente de la enunciación, un evento problemático que constantemente se vive y se reescribe en la memoria del testigo y de su comunidad. Significa, en fin, elaborar narrativamente un acontecimiento, es decir, no simplemente “un hecho, un dato histórico cualquiera” (Guillén, 1985, p. 401). En este sentido, es una narración que implica, en primer lugar, significados personales y vivencias subjetivas, aunque sea a 70 años de distancia, tal como lo hace Aurora Correa¹ en 2008, al recordar su niñez en la guerra civil

¹ Aurora Correa fue una narradora del exilio español en México tras la guerra civil (1936-1939). La autora nació el 10 de febrero de 1930 en Barcelona. En 1937, la guerra interrumpe su infancia catalana: con apenas siete años -junto con su hermana, su hermano y un contingente de otros casi 500 niños- es alejada del conflicto y enviada de “vacaciones” a México, en la espera de una victoria republicana que jamás llegará. Esas vacaciones se convertirán en el exilio de toda su vida. En México, Aurora Correa será una voz literaria activa, a pesar del olvido al cual la destinará la crítica. Su producción, por una parte, se dirige a un público de jóvenes lectores (*La muerte de James*

española y su exilio como “niña de Morelia”.² En segundo lugar, narrar significa afirmar la autoridad de una “voz” y consecuentemente de un discurso en diálogo y en conflicto con una pluralidad de otros discursos porque, como aclara Manuel Delgado Ruiz (1994), un conflicto civil no nace de la interrupción de todo diálogo, sino de su exasperación.

Dicha “voz”, sin embargo, no coincide con la voz biológica del sujeto que enuncia, como una transparencia casi quijotesca podría sugerir; más bien, es la instancia textual que –en palabras de Filinich (2013)– asume una forma fónica “para introducir en el mensaje el signo de una presencia deseante” (p. 208). En su forma narrativa y en su función expresiva, esta voz señala i) el lugar epistémico desde donde el emisor habla; ii) el lugar del destinatario y el impacto potencial sobre la comunidad; iii) la temporalidad de la enunciación, y iv) la autoridad del discurso del sujeto-emisor. Al mismo tiempo, esa voz convoca a una “mirada” en su aprensión del referente histórico, como juego interactivo entre sujeto y objeto (Fontanille, citado en Filinich, 2013).

Esta voz y esta mirada son situadas por Aurora Correa en la figura de un personaje infantil, en el “yo” de una Aurora-niña que narra su experiencia en el contexto de una guerra civil que invade su hogar y el espacio de su infancia, y así configura el duelo de la separación y la pérdida, hasta el exilio en tierra mexicana. En *Cerezas*, novela autobiográfica publicada en 2008, bajo el sello del Instituto Cultural de Aguascalientes, la guerra civil es retratada desde la mirada de la infancia, es decir, desde el punto de vista de la ficción de una Aurora-niña. A esa figura infantil, sin embargo, se le sobrepone la Aurora-adulta que enuncia desde el testimonio del exilio, en un cortocircuito hermenéutico de significados. Existe entonces la narración de una constante cotidianidad en tiempos bélicos, porque en el destierro –como recuerda Josebe Martínez (2007)– “no hay territorio para la historia” (p. 17) y entonces la memoria sigue viva y presente. Por tanto, se trata de una memoria que –en una perspectiva narrativa– se desprende de lo que para la niña era el centro

Dean, en 1991, y *Ha*, en 1992) y, por el otro, traduce en testimonio literario su experiencia autobiográfica (en 1997, con *Te beso buenas noches*, y en 2008, con *Cerezas*). La autora falleció el 20 de noviembre de 2008 en León (Guanajuato, México).

2 A propósito de la estancia colectiva en el internado de Morelia, la autora escribe: “La República nos llamó hijos del pueblo, la prensa mexicana nos bautizó huerfanitos de la guerra, el Presidente Cárdenas nos otorgó el título entrañable de hijos adoptivos de la patria y la vida nos convirtió en los niños de Morelia, que es como figuramos y así lo registraron los libros de historia [...]” (Correa, 2008, p. 244).

del mundo: su árbol de cerezas, su casa, el vecindario y las calles cercanas de Barcelona. De ahí, la protagonista presenta su principal mirada sobre el mundo, fijando la linealidad de una rutina monótona y tranquilizadora, y sus rupturas frente a la aparición disruptiva de la guerra.

En el espacio de este texto, se analiza la construcción literaria y discursiva de la mirada en Aurora Correa, y cómo esta mirada -en el espacio y en el tiempo sincrónico de la narración- define su naturaleza íntima a través del punto de vista de la niñez y del exilio.

En la novela encontramos a una niña que, desde su árbol de cerezas, lo observa todo. Desde ahí, es decir, desde su distancia perceptiva e infantil, presenta una hermenéutica alternativa frente al acontecimiento de la guerra civil. Es así, por ejemplo, en una tarde familiar cualquiera cuando, de regreso del cine, observa el cielo cercano violado por los bombarderos:

Un avión partió los aires, indefinible entre tarde y noche, y lo siguieron otros con los silbidos histéricos, monstruosos, de las bombas, y de inmediato, el estridente sonar de sirenas de alarmas, las del puerto, las campanas del mundo metálico, enloquecidas, los gritos del barrio y las voces crispantes de los animales (Correa, 2008, p. 16).

La guerra como referente, así como ese avión, aparece entonces “indefinible” a través de una voz interior, con palabras que enuncian desde lo subjetivo de la emotividad. Se requiere una mirada más distante, capaz de abarcar la pluralidad del barrio y registrar la forma exterior, gestual, de las emociones de los otros, cuyos gritos se confunden con los sonidos de miedo de los animales. Y ese avión que parte en dos el cielo, borrando matices y graduaciones, se vuelve el recordatorio de cómo la guerra civil torna maniqueas las formas participativas de un conflicto de esta naturaleza. Día y noche, republicanos y fascistas: la duda, la zona gris, la incertidumbre tienen lugar sólo en la profundidad íntima de la consciencia personal y no en el horizonte discursivo que oficialmente define el evento.

La narración presenta entonces una mirada retrospectiva, ahora adulta, dirigida hacia el pasado, a la guerra y sobre todo al territorio entrañable de una niñez marcada por lo bélico y más tarde por el “exilio” mexicano. En la primera parte de la novela -la más amplia, la que reconstruye la “Dolça Catalunya” de su infancia, en una Barcelona periférica-, el recuerdo de la autora

traduce en literatura un punto de vista infantil que coexiste con el adulto para apuntar a un escenario particular y a la progresiva corrupción de este, tras las tensiones de la guerra civil y las bombas nazi-fascistas. No obstante, la matriz autobiográfica y nostálgica de la mirada disemina diferentes focos perspectivas y vuelve dialógica la descripción del referente histórico: la narración convoca a la mirada “otra” de diferentes subjetividades que habitan el mismo entorno existencial, pero también a la mirada del mismo yo, la cual -dimorfa, en el superponerse del yo adulto que narra y del yo del niño que fue- se muestra como un sí mismo y también como un otro (Ricoeur, 2006).

En efecto, en diferentes pasajes del texto, esta mirada configura una perspectiva que se muestra en esencia infantil por su relación despreocupada, lúdica e inclusive mágica con el mundo y con el escenario que la niña observa. En la perspectiva infantil “recordada”, la guerra y su faceta mortífera es caracterizada por su poder de amargar la sonrisa, ennegreciendo el humor de familiares y ciudadanos. Por ejemplo, la niña observa desorientada cuando el regreso del padre a la casa se traduce en un gesto violento, en una patada. De manera que, como sujeto, la niña asiste a la escena y ratifica la mutación profunda que consume y corrompe las relaciones sociales en tiempos de guerra:

¡Quién sabe qué humor negro oscurecía el buen humor de mi padre! Entró sin los ronroneos juveniles para llenar de besos dorados a su Demetria y a su pequeñita consentida. El periódico en el bolsillo. ¿Qué mal suceso de afuera pudo su mente, que él reventó en el hogar? Olía a la limpieza que tanto le gustaba, pero resbaló sin caer y, sin más, dio un puntapié al cuerpo de mi madre acucillado (Correa, 2008, p. 38).

La mirada infantil, sorprendida en el espacio íntimo del hogar, convierte al conflicto de afuera (de las calles y de los periódicos) en un evento perturbador del espacio doméstico (en un “unheimlich”,³ en el sentido de Freud, 1973). De esta forma, el monstruo invade el límite sagrado del hogar y resignifica como no usual y desconocido ese entorno y su juicio. Lo observado

3 Según Freud, la regresión infantil produce un “unheimlich”, es decir, un sentimiento perturbador en la conciencia adulta que recuerda. De aquí que, como en el episodio mencionado, la narración adulta muestra angustia al recuperar la experiencia infantil: aunque nada en la casa de la protagonista aparenta algún cambio, frente a la patada del padre, el ambiente doméstico es percibido -de forma repentina- como ajeno, desconocido y, por ende, “sinistro”.

produce entonces angustia en lo sincrónico del sujeto infantil como en el recuerdo de la regresión de la conciencia adulta y también su rebelión. Y esa violencia adquiere, de reflejo, una dimensión también discursiva, permeando el espacio del habla y de la enunciación. Así, la misma niña, rompiendo el dique simbólico de la autoridad paterna y del Usted, se expresa en un “¡Vete a la guerra con los fascistas!” (Correa, 2008, p. 38), con un odio que la voz narradora declara “asesino”. Asimismo, contigua en el espacio de la página, la mirada adulta reflexiona de forma moralizante sobre la materialización de la guerra civil como una áspera lucha de discursos contrapuestos:

La guerra se apoderó de todos y de todo entenebreciendo la vida nuestra también, a la manera española de alzar la voz, atropellando, por imponer credos individuales. ¡Qué dialéctica ni qué discernir! Enredo de afirmaciones extremas era la guerra hablada, locución a puñetazos, parientes que fueran, vecinos hermanados por añejas convivencias o amigos entrañables (p. 38).

Retrospectiva, la mirada adulta recuerda el enfrentamiento de diferentes posturas ideológicas: esas voces se levantan y sancionan la perturbación del diálogo. Así, a través de este “crimen verbal”, el conflicto desenmascara toda su naturaleza intestina (“parientes que fueran”) y fratricida (“vecinos hermanados”).

Por otra parte, dentro del *nosotros* que enmarca al propio bando, las motivaciones comunes configuran la posibilidad de una dimensión festiva de la guerra, ahí donde la pasión febril nace de la pertenencia a una humanidad y a una causa común, y se reversan en el escenario público con cantos que celebran la victoria esperada. Este aspecto llega a involucrar a los mismos niños, a pesar de su habitual exclusión del ámbito de la ciudadanía (que en la novela es simbólicamente reflejado por el espacio del emparrado). En este sentido, los niños comparten con los milicianos bocadillos, sorbos de vino y también su retórica: “¡Ay, Carmela!” cantan –imitándolos, a pesar de las prohibiciones parentales– “Somos la joven guardia que va forjando el porvenir” (p. 39). También juegan a la guerra en el papel de milicianos, alistándose afuera de su infancia:

Me da la espalda el batallón, pero no las voces ni las canciones, que los niños repetíamos en nuestra calle Carolina. Raúl y Manolín marchan al frente y Juliancito al final. Yo encabezo otro pelotón.

- ¡A las armas, milicianos! ¡Al combate, milicianos! ¡A las trincheras, milicianos! ¡A las barricadas, milicianos! (p. 116).

De igual forma, las enigmáticas siglas de las formaciones republicanas, en una mirada lúdica, se trasfiguran en juegos de palabras o microrrelatos onomatopéyicos, y son finalmente incluidas en la vivencia infantil: “los pequeños combinábamos siglas de mucho y bonito sonar: CNT, *cené anoche sobrasada*. FAI, *haz el favor de callarte*. UGT, *urge más corcho*. POUM, *cayó la bomba*” (p. 119). De aquí que, aun en el escenario experiencial de la guerra civil, bajo la mirada de la niñez se encuentran áreas potenciales de imaginación lúdica en los pliegues de lo cotidiano, entrecortando lo trágico con la despreocupación infantil. Entonces, con insistencia, la realidad es resignificada y reinterpretada (por distanciamiento y a través del registro poético), llegando a influir en la mirada de los mismos adultos. Así, un vendaje en la cabeza o el descubrimiento del origen “secreto” de las alarmas pueden convertir a una niña de siete años en heroína. Así, también, el acecho de un conejo perdido se puede volver una gran aventura para los dos hermanos, en el descubrimiento de invaluable tesoros.

De aquí que, como objetos mágicos, los juguetes encontrados -un viejo triciclo y un rifle de corcho- cobran una “nueva” vida republicana. Raúl, en un frenesí mimético, se transforma idealmente en miliciano:

A Raúl se le acrecentó la fiebre romántica de los milicianos y frota que frota, limpia que engrasa, consiguió que funcionara el mecanismo del gatillo, le adoptó un cordel al que ató un corcho, se caló la gorra y corrió a la calle dando tiros al aire para asombro y envidia de sus amiguitos (p. 85).

Aurora, en cambio, logra poner en marcha el pequeño triciclo y el juguete se vuelve una festiva maquinaria de propaganda:

Rodaron las ruedas, giró el manubrio, como si fuera un potrillo de metal, y me lancé a pedalear más miliciana que todos los demás y orgullosísima porque mi madre le había atado una bandera republicana auténtica. ¡Cómo se le hinchan los orgullos viendo a su pequeña camarada [...]! (p. 86).

Otros tesoros esperan, a veces, tras las bombas y entre los despojos humeantes, hasta ser recogidos por las manos ingenuas de la niña. Ingenuas,

porque no puede más que ignorar las posibles implicaciones ideológicas que un objeto encontrado conlleva, y los consecuentes reproches de los adultos. Aurora, por ejemplo, descubre el rostro de un ángel entre las ruinas de un templo bombardeado: “Arriesgando la suela de mis alpargatas pasé entre los escombros y cogí el rostro-ala del angelito y lo escondí en el bolsillo” (p. 73). Pero su gesto, inocente y estético, choca con una incompatibilidad ética que la mirada adulta, aquí de la abuela, revela y traduce en un reproche: “¿No ves que es de la iglesia y que los curas bendicen a los militares sublevados?” (p. 74).

A partir del punto de vista de la niña, la narración exhibe una continua metamorfosis lúdica y metalingüística de lo vivido en tiempos de guerra. Sin embargo, los espacios de resignificación no aparecen del todo accesibles para el sujeto infantil, cuando la perspectiva de los adultos se interpone como filtro, aportando significados que la mirada infantil no logra (o no quiere) alcanzar. Debe entonces intervenir el recuerdo en diacronía de la narradora adulta para colmar esos vacíos semánticos. Por ejemplo, frente al adueñarse por parte de los niños de espacios alternativos, la mirada adulta carga en sí significados alegóricos *a posteriori*:

La guerra regaló a los niños el sistema del alcantarillado de la ciudad, que yo conocía y transitaba, y ahí jugábamos, jardín inmundado de la vida, es cierto, pero más pacífico que el mundo de la calle invadida por gente triunfalista, vengativa, matona, dolorosa de canciones, lloros, amenazas, ruegos, matando y muriendo. En las calles del alcantarillado las ratas chillaban pero no cobraban viejas cuentas a sus congéneres, asesinándolos (p. 121).

En el paisaje ciudadano que se transfigura, física y moralmente, la Aurora-niña y sus pares descubren en las alcantarillas un nuevo escenario para los juegos callejeros. Mas el espacio, en el cortocircuito del recuerdo adulto, se carga de patetismo, convirtiéndose frente a las ratas “chillonas” en un microcosmo simbólico que degrada la humanidad fratricida de la guerra a un estado ínfimo y animal.

Frente a la mirada infantil, sólo el cerezo, majestuoso, permanece inalterado en su significado. Desde el centro de la huerta familiar y de los cariñosos abrazos de la niña, el árbol es el custodio del regular desplegarse de la vida social y familiar justo mientras todo es transformado por la nueva realidad del conflicto. Pero, cuando una bomba, sin detonar, cae en la huerta, hasta la

resistencia de una rutina hecha de baños dominicales tibios, comidas y cercas saltadas cede paulatinamente el paso a la crisis bélica. En un cambio de focalización, la guerra invade el hogar y señala su irreversibilidad. En el escenario ya no hay más espacio para la risa y las calles sangrientas exponen el espectáculo macabro de cadáveres en hileras que la mirada infantil observa con terror:

Era un atardecer de guerra en el mar, que yo conservo como trasplante de la pupila al sentimiento, y los niños cantando y aspando los brazos regresábamos cuando al dar una vuelta topamos con una hilera de cadáveres asesinados, todos con el tiro de gracia en la sien, la sangre endureciéndose en lo verde y coagulándose en la tierra. A punto estuvimos de pisar los pies descalzos. Nos pasmó el terror y nos desarticuló la locura colectiva al mismo tiempo (p. 89).

Como se puede observar en la lectura de *Cerezas*, Aurora Correa recurre a la figura-clave de la niñez como ángulo estratégico para una mirada alternativa, configurando para el lector una vía diferente para la significación del acontecimiento. Esta mirada, al recaer en un sujeto marcado por la alteridad de la niñez, no se limita a *ver* lo que acontece a su alrededor. Desde su distanciamiento, el acto de “mirar” convierte a la protagonista en un testigo apto para asombrarse, para captar las anomalías de la realidad y, por ende, para narrar. De aquí que la mirada de la niña no es pasiva, es decir, no carece de participación emotiva en su descripción del referente, como lo haría un narrador omnisciente: es una mirada ficcional, pero no ficticia, la cual apunta de forma indirecta a la guerra-Gorgona, con “levedad”, para sustraerse de su realidad *petrificadora*⁴ (Calvino, 2012). En este sentido, la perspectiva infantil define a la protagonista: su extrañeza, su entendimiento limitado y su capacidad de asombro la llevan a *ver más* (Ginzburg, 2011). Y si, como en el caso de Aurora, el referente es una guerra civil aún conflictiva en la memoria de sus protagonistas, este “ver más” implica el rechazo de las distorsiones que el discurso oficial impone sobre ese pretérito, rompiendo con un filtro extrañante (desde “abajo” y desde “adentro”) su aparente y monolítica coherencia.

4 Italo Calvino (2012) postula para la literatura el valor de la “levedad”, en oposición a la pesadez, recuperando el mito de Medusa y de Perseo: según el novelista italiano, la literatura no debe ser una representación directa de la realidad, sino una visión de reflejo, como la imagen de la Gorgona en el escudo del héroe clásico. En *Cerezas*, la mirada peculiar del sujeto infantil cumple esta misma operación y le resta pesadez al referente bélico.

En *Cerezas*, entonces, esta mirada es construida para que el espacio y el tiempo de la narración se asienten en el “yo” de una niñez y esta sea recuperada a través del filtro del recuerdo de la autora adulta. En términos narratológicos, el punto de vista coincide con los ojos de la narradora, niña y adulta, en el vaivén sincrónico y diacrónico del recuerdo del evento. La ficcionalización del “yo” infantil autoriza así el relato del drama de una guerra civil que invadió la cotidianidad y la intimidad de todo lo que podía llamarse hogar. Desde la ficción de la literatura y en diálogo con la memoria, la infancia se hace portadora de una significación que no rehúye de lo factual y de lo histórico como manifestación concreta de la guerra, más bien lo trasciende asentándose en la experiencia íntima y subjetiva, y activando la función *reveladora* de la narración de la cual habla Tzvetan Todorov (1993). Porque la guerra civil transforma los significados y, a su vez, la mirada infantil reescribe estos mismos significados volviéndolos propios de una poética.

Por una parte, y con realismo, la mirada infantil registra la impresión y su participación emocional. Por otra parte, la perspectiva adulta subraya el trauma con el metafórico “trasplante” que marca un cambio de pupila como punto de no regreso en la temporalidad de la experiencia. Esta alternancia guía la narración y la oscilación entre las diferentes *alteridades* del sujeto narrador, de manera que –como diría Mijaíl Bajtín (2012)– “dos mundos diferentes se reflejan” (p. 30). Aurora, niña y adulta, observa *in fragranti* la maldad del referente-guerra civil en el acto de envenenar todo a su alrededor, triste y mágicamente, como la saliva, una por una, a las cerezas.

Referencias

- Bajtín, M. (2012). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores.
- Calvino, I. (2012). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Correa, A. (2008). *Cerezas*. México: Instituto Cultural de Aguascalientes.
- Delgado, M. (1994). Confini labili: la guerra civile tra individuo e società. En G. Ranzato (ed.), *Guerra fratricide. Le guerre civili in età contemporanea* (pp. 129-156). Torino: Bollati Boringhieri.

- Filinich, M. (2013). *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*. México: Plaza Valdés Editores/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Freud, S. (1973). Lo siniestro. En *Obras completas*. (T. III, pp. 2483-2505). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Ginzburg, C. (2011). *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*. Milano: Feltrinelli.
- Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- Martínez, J. (2007). *Exiliadas: escritoras, guerra civil y memoria*. Barcelona: Montesinos.
- Ricoeur, P. (2006). *Sí mismo como otro*. (A. Neira Calvo, trad., 3a. ed.). México: Siglo XXI Editores.
- Todorov, T. (1993). Ficción y realidad. En *Las morales de la historia* (pp. 119-144). Barcelona: Paidós.

Letras de la Nueva España, de Alfonso Reyes: hacia la identificación de una perspectiva crítica en la voz enunciativa

Ximena Gómez Goyzueta
ximena.gomez@edu.uaa.mx

Introducción

El plantear un proyecto individual que revise un *corpus* literario conformado a través de tres siglos, en relación con, al menos, dos proyectos colectivos de gran alcance (el de José Pascual Buxó, en el Instituto de Investigaciones Bibliográficas-UNAM¹ desde los años noventa y el de Jessica Courtney Locke, en el Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM² ya en el siglo XXI) y

-
- ¹ Se trata del Seminario de Cultura Literaria Novohispana, en el cual se creó también el Sistema Bibliográfico sobre Sor Juana Inés de la Cruz. Y en el contexto del mismo seminario, se generó el proyecto de investigación Fundamentos Teórico-Metodológicos para una Historia Crítica de la Literatura Novohispana, que sigue vigente. Véase <https://www.iib.unam.mx/index.php/instituto-de-investigaciones-bibliograficas/investigacion-y-proyectos/lineas-y-proyectos-de-investigacion/proyectos-colectivos>
 - ² Jessica Locke coordina este proyecto junto con Ana Castaño desde el 2018, se titula *Historia de las literaturas en México: siglos XVI-XVIII*, encarnará en tres tomos de esta historia literaria. El proyecto aún está en proceso.

con las investigaciones que tenemos en México actualmente sobre historia de la literatura novohispana, es complicado, acaso una tarea insensata. La intención de esta propuesta era problematizar sobre la compleja tarea de conformar un *corpus* de la literatura novohispana. Pero ante el conocimiento de estos proyectos de largo alcance y tras la revisión de estudios sobre la obra alfonsina que trabajaremos aquí, la presente investigación dio un giro. Se ha acotado al análisis de los ensayos alfonsinos *Letras de la Nueva España (LNE)* desde los siguientes componentes que hemos identificado en la lectura: la historia literaria como discurso, su ensamblaje mediante un punto de vista irónico, y su interpretación desde una perspectiva decolonial.³

La obra ensayística de Alfonso Reyes incluye esta especie de historia literaria, que se despliega en el conjunto de ocho ensayos más o menos breves titulados *Letras de la Nueva España* (1946). Como sabemos, estos *corpus* se desarrollan entre el siglo XVI y el XVIII en un contexto histórico y cultural intenso, heterogéneo, multicultural y restrictivo; en pocas palabras, complejo. Reyes revisa y valora las letras novohispanas diacrónicamente y también considerando la relación entre los géneros, las voces autorales y colectivas, y los momentos histórico-culturales que los convocan. José Pascual Buxó comenta que estas “coloridas miniaturas” ensayísticas “ordenaron y aligeraron en armónico concierto la natural densidad de los especialistas [...], así como toda la trayectoria literaria de nuestro pasado indígena e hispánico” (Buxó 1994, p. 24). En este sentido, hacia la mitad del siglo XX, Alfonso Reyes responde a la necesidad de “hacer una síntesis de las letras novohispanas que trazará como puntos de partida los estudios, entonces recientes, sobre la poesía indígena

3 El pensamiento decolonial es una corriente de teoría crítica que toma como base el referente histórico del descubrimiento, la conquista y la colonización de América vistos desde una perspectiva no europea que trata, por tanto, las consecuencias psicológicas, históricas, éticas y teóricas de estos acontecimientos en los pueblos colonizados (Mignolo 2007, p. 16). Walter Mignolo es uno de los teóricos decoloniales más destacados del contexto americano. El estudioso considera que el pensamiento decolonial “es la opción que surge desde la diversidad del mundo y de las historias locales que, a lo largo de cinco siglos se enfrentaron con ‘la única manera de leer la realidad’ monopolizada por la *diversidad del pensamiento único occidental*” (Mignolo, 2009, p. 254). Se trata, pues, de una opción, de una manera de ver la realidad histórica “excavando los cimientos imperiales/coloniales de la idea de América Latina”, pues, dice Mignolo, “el continente americano existe como una consecuencia de la expansión colonial europea y los relatos de esa expansión desde el punto de vista europeo” (Mignolo, 2007, p. 16). Es desde estos planteamientos que proponemos observar e interpretar críticamente la perspectiva de coexistencia intercultural que considera Alfonso Reyes, en la que se producen las letras de Nueva España, y que intentaremos identificar en la voz enunciativa de estos ensayos.

y los nuevos aportes en torno a la literatura colonial” (Buxó 1994, p. 23). Su intención se inscribe, considera Víctor Díaz Arciniega, en la importancia de proponer una relación de “continuidad de la parte antigua de nuestra tradición cultural y educativa [para] recuperar y fortalecer las líneas de continuidad de la identidad” (Díaz, 2011, p. 137).

Las Letras de la Nueva España

Si bien los ensayos alfonsinos no son totalmente homogéneos entre sí, adquieren unidad por los aspectos que se describen a continuación. Comenzando por el título, *Letras de la Nueva España*, ya se expresa una intención deliberada de concierto. Se expone en cada uno de los ensayos el proceso histórico y cultural que hizo posible hablar de “letras” en la conformación de Nueva España desde el siglo XVI y hasta principios del XIX. Asimismo, el autor conjunta, al menos, dos criterios muy visibles en seis de los ocho ensayos –“La crónica”, “Teatro misionario”, “Teatro criollo en el siglo XVI”, “Primavera colonial (XVI-XVII)”, “Virreinato de filigrana (XVII-XVIII)” y “La era crítica (XVIII-XIX)”–: revisa un periodo determinado, principalmente, en función de uno o dos géneros discursivos que tuvieron un desarrollo particular en respuesta a las condiciones contextuales de ese momento, y no deja de mencionar los demás géneros, autores y personajes históricos que coexistieron. Los otros dos ensayos –“Introducción a la poesía indígena” y “La hispanización”– funcionan igual diacrónicamente, pero hacen de bisagra de los antecedentes de las culturas encontradas entre sí y del proceso de aculturación entre lo indígena y lo hispanico. Además, queda patente cómo esta bisagra fue cada vez menos visible, aunque siempre estuvo allí, como un pulso latente en este *corpus* de naturaleza heterogéneo.

El presente trabajo es el comienzo de una investigación más amplia. Expondremos aquí una descripción introductoria de los ensayos alfonsinos, que considerará como eje el estudio de la forma en que la voz enunciativa de las *Letras de la Nueva España* propone y revisa críticamente la conformación de la serie literaria dentro de su contexto histórico-cultural. Asimismo, se considerará cómo esta voz también revisa y dialoga con buena parte de la crítica literaria que habló en el periodo en el que se publicó este *corpus*. La relevancia de esta investigación, pensamos, se debe a que el *corpus* alfonsino en cuestión prácticamente

no ha sido estudiado ni atendido a profundidad desde la propuesta historiográfica-literaria de Reyes para una comprensión crítica de las letras de Nueva España. Hasta donde he investigado, hay poca información sobre si estos ensayos aportan un conocimiento que trascienda hasta nuestros días.

La perspectiva teórico-metodológica que acompañará el análisis profundo de los ensayos alfonsinos se presentará aquí, igualmente, a través de un panorama general e introductorio. Partimos del supuesto de que la voz enunciativa se muestra con un cierto tono irónico; fenómeno que deriva en una mirada crítica cuya interpretación, proponemos, es factible desde el pensamiento crítico de Roland Barthes sobre la historia como discurso (1994), algunas ideas sobre historia cultural de Roger Chartier (1992) y con una perspectiva decolonial desde el pensamiento de Walter Dignolo (1991, 2007, 2009). Ofrecemos, pues, un primer acercamiento sobre cómo podrían entenderse estos ensayos si identificamos el supuesto tono irónico en que se expresa la voz enunciativa en numerosas ocasiones, y que significa el punto de partida para una propuesta crítica de historia literaria novohispana por parte de Reyes, cuya valoración es, en buena medida, liminal gracias a este tono que adquiere su escritura: muestra constantemente el derecho y el envés del fenómeno discursivo en cuestión.

La búsqueda de ese tono irónico, pues, será el sustrato de la interpretación de los ensayos. Para Lauro Zavala, “si la narrativa moderna recurre a la ironía como una estrategia que permite expresar las paradojas de la condición humana y los límites de nuestra percepción de la realidad, ello exige la presencia de un lector capaz de reconocer las distintas estrategias de auto-cuestionamiento que este mismo discurso pone en juego” (1992, 60). Esto implica la presencia del eje “hablante, mensaje, destinatario” en movimiento: el texto expone un modo de ser del discurso posicionado por el autor para interactuar con el lector en esta puesta del discurso. Así, considera Zavala, un estudio que apueste por la visión irónica “debe partir del reconocimiento de que todas las formas de la ironía yuxtaponen las perspectivas de hablantes, enunciados y situaciones” (Zavala, 1992, p. 60). La capacidad de la ironía para mostrar estas paradojas en el discurso es un rasgo de oblicuidad, piensa José Luis Ramírez (1992), porque permite velar y revelar la posición discursiva simultáneamente. Así, la atención está puesta (hablante, mensaje) y debería ponerse (destinatario) no sólo en lo que se dice sino en lo que se hace al decirlo (Ramírez, 1992).

Las marcas de la ironía pueden identificarse con la propuesta metodológica de Roland Barthes sobre el discurso histórico, que nos ayudará a entender la historia literaria de los ensayos alfonsinos como una puesta en discurso por parte de la voz enunciativa. Si bien no nos parece que esta puesta tenga como resultado una “fábula histórica” en este caso, como lo ha observado Clara María Parra a propósito del ensayo literario en la obra de Reyes, sí podemos observar, siguiendo a Parra, la veta exploratoria de Reyes a través de

un procedimiento de escritura actualizada, no del pasado, sino de construcciones-representaciones que el hombre va realizando de sí mismo, y que constituyen un primario modo de crítica no convencional ni directa, sino siempre revestida de ‘divagaciones imaginarias’ que ponen en cuestión el paso del tiempo y las variaciones que se pueden realizar en torno a éste (Parra, 217).

Asimismo, Barthes indaga sobre la historia como un discurso cuya producción puede derivar en un “efecto de realidad” a partir de marcas discursivas que es posible identificar en tres planos: el del enunciante, el del enunciado y el del significado (Barthes, 1994, pp. 163-179). Siguiendo las marcas discursivas que proponer Barthes para cada plano, es que iremos tras la identificación de una voz enunciativa que se posiciona desde la ironía.

Por otra parte, nos apoyaremos en las perspectivas de la historia cultural de Roger Chartier en *El mundo como representación*, y tomaremos algunas indagaciones que nos parecen relevantes para nuestro estudio de la voz enunciativa. En este estudio, Chartier habla de la historia cultural de Occidente a partir de la modernidad con base en la invención de la imprenta y sus consecuencias para la oralidad, la escritura y la historia del libro. Así, este autor plantea su estudio desde “la crítica textual, la historia del libro y una sociología retrospectiva de las prácticas de lectura” (Chartier, 1992). Con ello, indaga sobre

las modalidades de apropiación de los textos y los procedimientos de interpretación que sufren. ¿Cómo los textos, convertidos en objetos impresos, son utilizados (manejados), descifrados, apropiados por aquellos que los leen (o los escuchan a otros que leen)? ¿Cómo, gracias a la mediación de esta lectura (o de esta escucha), construyen los individuos una representación de ellos mismos, una comprensión de lo social, una interpretación de su relación con el mundo natural y con lo sagrado? (Chartier, 1992).

Finalmente, tomando como referencia estas preguntas, apoyaremos nuestro análisis de los ensayos alfonsinos en algunos planteamientos del pensamiento decolonial de Walter Dignolo a través de su estudio sobre el problema de la fijación del canon literario, en relación con las perspectivas desde las cuales lo discute el sujeto en cuestión (el estudioso). Considera Dignolo que “los debates sobre la formación del canon deben discutir tanto en los planos vocacional y epistémico como a través de las fronteras culturales” (Dignolo, 1991, p. 246). Preguntas como “¿quién enseña el canon de quién?” (Dignolo, 1991, p. 247) nos permitirán observar qué dice y cómo se comporta discursivamente la voz enunciativa en los ensayos de las *Letras de la Nueva España*.

Panorama crítico

Los ensayos contenidos en las *LNE* tuvieron una primera versión en 1942 y se publicaron por primera vez en 1946 en una edición de la Secretaría de Educación Pública, después del regreso de Reyes del extranjero de sus estancias sapienciales y diplomáticas en Europa y Sudamérica, periodo que corresponde a la última etapa intelectual de su vida. Tras un importante intercambio de saberes desde la filología, la filosofía, la historia y la estilística con intelectuales como Ramón Menéndez Pidal, Américo Castro, Raymond Foulché Delbosc, Karl Vossler, Amado Alonso, entre otros, “a partir de los años 40, después de un exilio de 26 años, Alfonso Reyes se dedicó a fundar instituciones educativas y de investigación en México” (Ugalde, 2013, p. 186). Dalmasio Rodríguez proporciona una noticia sobre el origen de estos ensayos en relación con el proyecto educativo mexicano para ese momento:

escrito a petición del entonces Secretario de Educación Pública, Jaime Torres Bodet, el ensayo de Reyes formó parte del tomo colectivo *México y la cultura*, cuyo fin último era exponer de manera sucinta pero actualizada las diversas manifestaciones artísticas, científicas e históricas de la nación mexicana. Dos años después, en 1948, la versión de *Las letras patrias* dio origen a *Letras de la Nueva España*, título más exacto y que ha tenido varias ediciones (Rodríguez, 2004, p. 175).

Podemos decir que con este *corpus* se está considerando un proyecto sobre la formación de un canon de cultura letrada del pasado precolombino y novohispano como parte de un proyecto más extendido, de conformación de identidad nacional. Para Dalmasio Rodríguez, *LNE*⁴

ofrecía una rica síntesis de los autores y géneros que tuvieron lugar en la Nueva España durante los tres siglos de su existencia. Ambas obras [se refiere a la antología de Méndez Plancarte *Poetas novohispanos*], vinculadas estrechamente, aportan invaluable información para el mejor conocimiento de nuestra literatura virreinal y marcan una nueva propuesta historiográfica (Rodríguez, 2004, p. 175).

Es importante mencionar que, cuando la crítica especializada revisa la obra ensayística de Reyes, hacen menciones más o menos extendidas a las *LNE*. Esto es significativo porque, si bien se ha dicho que se trata de una propuesta historiográfica, se habla también de esta obra como “ensayos”, lo cual es fundamental en relación con las opiniones críticas que vertemos a continuación, que consideran aspectos de las *LNE* aunados al de su carácter historiográfico, pero que también hablan de la subjetividad del autor, y como veremos en la descripción de los ensayos, es un tema que nos interesa analizar particularmente.

Para comenzar, se habla de esta obra en relación con otras como la *Cartilla moral* (1952) o *La constelación americana* (1950), las cuales estaban dentro de la perspectiva alfonsina de una necesaria reconstrucción cultural de la identidad nacional durante el medio siglo.

Ahondando en estudios particulares, tenemos el de Eugenia Houvenaghel, *Alfonso Reyes y la historia de América*. La autora argumenta que el interés de Reyes por la historia mexicana en su obra va aparejado con una construcción identitaria a través de la noción de mexicanidad, pero también de procesos de mestizajes, y la obra *LNE* no es la excepción. Al respecto, esta estudiosa menciona que “el autor no se limita a hablar de un proceso por el que se va forjando el modo de ser propiamente mexicano, sino que apunta ya, desde la ventana literaria a la que se asoma para contemplar la América colonial el

4 A partir de aquí, cada vez que mencione el título de la obra *Letras de la Nueva España* y el título de los ensayos que contiene, lo haré anotando las siglas del título respectivo.

germen de las diferentes identidades que integrarán el mundo hispano” (Houvenaghel, 2003).

Por su parte, Alberto Paredes estudia el concepto de mexicanidad que Reyes apoyó para el caso de Juan Ruiz de Alarcón y considera que el pensamiento alfonsino en la obra *LNE* se dirige también a la configuración de la propia identidad de su autor, que se puede advertir en un tomar postura como sujeto histórico (Paredes, 2010, p. 108).

Mientras que Víctor Díaz Arciniega piensa que “Alfonso Reyes desplegó su creatividad literaria para indagar en la *representación moral* de nuestra identidad; es decir, reconstruyó aquello del pasado sobre lo cual el percibía que se asentaba la tradición, esa abstracción esencial e indispensable sobre la que culturalmente se vertebra México” (Díaz, 2011, p. 135). En particular, la importancia de estos ensayos se asocia con la preocupación de Reyes por insertarlos en la continuidad de la historiografía mexicana desde el referente fundamental que fue la obra de Justo Sierra. Más que nunca, Reyes sentía como imperativo instar al pueblo mexicano sobre la necesidad del reconocimiento de su legado cultural en su presente histórico. Así, las *LNE* representan en la consciencia histórica de Reyes “la línea de continuidad de la parte antigua de nuestra tradición cultural y educativa” (Díaz, 2011, p. 137).

Por otro lado, y más recientemente, en su estudio sobre el canon de la literatura novohispana y los criterios para su edición, Carmen Fernández Galán habla sobre el origen de los estudios coloniales en México hacia la mitad del siglo xx, a partir de la presencia de grupos y proyectos de investigación interesados en el rescate de un *corpus* literario virreinal y mexicano, como “el Seminario de Cultura Mexicana fundado en 1942 y el Centro de Estudios Literarios de la UNAM en 1956” (Fernández, 2016, p. 57). La investigadora menciona, tomando en cuenta el criterio de José Pascual Buxó, que “la revaloración de la literatura colonial en México comienza alrededor de los años ochenta del siglo xx” (Fernández, 2016, p. 57). Aunque Fernández no nombra el trabajo de Reyes, el cual sin duda es inaugural. En este sentido, podemos considerar los ensayos alfonsinos, como dice Buxó, como parte de una etapa en la que “se conjuntaron la moderna investigación científica documental con la revaloración estética del barroco” (Buxó, 1994, p. 27).

Son interesantes las observaciones de Fernández en pleno siglo xxi sobre las características que deben tener, y tienen, algunos proyectos sobre historias, antologías y cánones de la literatura colonial, si los comparamos con las

formas y los contenidos de los ensayos alfonsinos como puntos de partida para construir un canon de literatura, en este caso, novohispana. Fernández menciona, por ejemplo, la dificultad de hablar de literatura “pura”, diría Reyes, en el periodo colonial en relación con la serie social y cultural de aquel tiempo; pues la producción “literaria” estaba determinada por las instituciones de poder de su tiempo, esto es, la censura que se ejercía desde el virreinato, el Santo Oficio y la persecución inquisitorial hacia personas y libros. En este sentido, la autora observa como un acierto el que se consideren todos estos aspectos sociales como imprescindibles en las recientes historias de la literatura (Fernández, 2016, p. 59). La descripción inicial que haremos de nuestro *corpus* observa que Reyes involucra estas presencias sociales, políticas y culturales como fundamentales para el origen y desarrollo de las letras. Sólo que, diría Buxó, configuradas en unas miniaturas cuya importancia ha pasado, más o menos, desapercibida por la crítica.

Introducción al *corpus*

Propongo un recorrido inicial de algunas de las características de cada ensayo en relación con lo que analizaremos a profundidad en otro momento y que nos interesa: la voz enunciativa desde un matiz irónico a partir de las ideas de Roland Barthes sobre el discurso histórico y la interpretación de este análisis con base en una perspectiva cultural y decolonial. Por el momento sólo revisaremos algunos rasgos del matiz irónico. Se observará cómo estos ensayos se entretejen a partir de una discursividad que se perfila a través de un discurrir crítico sobre las obras, los autores, la serie literaria y cultural en la que estos se insertaron, y, por tanto, cómo fueron acogidos en su tiempo. A su vez, haremos algunas observaciones sobre cómo esta mirada también permea la propia tradición de la crítica filológica y literaria de las letras novohispanas.

Estos dos elementos (la historia literaria como discurso y su configuración desde una perspectiva irónica) sirven al autor para ir “historiando” una literatura plenamente “ancilar” (Reyes, 1944, p. 31). Es decir, que se encuentra construida de modo liminar con respecto a otros géneros discursivos coetáneos, ya sea para ponerse al servicio (préstamo) de estos o para que estos se pongan al servicio de la literatura (empréstito) (Reyes, 1944, pp. 31-32). Pero este linde se manifiesta más allá de los textos como un efecto de “sus imprescindibles

vínculos con la sociedad y con la historia” (Buxó, 2009, p. 25), es decir, en contacto con un contexto social de convergencia de culturas, de hibridaciones culturales. Es así que los textos son revisados por la voz ensayística con base en estas particularidades de hibridación entre cosmovisiones y entre géneros discursivos. La construcción de un punto de vista irónico desde la enunciación permite advertir los resquicios por los que se dieron estos encuentros, estas coexistencias; a su vez, permite observar cómo fue que algunas veces se fundieron y otras, no, es decir, cómo es que se encontraban en constante conflicto, en una lucha y corte de voces. Este punto de vista nos da acceso también a la mirada de quienes advirtieron la naturaleza de ese contexto y quienes no, tanto desde la propia sincronía de los textos y los autores como desde la diacronía en su estudio por filólogos y críticos literarios.

El ensayo “Introducción: Poesía indígena” abre el *corpus*. El texto comienza con la narración de la llegada de los primeros registros de la literatura española renacentista, los cuales se manifestaron en la oralidad por las voces de los conquistadores, “proverbios y refranes que Hernán Cortés y sus tenientes se cambiaban de caballo a caballo” (LNE, 282). En primera instancia, observamos una enunciación que nos sitúa narrativamente en las circunstancias vivenciales de la inserción de la literatura española durante las expediciones de Cortés. Tras esta presentación, continúa la voz enunciativa:

Y México, ¿qué literatura autóctona poseía? 2. Hay una poesía indígena perdida en mucha parte, como enlazada con una civilización que el conquistador reprimía de caso pensado, confundida con un material religioso que el misionero tenía el encargo de expurgar, entendiéndolo como gentil y diabólico, y mal preservado en la tradición oral, puesto que el jeroglifo no podía preservarla como la partitura es capaz de preservar la música y la escritura fonética apenas se ensayaba (LNE, 283).

Más que instaurar el estilo historiográfico a través del registro de datos con un estilo impersonal y objetivo, se privilegia un modo de enunciación en el que el discurso va configurando la historia que relata no sólo a través del registro de datos sino también como una experiencia para el lector. La cercanía de esta voz la podemos entender mediante los dispositivos de enunciación o *shifters* que identifica Roland Barthes en “La historia como discurso”. En este caso, estaríamos ante un *shifter* “de organización en relación con el tiempo

cronológico de la historia: se trata de las inauguraciones del discurso histórico, puntos en los que se juntan el inicio de la materia enunciada y el exordio de la enunciación” (Barthes, 1994, p. 166).

Este pequeño análisis es interesante como punto de partida para la descripción del *corpus* alfonsino. Siguiendo a Barthes, tenemos en el inicio del ensayo la introducción de la historia oficial de las letras españolas en “el Nuevo Mundo”; pero como exordio, resulta ser una exposición estratégica para, posteriormente, mostrar la “verdadera” introducción a la historia de la poesía en México, la que ya existía y comenzó a aculturarse con estas voces hispánicas populares que recién llegaban; es decir, la poesía indígena prehispánica. Se pone en evidencia, así, a manera de exordio cómo iniciaría una historia oficial de las letras novohispanas. Pero, enseguida, la voz enunciativa desdobra su discurso con una pregunta de investigación que voltea hacia un tiempo inicial más remoto y de la historia de otras culturas, la nahua, la maya y la otomí. Con ello, nos situamos en la materia referida ya en el título: la historia de la poesía indígena que antecede a su encuentro con la literatura hispánica popular.

A este ensayo le sigue “La hispanización”, una visión panorámica por la brevedad del ensayo, pero profunda por el tratamiento de este fenómeno. El introito del texto habla de la llegada de las dos grandes instituciones que dieron a México y Centroamérica el rostro de la Nueva España: la corona, con “la conquista política” al instaurarse el virreinato de Nueva España ya en el siglo XVI, y la Iglesia, con la puesta en práctica de su conquista espiritual y la instauración del Santo Oficio. Tras el registro de los datos históricos sobre el despliegue de la cultura novohispana después del suceso bélico de Cortés, la voz enunciativa relata cómo se fue conformando una sociedad intercultural y cómo se fue dando su institucionalización. Nuevamente, la voz enunciativa alude al encuentro entre “la gente española o europea al servicio de España que se trasladó a nuestro país [...] y la gente mexicana que se incorporó en la civilización de la colonia: criollos, mestizos e indios ya latinados” (LH, 299). Antes del injerto de la cultura española en cepa mexicana, dice el ensayista, ocurrió ineludible el acontecimiento lingüístico del intercambio dialógico. El injerto le ganó espacio al cuerpo al que se adhirió; nos lo muestra el ensayo con el relato del desarrollo de la cultura letrada como factor fundamental de la hispanización del territorio adjudicado. Asimismo, la voz enunciativa comienza a registrar ya desde este ensayo algunas de las exóticas mezclas lingüísticas que comenzaron a producirse en textos teológicos, gramáticos o diccionarios que

combinan el latín con el náhuatl, con el otomí, con el maya, con el mixteco, con el zapoteca o el castellano con estas lenguas. Pero, por supuesto, estas lenguas indígenas estaban contextualizadas desde el punto de vista occidental, muchas veces, por la tarea de evangelización por parte de unos frailes tan desconcertados ante sus nuevos discípulos como apresurados, y aún sin utilizar recursos didácticos en una etapa todavía muy cercana, casi inmediata a la destrucción de México-Tenochtitlán. Dice la voz ensayista:

Estos improvisados maestros, en su patética premura, pretendieron alguna vez comunicar al discípulo en un solo acto la nueva lengua y la nueva fe, siquiera valiéndose de la mímica [...] Sin texto el maestro, sin letras los discípulos, el trabajo era verbal y se valía de mil subterfugios (*LNE*, 300).

El acercamiento por parte de la voz enunciativa a estas escenas de cómo pudieron haber sido las circunstancias de la evangelización en la distancia histórica sin duda es muestra de, en este ejemplo y otros más, esos resquicios que la imaginación histórica y crítica de Reyes logra identificar y transmitir. Por ellos alcanzamos a ver, imaginar, percibir de modo experiencial uno de los sucesos históricos que, en ocasiones se tratan, más bien, con principios de, diría Reyes, pretendida objetividad en la plasmación de los datos y para los cuales esta perspectiva oblicua es inaceptable. Esta sugiere que el *hic et nunc* pudo haber sido distinto de cómo aparece narrado ya desde las propias crónicas de aquel momento hasta algunas propuestas históricas más actuales.

Es “La crónica”, tercer ensayo alfonsino, tal vez el primer género discursivo que comienza a transmitir a Europa las primeras impresiones del continente encontrado; esto es, a manera de *Relaciones* que deben dar cuentas de las “nuevas posesiones” de la corona española para que esta siga financiando a los viajeros en ultramar. Así lo explica la voz enunciativa con su primera afirmación en este ensayo: “La sola aparición de América fertiliza la voluntad y el pensamiento europeos” (*LNE*, 310). El ensayista expresa, así, lo que significó el tesoro encontrado por Europa para que, acaso y más allá de la búsqueda de “oro de Indias”, esta saliera de su marasmo endofágico sobre el rebuscamiento de mitos renacentistas en sus propios referentes, para encontrarse con “el sueño utópico”:

Si el orden de la acción estimula a reformistas, colonizadores y aventureros, y muy pronto se ofrece como una esperanza a la asfixia social de los descontentos,

los “peregrinos”, los hugonotes, en el orden teórico no sólo enriquecen la temática literaria con nuevas sazones de exotismo; también, enlazándose con la tradición humanista de la República Perfecta, presta alas a la especulación política y a la utopía novelada (*LNE*, 310).

“Teatro misionario” es el siguiente paso en la sucesión histórica que propone Reyes de las letras novohispanas. La conquista espiritual mediante el teatro se narra a través de su continuidad con el traslado que hicieron los frailes de los acontecimientos proto-teatrales que se realizaban en el medievo, con sus representaciones geminales del auto sacramental y las comedias de santos, de rituales religiosos o mitos bíblicos actuados por no profesionales en los espacios de las iglesias y con la vitalidad de las fiestas religiosas en calles y plazas públicas. La voz ensayística también considera la aportación de la otra parte, no sólo por el nicho que los frailes encontraron en prácticas orales de transmisión de saberes de padres a hijos, sino en las también representaciones de índole teatral que se hacían en contextos de fiestas religiosas o profanas, con representantes no profesionales, “saltimbanquis”, cantores, etcétera. El acontecimiento teatral también se vivía en los pueblos indígenas a medio camino entre el ritual y el disfrute estético de la fiesta con fines políticos, sociales y religiosos. La mirada crítica transita en las menciones de documentos que registran experimentos dramáticos de voces y símbolos visuales aculturantes entre lo náhuatl y lo castellano, lo tarasco y lo castellano, lo otomí y lo castellano, lo zapoteca y lo castellano. Igualmente, la voz ensayística advierte sobre la oportunidad que tenían los indígenas de representar con fines de conversión, así estipulado por los frailes, pero aprovechando el momento performático para hacer “bromas” dramáticas codificadas en sus referentes culturales. Así se lee en algunos ejemplos que ofrece la voz enunciativa:

La caída de Adán y Eva representada en náhuatl con espléndida escenificación, lleva un motete final en castellano, acaso la primera recitación en nuestra lengua en boca de indígenas. La mudez de Zacarías, padre del bautista, en otra pieza náhuatl, daba ocasión a incidentes cómicos muy a gusto de los naturales. Y cuando San Francisco predicaba en lengua india a las aves, éstas, en efecto, venían a posarse en su mano (*LNE*, 325).

En el mismo ensayo, dice la voz enunciativa: “Pero este teatro comienza a tirar del carro de la comedia y ha de conducirnos hasta la escena criolla” (*LNE*, 322). Llegamos, así a “El teatro criollo en el siglo xvi”. Es “el teatro español nacido en México” (*LNE*, 328). El ensayo narra cómo se conforma este género entre su desprendimiento del original hibridismo que caracterizó al misionario, su despliegue en la fiesta callejera, de plazas públicas, y sus versiones más cultas al interior de los espacios jesuitas con un teatro escolar cien por ciento europeo y escrito en latín. En el escenario novohispano, “el drama no suelta aún sus andaderas [dice la voz enunciativa], y queda medio embarrado en el papel” (*LNE*, 331). El tono humorístico se asoma en este comentario e ilustra muy bien la caracterización que la voz ensayística le da a un teatro que, por dejar atrás las particularidades que iba adquiriendo el de evangelización e ir en busca del refrito hispánico, no logra hacerse un lugar legítimo en su propio territorio. Esta perspectiva capta uno de los afanes menos convenientes en estos siglos de nuestra historia letrada, así lo deja ver Reyes, la imitación subordinada a las formas y los contenidos, en este caso, del teatro peninsular.

En “Primavera colonial (xvi-xvii)”, la perspectiva crítica de la voz enunciativa refleja unas contradicciones que parecen espejarse con las contradicciones que iban surgiendo en el territorio novohispano, esgrima de voces y escrituras diversificadas. Coexisten en la voz enunciativa, por ejemplo en el caso de la valoración de la prosa, afirmaciones como la siguiente, que es con la que abre el ensayo: “No fue el xvi afortunado en la prosa literaria” (*LNE*, 335), o como esta: “el habla media de la buena sociedad colonial” es un “habla sin mucho arte” (*LNE*, 335) y, por otro lado, tenemos afirmaciones como la siguiente: “La prosa [...] no tenía aquí ‘domadores de la palabra’, salía con más libertad, propendía a la sencillez y adoptaba con naturalidad las novedades indígenas, de que es clara muestra el ‘bilingüismo de Sahagún’” (*PC*, 335). Entre “burlas y veras” de la masa de escritores que emergen prolíficamente de ese suelo fértil, la voz enunciativa va identificando unos destellos de frescura y originalidad que ahora mismo siguen entusiasmando en lecturas en voz alta de textos novohispanos a estudiantes en salones de clases o al público, por ejemplo, en charlas de casas de cultura. Así, para el ámbito de la poesía, se destaca a Bernardo de Balbuena, a Mateo Rosas de Oquendo o el controvertido caso del poeta dramático de *La verdad sospechosa*, Juan Ruiz de Alarcón, al que Reyes no se resiste considerándolo como uno de aquellos primeros novohispanos que ya daban el tono del alma mexicana.

El ensayo “Virreinato de filigrana (xvii-xviii)” trata el periodo pleno de la literatura novohispana. La voz enunciativa observa cómo las lenguas y culturas encontradas aquí y en este siglo generan unas prolíficas relaciones literarias: se va conformando un tejido intercultural, en ocasiones de una creatividad singular, como en la poesía de Sor Juana al incorporar palabras indígenas a los tocotines, villancicos y a sus loas. Surgen, asimismo, nuevos vocabularios y gramáticas en lenguas indígenas y latín o experimentos de traducciones de comedias de Lope y Calderón a las lenguas indígenas, como los que hace Bernardo de Alva, hijo de Fernando de Alva Ixtlixóchtli; o verso y prosa castellanos y en latín, de raigambre clásico en la escritura de un europeo mestizo que llega a la Nueva España, vive y escribe allí hasta su muerte en la hoguera, Guillén de Lampart con su *Salterio regio* o su *Cristiano desagravio*. Es decir, esta voz nos muestra la mezcla interlingüística, fenómeno que, en el siglo xvii, entreteje el fondo de las letras de esta etapa para proyectarlas hacia sí y hacia la península con una identidad que se quiere distinguir del estilo hispánico.

Sin embargo, la voz enunciativa que no cesa en su ojo crítico, de corte aquí más occidentalizante (¿o igualmente irónico?), entre amarga y esperanzadora, afirma: “El retraso entre el innovador europeo y el imitador o ‘académico’ americano, observa Lanning, no es de un siglo, sino sólo de una generación; y sin duda en el orden literario, que admite las anticipaciones individuales con relativa facilidad, muchas veces pudo ser menor todavía” (VF, 348-349).

“La era crítica (xviii-ixx)” cierra este *corpus* ensayístico y esta propuesta de letrados novohispanos. La voz enunciativa pone de relieve, nuevamente, distintos fenómenos culturales que coexisten en un periodo en el que, se señala, Nueva España está cada vez más lejana de la dependencia social y política (criollos y mestizos) hacia la metrópoli. En ese momento, el arte poético del barroco novohispano cede su lugar a una visión crítica que quiere tomar conciencia de su historia forjada allí. Dice el ensayista que la identidad de “nación” se hace cada vez más clara a través de un proyecto de discurso histórico que comienza a gestarse, identifica el origen en los pueblos indígenas y aboga, supuestamente, por una nación multicultural. Aunque, por otro lado, dice el enunciante, es el siglo de la latinidad neoclásica desde el punto de vista de las letras. La identidad novohispana se va forjando con un discurso construido desde la promoción cultural jesuita muy trabajada ya en el xvi, y que, para este momento, respira oportunamente los aires de la revolución francesa. El periodismo y la conciencia histórica de una tradición que se argumenta

retóricamente nacida en tierras novohispanas comienzan a gestar su separación de España, y se ayudan del pasado indígena y de la idea de un plan providencial sustentado en mitos de mestizaje como el de Guadalupe-Tonantzin o el del apóstol Quetzalcóatl-Santo Tomás. La voz enunciativa recoge este sentir:

Son rasgos de la época la adopción de una filosofía de lo inmanente (que no niega lo trascendente), la concepción del filósofo como ciudadano del mundo, la noción revolucionaria de que la autoridad se origina en la voluntad del pueblo, la condenación de la esclavitud negra e indígena, la reivindicación de la cultura prehispánica, el sentido de la nacionalidad mexicana y, por último, el auge de la cultura clásica; la cual vino a ser, sino la determinante, al menos la noble madrina de la futura independencia (EC, 375).

Conclusiones

Hemos mostrado un breve recorrido por los estudios críticos que han tratado de modo parcial o lateral este *corpus* ensayístico, el cual, sin duda, es inquietante por la visión crítica que propone Alfonso Reyes sobre su propia selección de las *Letras de la Nueva España*. Es una visión sutil, pero contundente y afilada, que, apenas con una expresión o un enunciado, muestra aspectos no considerados o vistos de modo crítico hasta ahora sobre este fenómeno histórico literario, o en contradicción con el propio discurrir de la voz enunciativa que los menciona. El discurrir del ensayista transita con un enfoque agudizado que busca el equilibrio entre el registro de fuentes y datos históricos, y la sensibilidad del “yo” del crítico, permeado en cierta medida por el influjo de la estilística de Amado Alonso y Karl Vossler. Su voz adquiere sentido y forma en su indagar por las letras novohispanas a través de este particular ejercicio valorativo de recepción de su legado cultural, que es el de los receptores a los que se dirigía en su tiempo, y que sigue vigente a 500 años del inicio de nuestra cultura mestiza en la cuenca de México. Es tarea de esta investigación analizar en próximos estudios este *corpus* de manera profunda y sistemática, y con las perspectivas teórico-metodológicas que se han señalado. Podremos, entonces, identificar si la mirada irónica del estudioso se asoma en su propuesta del legado de las letras novohispanas.

Referencias

- Barthes, R. (1994). El discurso de la historia. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura* (2a. ed.) (pp. 163-178). Barcelona: Paidós.
- Buitrago Pineda, S. (2007), *La musa crítica. Teoría y ciencia literaria de Alfonso Reyes*. México: El Colegio Nacional.
- Buxó, J. P. (1994). La historiografía literaria novohispana. En José Pascual Buxó y Arnulfo Herrera (eds.), *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*. México: UNAM (Seminario de Cultura y Literatura Novohispana, IIB, serie de Estudios de Cultura Literaria Novohispana, 3).
- Buxó, J. P. (2009), Unidad y sentido de las letras novohispanas. *Revista de la Universidad de México*, 62, 21-25.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. España: Gedisa.
- Díaz Arciénaga, V. (2011). Para fundar una tradición. Una propuesta de Alfonso Reyes. *Literatura Mexicana*, XXII(2), 121-140.
- Fernández Galán Montemayor, C. (2016). Canon novohispano: la búsqueda de criterios de edición. *Cuadernos de Investigación Filológica*, 42, 55-66.
- Houvenaghel, E. (2003), *Alfonso Reyes y la historia de América. La argumentación del ensayo histórico: un análisis retórico*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mignolo, W. (1991). Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?). *Poetics Today*, 12(1), 1-28. (Trad. de Ariadna Esteve Miranda. Texto traducido y reproducido con autorización del autor y de Duke University Press. Título original: *Canon's a(nd) cross-cultural boundaries (or, whose canon are we talking about?)*).
- Mignolo, W. (2007), *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. (Trad. de Silvia Jawerbaum y Julieta Barba). España: Gedisa.
- Mignolo, W. (2009), La idea de América Latina (la derecha, la izquierda y la opción decolonial). *Crítica y Emancipación*, 2, pp. 251-276.
- Paredes, A. (2010). También con discusiones literarias se hacen países. Alfonso Reyes y la mexicanidad de Juan Ruiz de Alarcón. *Revista Mexicana*, XXI(1), 101-121.
- Parra Triana, C. M. (2015). La fábula histórica en Alfonso Reyes. *Valenciana*, 8(16), 215-231.

- Ramírez, J. L. (1992). La existencia de la ironía como ironía de la existencia. En Vicente Casals *et al.*, *Scripta Vetera. Edición Electrónica de Trabajos Publicados sobre Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona, en <http://www.ub.edu/geocrit/sv-63.htm>
- Reyes, A. (1997). Grata compañía. Pasado inmediato. Letras de la Nueva España. En *Obras completas de Alfonso Reyes. XII* (2da. reimp.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Reyes, A. (1944). La función ancilar. En *El deslinde* (pp. 30-58). México: Fondo de Cultura Económica.
- Reyes, A. (1997). Letras de la Nueva España. En *Obras completas. T. XII* (2ª reimp.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez Hernández, D. (2004). *Letras de la Nueva España y Poetas novohispanos* en la historiografía literaria colonial. E *Alfonso Reyes. Perspectivas críticas: ensayos inéditos* (pp. 175-192). México: Plaza y Valdés.
- Ugalde Quintana, S. (2013, julio-diciembre). A la sombra del ensayo: filología y teoría literaria en Alfonso Reyes. *Revista de El Colegio de San Luis. Nueva Época*, III(6), 182-188.
- Zavala, L. (1992). Para nombrar las formas de la ironía. *Discurso*, 13, 59-83.

Contraste entre metáforas por futuros profesores de francés y diálogo con una investigadora

María de Lourdes Martínez Barrientos
mlmartinezb@hotmail.com

Antecedentes

Surgimiento y desarrollo del proyecto

Al preparar el programa de la materia Gramática Comparativa del Francés y del Español (asignatura disciplinaria obligatoria del quinto semestre de la licenciatura Docencia del Francés y Español como Lenguas Extranjeras, de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, México, en agosto de 2020), el interés por elegir un artículo de un investigador de la institución susceptible de generar en los estudiantes el deseo de comparar las dos lenguas, nos condujo a una búsqueda que nos permitió elegir el artículo “Las metáforas zoomorfas desde el punto de vista cognitivo”, publicado en 2015 por la doctora Blanca Elena Sanz Martin.

Al haber concluido el cuarto semestre, los estudiantes deben contar con un nivel B2 en francés del Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas. La materia se imparte en francés y en español, al comparar ambas lenguas. Cuenta con cinco horas semanales y se impartió en línea debido al contexto sanitario. Se contó con seis semanas para la realización de este proyecto, correspondiente a la cuarta unidad del programa. El artículo se trabajó en clase mediante actividades, como elaboración de mapa conceptual, cuadro sinóptico, entre otras. No se contó con recursos económicos o humanos además del tiempo de clase, y los resultados no pretenden ser comparables a los de un investigador profesional.

La intención es generar una diversidad de vínculos entre la investigación y la docencia, entre las lenguas española y francesa, entre departamentos universitarios y entre materias, al permitir relacionar gramática, sociolingüística, traducción. Se busca también aprovechar los lazos del cuerpo académico Estudios Lingüísticos y Literarios, que lidera la doctora Sanz.

Otros beneficios esperados para los estudiantes son el trabajo colaborativo, importante en cualquier ámbito, el enriquecimiento de su vocabulario fraseológico y su cultura general, la sensación de logro individual, por equipos y grupal, y el establecimiento de lazos entre grupos al invitar a otro grupo para comunicar sus hallazgos mediante una experiencia de diálogo académico.

El objetivo del proyecto fue comparar diversas metáforas zoomorfas en francés y en español, tomando en cuenta la segunda de las hipótesis principales conductoras del análisis del lenguaje de la lingüística cognitiva citada por Sanz (2015, p. 363): “La gramática implica siempre una conceptualización” y, principalmente, la tercera: “El conocimiento del lenguaje surge siempre de su propio uso”. Se partió de la hipótesis de que un mismo animal tiene las mismas características independientemente de la lengua que se hable, pero que en culturas distintas la experiencia del mundo difiere y esto se refleja en la lengua.

Primero se verificaron las fuentes disponibles de información para definir la actividad. Ubicamos los artículos científicos en francés relacionados con el tema y buscamos los *corpus* disponibles en francés, entendiendo por *corpus* las bases sistematizadas consultables por Internet de datos de uso de la lengua. No se exploraron los *corpus* en español porque se pensaba utilizar el *corpus* del español de Mark Davies (2002-) consultado por la doctora Sanz. Se eligieron los diccionarios en francés y en español.

Corpus en francés

Exploración de *corpus* en francés susceptibles de servir al proyecto para seleccionar el más adecuado

Como lo reconocen Bürgel, Diwersy y Siepmann (2016, p. 1), pudimos constatar que las herramientas de análisis en francés presentan un retraso con respecto al español, en su diversidad, disponibilidad y análisis estadístico, como se detalla en la relación de corpus incluida en anexo.

El Corpus de Lengua Hablada en Interacción, 2021 (CLAPI, por sus siglas en francés), del Laboratorio Interacciones, Corpus, Aprendizajes, Representaciones (ICAR), del Centro Nacional de la Investigación Científica (CNRS) contiene multimedia en situación real y contextos variados de alrededor de 40 *corpus*. Cuenta con transcripción y es posible la búsqueda por palabra, por coocurrencia, por contexto, multicriterio, por coocurrencia de un fenómeno interaccional. De la base, 90% (63 horas), es de libre acceso. Es posible descargar el archivo y las diferentes transcripciones. Es una de las mejores interfaces para lengua hablada. Se retuvo como una opción.

En lengua escrita, una de las mejores opciones es Frantext (2021), del grupo ATILF (Análisis y Tratamiento Informático de la Lengua Francesa). Cuenta con 258 000 000 de palabras (octubre de 2020) y permite varios tipos de búsqueda, un contexto de hasta 700 signos y su interfaz es amigable. Va de los siglos IX al XXI. La versión integral no es de libre acceso. La versión de libre acceso es mucho más limitada, basada en 40 textos mayoritariamente del siglo XIX. Sin embargo, se retuvo por su libre acceso e interfaz.

Ninguna de las opciones resultó comparable al *corpus* del español de Mark Davies (2002-) de 100 000 000 de palabras, el cual equilibra géneros a partir del siglo XX y contiene diferentes variedades del español. Como lo indica Wissner (2012), las bases francesas son principalmente de Francia, escritas y literarias. En su mayoría, las interfaces reagrupan bases de datos creadas con fines diversos, que con frecuencia abarcan un solo género de discurso. Por esta razón se decidió limitar la búsqueda a diccionarios.

Diccionarios

Presentación y justificación de los diccionarios seleccionados

En francés, se recurrió al Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, 2021 (Centro Nacional de Recursos Textuales y Lexicales, en lo sucesivo CNRTL), creado por especialistas del CNRS y del ATILF, al ser muy completo y de libre acceso en línea. En español, se recurrió al *Diccionario del español de México*, de El Colegio de México (2021, en lo sucesivo DEM) para buscar preferentemente dentro de la variante mexicana, que los estudiantes conocen. Se complementó con el *Diccionario de la lengua española*, de la Real Academia Española (2021, en lo sucesivo DLE) y la paremia con el *Refranero multilingüe*, del Centro Virtual Cervantes (2021).

Enfoques relativos a metáforas y paremia desde el punto de vista contrastivo

Exploración de tres enfoques presentados a los alumnos para que conocieran trabajos en la materia

Van Hoof (2002-2007)

Profesor e investigador del Centro de Terminología de Bruselas, Bélgica, que elaboró un bestiario contrastivo de metáforas zoomorfas entre el francés y el inglés.

Van Hoof (2002, p. 403) atribuye las metáforas zoomorfas a la proyección del hombre en el mundo animal “para explicitar su ser físico, moral, social, y cultural”;¹ apoyándose en características reales o supuestas para conferir un valor simbólico en la convención social de una época. Consta que la analogía respecto de un animal puede variar con el tiempo o adquirir una nueva significación. El hombre asigna a los animales cualidades y defectos ya presentes en la Biblia e identificados parcialmente al hombre por los fabulistas, como reflejo de sus pulsiones secretas. El animal se asocia con el inconsciente y el instinto, las fuerzas que gobiernan al hombre, comenzando por la libido. Pero

1 Todas las traducciones son nuestras salvo indicación en contrario.

la pregunta que se hace Van Hoof (2002, p. 403) coincide con la que rige este trabajo: ¿las palabras y los símbolos se asocian de igual manera en diferentes países? Reunió un repertorio de metáforas excluyendo términos científicos. Encontró en ambas lenguas una mayoría de mamíferos, dentro de los que distinguió a los animales salvajes endémicos y exóticos y animales domésticos. Estos últimos dan origen a las expresiones más numerosas y antiguas, por su contacto con el hombre. Recolectó expresiones desde el siglo XIII para el francés y XII para el inglés, algunas ya desuetas al desaparecer las situaciones que les dieron origen. Otras reviven en una nueva acepción. Menciona que es normal que dos lenguas culturalmente próximas compartan expresiones similares con símbolos animales, aunque la forma difiera como en *remède de cheval* (remedio de caballo) que en inglés corresponde a *horse medicine* (medicina de caballo) y que refiere a un remedio energético. En español también se asocia al caballo con este tipo de remedio, en la locución adjetiva “de caballo” definida por el *DLE* (2021) como dicho de una dolencia o medicación fuerte. Existe, también, en los tres idiomas, la expresión “lágrimas de cocodrilo” (*larmes de crocodile*, *crocodile tears*), con igual significado de fingimiento de un dolor.

Señala Van Hoof (2002, p. 405) que las diferencias formales pueden obedecer a diversas transformaciones, como un cambio en la imagen de soporte. Una golondrina no hace verano en español ni en inglés (*one swallow does not make a summer*), y en francés lo que no hace es primavera (*une hirondelle ne fait pas le printemps*), como en italiano (*una rondine non fa primavera*). También puede haber un cambio del resultado por el medio o viceversa, del paso del singular al colectivo, de la inversión de términos como en *en bouche close n'entre mouche* (en boca cerrada no entra mosca), *a closed mouth catches no flies* (una boca cerrada no atrapa moscas) y que en español sería “en boca cerrada no entran moscas”. También hay transposiciones de sustantivo a adjetivo, como en *faim de loup* (hambre de lobo), *wolfish appetite* (apetito lobuno), que designan un gran apetito; en español, “hambre canina” (cambio de símbolo), o de sustantivo a verbo, como en *se fermer comme une huître* (cerrarse como una ostra), *to clam up* (sin traducción literal, pero con el mismo sentido), el sustantivo transformándose en verbo al agregar la preposición *up*), que significan callarse, negarse a hablar.

Se dan también calcos y préstamos. A pesar de los numerosos casos en que la simbología es compartida, el autor constata que son más numerosos los cambios de símbolo, como en *se jeter dans la gueule du loup* (echarse en la

boca del lobo), *to jump into the lion's mouth* (brincar hacia dentro de la boca del león), que significa buscar un peligro y que en español equivale a “meterse en la boca del lobo”, conservando el símbolo del francés. El cambio de símbolo puede darse también entre un animal específico y uno genérico. También el símbolo puede transponerse de sustantivo a adjetivo o a verbo.

Detecta Van Hoof (2002, p. 406) creaciones de primer y segundo grados, cuando se requiere un paso intermedio de interpretación para comprender. Por ejemplo, *laid comme un crapaud* (feo como un sapo, de gran fealdad) es una creación de primer grado comprensible sin problema, en cambio, *constipé du crapaud* (constipado del sapo, avaro) implica el paso por el significado de monedero que tiene la palabra sapo en argot francés.

Otro caso es el de la deformación deliberada de palabras por paronimia en significado o en sonido. Por ejemplo, en francés se le llama *calamar* (calamar) a una persona alta, pero esto viene de *calame* (cálamo, tallo herbáceo cilíndrico y liso). En este mismo grupo incluye el autor los eufemismos que evitan términos vulgares o nombrar a Dios.

Un caso más es el de los falsos cognados. *Parler cheval* (hablar caballo, hablar mal) tiene un significado distinto del de *to talk horse* (hablar caballo, hacerse el importante). En otras ocasiones la ilusión proviene de un juego de palabras, como es el caso del francés *cloporte* (cochinilla) para decir conserje, ya que el conserje “clôt la porte” (cierra la puerta).

El corpus de Van Hoof (2002-2007) contiene términos y expresiones en francés que define y posteriormente presenta en inglés, con la misma simbología o mediante una traducción explicativa. No necesariamente corresponden a una misma época, pero muestran que en cada comunidad se empleó la simbología animal en algún momento para expresar la misma idea. No especifica si se usan actualmente, ni el registro al que corresponden, ya que señala que esto conlleva subjetividad. El *corpus* es extenso y fue publicado en una serie de artículos en *Meta*, el *journal* de los traductores.

Desportes y Martin-Berthet (2001)

Las profesoras de la Universidad París 13 estudiaron nombres de animales y expresiones en francés y en español, señalando la complejidad del problema lexicológico de las unidades compuestas desde el punto de vista contrastivo,

por la descripción de las lenguas y por el desarrollo de una herramienta para el aprendizaje y la traducción.

Ellas señalan que las recopilaciones son normalmente monolingües y se organizan por tema o palabra clave, categorías semánticas variables entre recopilaciones, con diferentes grados de especificidad y no exclusivas. Señalan como otro problema paradójico su exhaustividad, ya que incluyen unidades raras no útiles para fines didácticos. En una perspectiva diacrónica, se buscan las motivaciones.

Las autoras proponen asociar criterios lingüísticos, semánticos y sintácticos y no imágenes mentales. Semánticamente proponen agrupar por rasgo motivante y eligen el modelo semántico lexical del estereotipo según Putnam (1985) y Kleiber (1990) que integre rasgos no necesarios y típicos. Pretenden no separar proverbios y expresiones, relacionar sentidos figurados de palabras simples con sus derivados motivados por los mismos rasgos, ya que la composición y derivación (morfológica y semántica) provienen de una matriz común de rasgos semánticos. Sintácticamente proponen colocar las expresiones en clases (sustantivos, adjetivos, verbos, frases) aunque reconocen las dificultades que conlleva.

Las autoras incluyen ejemplos de tablas comparativas que cruzan palabras clave y expresiones en ambas lenguas (entradas lexicales) con los rasgos semánticos, tomando las expresiones más comunes. Estando su artículo en francés, incluyen la traducción en español.

Por ejemplo, para el rasgo /bestia de carga/ y las palabras clave *âne*, *bou-rrique*, *baudet*, asno y burro (véase tabla 1):

Tabla 1. Rasgo “bestia de carga”

<i>âne</i>	<i>bourrique</i>	<i>baudet</i>	<i>asno</i>	<i>burro</i>	Français	Espagnol
-	+	+	-	+	<i>faire tourner (qn) en bourrique</i> <i>bourriner</i> « travailler » (bourrin) <i>chargé comme une bourrique</i> (+ bourricot) <i>chargé comme un baudet</i> <i>crier haro sur le baudet (?)</i>	<i>burro de carga</i> <i>trabaja como</i> <i>un burro</i> <i>ser un burro de</i> <i>carga</i>

Fuente: Tabla de Desportes y Martin-Berthet (2001, p. 73).

El signo indica si la palabra clave está relacionada con este rasgo (+) o no (-).
Vease la tabla 2 para los rasgos /tontería/ y /necedad/.

Tabla 2. Rasgos “tontería” y “necedad”

<i>âne</i>	<i>bourrique</i>	<i>baudet</i>	<i>asno</i>	<i>burro</i>	Français	Espagnol
+	+	-	+	+	<i>être un âne</i> (hum) <i>être une bourrique</i> (hum) <i>Bougre d'âne !</i> <i>faire tourner (qn) en bourrique</i> <i>faire l'âne pour avoir du son</i> <i>bonnet d'âne</i> <i>pont aux ânes</i> <i>ânerie</i>	<i>ser un burro</i> (hum) <i>ser</i> (muy) <i>burro</i> (hum) <i>ser</i> (muy) <i>asno</i> (hum)
+	+	-	-	+	<i>têtu comme un âne</i> <i>têtu comme une bourrique</i>	<i>ser</i> (muy) <i>burro</i> (hum) <i>ser un burro</i> <i>ser el amo de la burra</i> « être le maître de l'ânesse » = « avoir la capacité de décider »

Fuente: Tabla de Desportes y Martin-Berthet (2001, p. 74).

Ellas ordenan los rasgos de objetivo a subjetivo (no descriptivos). Identifican también rasgos intermediarios. La asociación no es biunívoca: un rasgo

puede generar varias expresiones y una expresión pertenecer a varios rasgos. Reconocen que la interpretación puede ser delicada.

En cuanto a léxico y semántica, ellas observan que los rasgos se asocian a la palabra y no al referente y que la selección de cada lengua es imprevisible, lo que dificulta que dos lenguas coincidan, aunque sean muy próximas. Señalan también que el análisis se complica cuando las lenguas cuentan con dos o más sustantivos para el mismo animal, ya que los rasgos se distribuyen aleatoriamente y los parentescos morfológicos no tienen efecto semántico, al punto que parecería que la dificultad reside más en la semejanza que en la diferencia.

En cuanto a morfología y sintaxis, notan que las clases son las mismas en ambas lenguas y se cruzan, siendo independiente de la clasificación semántica y la distribución de las expresiones aleatoria.

Las autoras atribuyen las diferencias entre lenguas en parte a universos y prácticas diferentes, pero esencialmente al arbitrario de las lenguas que podría perderse de vista al limitarse a las relaciones referenciales o a esquemas mentales universalistas separados de las formas lingüísticas. Señalan que esta falta de precisión limita la confiabilidad de los diccionarios, especialmente bilingües, para la traducción y obstaculiza el dominio de una lengua extranjera.

Sevilla Muñoz (2000)

Filóloga, paremióloga y traductora española de la Universidad Complutense de Madrid que contrasta en el artículo citado el español y el francés.

Detecta Sevilla Muñoz (2000, p. 98) varios aspectos y problemas de la búsqueda de equivalencias paremiológicas: la selección en la lengua de origen, su tipología, su comprensión y su expresión en la lengua de destino. Destaca la riqueza paremiológica de España y Francia y la disponibilidad de fuentes escritas.

Diacrónicamente, sugiere considerar las paremias desde el medioevo para descubrir su evolución morfosintáctica, más notoria en francés que en español, y determinar su uso. Sincrónicamente, señala la posibilidad de descubrir variantes de la misma época. Hace notar que los criterios pragmáticos para saber si una paremia es de actualidad no se encuentran en los compendios, por lo que hay que recurrir a fuentes orales. En España, más que en Francia, se ha perdido la competencia paremiológica, lo cual atribuye a la asociación del

uso de paremias con la pobreza léxica. Esto nos hace pensar en Sancho Panza, que sin tener la elocuencia de Don Quijote daba muestras de la riqueza de esta pretendida pobreza. Ahora, en España, se preservan las paremias incluyéndolas en los manuales de aprendizaje del español, en los medios masivos, en libros y juegos para niños. Indica que en Francia el uso frecuente se perdió más tempranamente y no hay un renacimiento. Esto da lugar a equivalentes semánticos no necesariamente pragmáticos. Todo esto dificulta la selección de formas contemporáneas y la determinación de variantes, lexicales y sinónimos.

Aclara que el término *paremia* es un archilexema, un enunciado memorizado en competencia caracterizado por la brevedad, la función utilitaria y didáctica y su intercalación en el discurso (Sevilla, 2000, pp. 100-101). Selecciona los tipos de paremias más frecuentes. Elaboramos las tablas 3, 4 y 5 para presentar su tipología y las correspondencias entre lenguas.

Tabla 3. Proverbio moral francés y proverbio y refrán españoles.

	<i>Paremias correspondientes</i>	<i>Ejemplos</i>
Francés	Proverbio moral	<i>Pierre qui roule n'amasse pas mousse</i> (Piedra que rueda no acumula moho)
Español	Proverbio (más cultivado y lejano en el tiempo y el espacio, grave y serio) Refrán (de origen etimológico occitano, popular, familiar, con frecuencia alegre, bromista y juguetón)	“Asno de arcadia, lleno de oro y come paja” “Piedra movediza, nunca moho la cobija”
Temática	Genérica	
Sentido	Idiomático	
Estructura	Generalmente binaria	
Mnemotecnia	X	
Alcance	Universal	
Morfosintaxis	A veces arcaica	

Fuente: Con base en Sevilla (2000, pp. 100-104).

Tabla 4. Dicton francés y refranes españoles.

<i>Premias correspondientes</i>		<i>Ejemplos</i>
Francés	<i>Dicton</i>	<i>Qui tue le goéland / La mort l'attend</i> (A quien mata a la gaviota / La muerte le espera)
Español	Refranes meteorológicos, laborales y supersticiosos	“A quien destruye un hormiguero, le vendrá duelo”
Temática	Específica (meteorología, actividades del trabajo, la superstición o la creencia)	
Mnemotecnia	No siempre	
Alcance	Regional	
Otras características	Popular, frecuentemente poético, aplica un código de urbanidad y habilidad a situaciones concretas	

Fuente: con base en Sevilla (2000, pp. 100-104).

Tabla 5. Frases proverbiales.

<i>Frases proverbiales</i>		<i>Ejemplos</i>
Francés	(sinónimo: locución adverbial)	<i>il ne faut pas vendre la peau de l'ours avant de l'avoir tué</i> (no hay que vender la piel del oso antes de haberlo matado)
Español	(sinónimo: frases hechas)	“No hay que vender la piel del oso antes de haberlo matado”.
Temática	Genérica	
Sentido	Idiomático	
Mnemotecnia	Ausente	
Otras características	Popular, puede conllevar fórmulas de orden o interdicción, breve, inserto en el discurso, es una unidad cerrada memorizada en competencia que con frecuencia carece de elaboración formal.	

Fuente: con base en Sevilla (2000, pp. 100-104).

Sevilla (2000, pp. 3, 5 y 6) alude a trabajos de Rodegem (1973, 1984) para indicar que la universalidad de los proverbios se debe a su sentido idiomático, que permite extrapolar una forma de vida y una filosofía a diversas situaciones de la vida independientemente del tiempo y del espacio, formalmente diferentes pero inmutables en el fondo y observables en distintas lenguas y culturas, y acepta la noción de universales paremiológicos.

Pese a situar la frase proverbial en el límite del universo paremiológico y debido a su presencia en las compilaciones, su cita por los locutores y a las teorías de Louis Combet (1971, pp. 30-36), Sevilla (2000, p. 104) considera que posee las características paremiológicas, aunque su frontera con el proverbio no es fácil de establecer. Señala también el caso en que la frase proverbial es una parte de un proverbio en desuso como en “Una golondrina no hace verano” que se desprende de los proverbios “Ni un dedo hace mano/Ni una flor hace ramo, ni una golondrina (hace) verano” y “Ni una sola golondrina hace verano, ni una sola virtud bienaventurado”.

Según Sevilla (2000, pp. 104-107), encontrar la equivalencia consiste en buscar en la lengua de llegada la unidad de significado que coincida lo mejor posible con la lengua de partida, siguiendo el orden lógico de la traducción al partir de la lengua extranjera para buscar la equivalencia en la lengua materna, respetando las etapas de comprensión y expresión. Se basa en técnicas traductológicas y criterios semánticos, morfosintácticos y pragmáticos. Para la comprensión, recurre a recopilaciones, usuarios y a la propia competencia paremiológica. Explicar el significado es complejo, más aún porque su carácter idiomático puede conferirles varios significados. Una vez comprendido el mensaje, lo resume en una palabra y atribuye el tema. Esto permite la agrupación sinonímica de aquellos que son sustituibles en el mismo contexto. Posteriormente hace una gradación de sinónimos partiendo del protagonista más equiparable al de la lengua de origen. Para nociones abstractas prefiere las frases proverbiales o los proverbios específicos a los genéricos. También es posible encontrar relaciones de hiponimia e hiperonimia.

En cuanto a la expresión, sugiere buscar la paremia que mejor exprese el significado y el tema de la paremia en la lengua de partida atendiendo a la búsqueda individualizada de equivalencias y no de un grupo de significado parecido, y la búsqueda según la herramienta semántica del tema o idea clave.

Llama equivalencia formal o literal a aquella que comparte el tema y la forma, como en *Mieux vaut prévenir que guérir* → Más vale prevenir que curar,

tomando la coincidencia formal en un sentido amplio y aceptando inversión de orden, ausencia de elementos, y un cambio morfológico o morfosintáctico. Cuando no hay coincidencia en la forma, la llama equivalencia conceptual, como en *Quand on parle du loup, on en voit la queue* (Cuando hablamos del lobo, le vemos la cola) → Hablando del rey de Roma, por la puerta asoma.

Nuestra adaptación

Puesta en práctica de una metodología accesible para los estudiantes y acorde con el tiempo y recursos disponibles a partir de los enfoques contrastivos explorados.

Asignación de cuatro animales por equipo

Se verificó el número de subentradas por animal en el bestiario de Van Hoof (2002-2007) y de entre aquellos con mayor frecuencia se asignó a cada uno de cuatro equipos un animal de cada categoría: domésticos, exóticos, salvajes y reptiles, aves e insectos. Esto para que cada estudiante analizara datos de cada tipo de animal, para tener un panorama más amplio para la reflexión y equilibrar la cantidad de datos por equipo, al ser la cantidad de metáforas proporcional a la presencia y cercanía del animal en el contexto cultural de referencia.

Búsqueda y captura de metáforas

Se realizó la búsqueda de metáforas en francés en las entradas correspondientes a cada animal en el diccionario del CNRTL. Se comenzó por la categoría de “exóticos” al ser los menos frecuentes para permitir que los estudiantes se familiarizaran con la actividad. Se puso a su disposición vía Teams,² de Microsoft, un archivo previamente formateado en Excel con una pestaña de ejemplo y una por animal, conteniendo los encabezados de columna, incluyendo la metáfora, el animal, el registro, el tipo de metáfora, la definición, el ejemplo, el estudiante que realizó la captura y las observaciones, como se ilustra en la tabla 6.

2 Aplicación de comunicación colaborativa en línea.

Tabla 6. Ejemplo de registro en francés por alumnos de la materia

<i>Métaphore</i>	<i>Animal 1</i>	<i>Registre</i>	<i>Type de métaphore</i>	<i>Définition</i>	<i>Exemple</i>	<i>Étudiant</i>	<i>Rem.</i>
éléphant	éléphant	<i>Au fig., fam. et le plus souvent iron.</i>	acceptation	Persone qui se distingue par une capacité créatrice puissante, lourde généralement sans raffinement.	Son génie embrasse tout. Cet éléphant de la finance vendrait les députés au ministère, et les Grecs aux Turcs. Pour lui le commerce est, dirait Cousin, la totalité des variétés, l'unité de spécialités (Balzac, Mais, Nucingen, 1838, p. 602): 3. Balzac, aussi profond et aussi puissant visionnaire que lui [Saint-Simon], n'était qu'un écrivain lent, constructeur minutieux de bâtisses énormes, sorte d'éléphant littéraire, capable de porter des masses prodigieuses, mais d'un pas lourd. Taine, Essais de crit. et d'hist., 1858, p. 221.	Rodríguez, Ana Karen	Rem. On rencontre ds la docum. a) Éléphantarque, subst. masc., antiq. Chef d'une compagnie de soldats montés sur des éléphants. Deux armées entières : trente mille hommes d'un côté, onze mille de l'autre, sans compter les éléphants avec leurs éléphantarques (Flaub., Corresp., 1860, p. 384). b) Éléphante, subst. fém. rare. Femelle de l'éléphant. Emploi métaph. Femme lourde qui manque de souplesse (cf. Huysmans, Art mod., 1883, p. 133). c) Éléphas, subst. masc. Nom scientifique de l'éléphant. L' « Elephas meridionalis », comme d'ailleurs la plupart des éléphants qui se baladent autrefois en Europe, n'avait pas de fourrure (Fargue. Pléton Paris, 1939, p. 129).

Se trata de archivos colaborativos en los cuales los 24 estudiantes del grupo pueden estar trabajando simultáneamente, cada uno desde su hogar y su computadora. El profesor puede monitorear el trabajo ya que aparece el nombre de los estudiantes activos en el documento y la celda en la que trabajan. Los equipos se repartieron las entradas por animal y al terminar su parte debían leer las de los demás para conocerlas y eventualmente corregirlas. Se continuó con “salvajes y reptiles”, “aves e insectos”, hasta llegar a los animales domésticos, para que el incremento en el volumen del trabajo fuera paulatino. El resultado fue un solo archivo con una pestaña por animal y cuatro por equipo, 16 en total.

Posteriormente se hizo el mismo trabajo para el español en los dos diccionarios y el refranero arriba mencionados, haciendo el registro en otro archivo de Excel previamente formateado y colocado en el grupo Teams de la materia.

Comparación

Se partió de la propuesta metodológica de Sevilla (2000) al adaptarse a las posibilidades de los estudiantes. Partieron del francés, la lengua extranjera, y llevaron a cabo las fases de comprensión y expresión, tomando en cuenta la gradación por protagonista y por especificidad. El registro se llevó a cabo agregando columnas al archivo de Excel de los registros en francés.

Esta propuesta se modificó tomando de Desportes y Martin-Berthet (2001) la no separación entre proverbios y expresiones y prefiriendo el criterio de rasgo al de tema o idea clave para la búsqueda de equivalencias.

En lugar de los diferentes tipos de *paremia* expuestos por Sevilla (2000), se manejaron tres tipos de *metáforas*: acepción, locución y proverbio, siendo más pertinente para los datos y los objetivos. Para un futuro profesor de francés y español es más útil y manejable conocer las acepciones y significados de las expresiones en ambas lenguas y sus equivalencias que identificar la tipología paremiológica en este primer acercamiento.

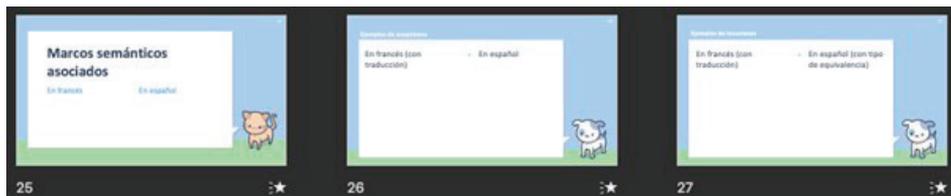
Tabla 7. Ejemplo de comparación por alumnos de la materia.

<i>Métaphore</i>	<i>Animal</i> 1	<i>Cadre</i> sémantique	<i>Trait</i>	<i>Équivalence (métaphore)</i>	<i>Type</i> <i>d'équivalence</i> (littérale ou conceptuelle)
<i>La nuit, tous les chats sont gris.</i>	Chat	Apparence	indistinction	CVC: De noche, todos los gatos son pardos Ideas clave: Apariencias Significado: Con la oscuridad de la noche o la falta la luz, resulta fácil disimular las tachas de lo que se vende, no se perciben los defectos de quien se presenta. Marcador de uso: Muy usado Observaciones léxicas: Pardo significa aquí «oscuro»	Formelle (un changement morphologique - pardo/gris)

Presentación de resultados

Se brindó a cada equipo, vía Teams, un archivo previamente formateado de Power Point para que lo completaran colaborativamente, incluyendo por cada animal: el número de subentradas, los marcos semánticos asociados, ejemplos de acepciones, locuciones y proverbios y el tipo de equivalencia. Se pidió que todos participaran incluyendo su explicación mediante un video en Power Point. Esto se revisó y se reunió en un solo archivo, agregando las diapositivas de introducción y conclusión (véase imagen 1).

Imagen 1. Archivo de Power Point proporcionado por alumnos de la materia.



Diálogo con la doctora Sanz

Cada alumno escribió las preguntas que deseaba plantear a la doctora respecto a cada sección de su artículo sobre las metáforas zoomorfas (2015). Se seleccionaron las más reiteradas o pertinentes y se incluyeron en las diapositivas. El día 8 de diciembre se contó con la presencia de la doctora y de los alumnos de noveno semestre. Durante la primera media hora se realizó la presentación y posteriormente la doctora respondió a las preguntas planteadas.

Resultados

Presentación resumida de los hallazgos obtenidos y las observaciones realizadas

De los 16 animales del *corpus*, catorce tienen el mismo género en español y en francés y sólo dos, *lièvre* (liebre) y *zèbre* (cebra) cambian de género. Doce de los 16 vocablos tienen una traducción biunívoca; sin embargo, cuatro de ellos presentan más traducciones en español:

bête → bicho, bestia, animal
 âne → asno, burro
 poisson → pez, pescado
 oiseau → ave, pájaro

Los animales más productivos son, en el *DLE* (2020), el caballo, el gato, el perro, el gallo/gallina, la mosca, el burro, el lobo, el pájaro, el pez. En el *DEM* (2020), el gallo, la mosca, el caballo, el gato, el perro y el burro. En francés, *chien* (perro), *loup* (lobo), *cheval* (caballo), *mouche* (mosca), *chat* (gato), *oiseau* (ave/pájaro), *poule* (gallina), *coq* (gallo), *âne* (asno/burro) y *lièvre* (liebre). Llama la atención la productividad de *lièvre* y más aún la de *loup*, que siendo un animal salvaje está casi a la par de *chien* en el diccionario, si bien en el bestiario de Van Hoof presenta la mitad de subentradas (90) en comparación con dicho vocablo.

Algunos términos son muy polisémicos en francés, como *cheval* (caballo) y *poule* (gallina). La gallina se asocia con el afecto, la maternidad, los hábitos,

el alimento, la policía, la subordinación, la mujer fácil, la cobardía y la piel erizada. El caballo con una postura física o mental: la rebeldía, el arrebato, la cólera, el salvajismo, el trabajo, la tosquedad, el habla no pulida, la perseverancia, los juegos de azar, el gasto, la pertenencia, el estatus social o económico.

Llama la atención la asociación de las aves con la mujer en francés, la cual puede ser positiva como en el caso de *mère poule* (madre gallina), o negativa como en *poule* (gallina) y *grue* (grulla), en su acepción de mujer fácil, o en *grue*, *bécasse* (becada), *dinde* (pavo), *oie* (oca) en su acepción de persona tonta que se refiere con mayor frecuencia a una mujer.

Basados en la lectura del artículo de Sanz (2015), los estudiantes reflexionaron por equipos sobre el marco semántico de las metáforas. Como ejemplo incluimos el camello (véase tabla 8).

Tabla 8. Marcos semánticos de camello/*chameau*.

Marco semántico	Español - camello	Francés - chameau
Comportamiento		Persona hosca o agresiva (Agresividad)
Forma	Estar camello (Encorvamiento)	Estar jorobado
Función	Faena (Trabajo)	Término injurioso que designa a una mujer de costumbres ligeras (Trabajo)
Capacidad		Être sobre comme un chameau Ser o estar sobrio como un camello (No-beber)

Fuente: elaboración propia.

Como cabe esperar, entre dos lenguas romances y de culturas próximas hay muchas equivalencias formales y conceptuales entre las metáforas en español y en francés, aunque no siempre están aún en uso en ambas lenguas. Asimismo, algunas locuciones que el *DLE* (2020) no atribuye a una región específica del mundo hispano, no resultan familiares para los agascalentenses participantes en este trabajo. En cambio, otras expresiones de la competencia paremiológica de los participantes no se encontraron en ninguno de los diccionarios empleados.

Por otra parte, Sevilla (2000, p. 106) distingue entre equivalencia formal o literal y conceptual, implicando que a igual forma correspondería igual significado; sin embargo, detectamos casos en que se da la equivalencia formal con diferente significado. En esos casos conservamos la clasificación aclarando que se trata de una equivalencia formal mas no conceptual.

Tabla 9. Ejemplos de equivalencias de metáforas zoomorfas.

<i>Equivalencia formal</i>	<i>Equivalencia conceptual</i>	<i>Español</i>	<i>Francés</i>
X	X	<i>qué mosca te, le, os, etc., ha, o habrá, picado</i>	<i>Quelle mouche le pique, l'a piqué ?</i>
	X	<i>Hambre canina</i>	<i>Faim de loup (hambre de lobo)</i>
X		<i>Hacer mosca</i> <i>Estorbar</i>	<i>Faire mouche (hacer mosca)</i> <i>Dar en el blanco</i>

Fuente: elaboración propia.

Conclusiones

Del contraste de las metáforas zoomorfas en francés y español y de la experiencia de enseñanza-aprendizaje

Existen muchas similitudes en las metáforas zoomorfas entre el francés y el español; sin embargo, varias de las expresiones equivalentes han caído en desuso en una o ambas lenguas. Por otra parte, en este *corpus* los puntos de divergencia son mayores que los de convergencia. Una minoría de metáforas son formalmente similares sin tener el mismo sentido. Los conceptos de marco semántico, tema y rasgo son útiles para establecer equivalencias y diferencias, así como para observar los significados más recurrentes asociados con cada animal en cada lengua.

Se verificó la disponibilidad de *corpus*, siendo mayor en español, y la disparidad en el contenido de diccionarios, siendo más completo el diccionario en francés. Esta verificación es útil para la continuación de este trabajo o para trabajos posteriores.

Al incluir aquí trabajos escritos en francés sobre el aspecto contrastivo, se facilita el acceso a ellos para quienes no leen el francés.

Como experiencia de aprendizaje, pese a las limitaciones de tiempo, presupuesto y conocimientos previos se logró acercar a los alumnos a la investigación y darles a conocer los diferentes artículos, ayudándoles a comprender las etapas y las bases que guían este tipo de trabajos, las herramientas con que se cuenta, las problemáticas que se enfrentan. Se incentivó el interés por el quehacer de los investigadores y por conocer mejor las lenguas objeto de su estudio y futura enseñanza. Este trabajo puede servir como punto de partida para ulteriores reflexiones en esta y otras materias y por parte de otros grupos, para continuar el diálogo.

El uso de documentos en los que cada alumno participa y es posible monitorear en qué sección, permitió detectar los casos de mayor o menor aportación al trabajo colaborativo. Aunque en su mayoría trabajaron, en dos ocasiones se señaló a equipos diferentes el desequilibrio en la participación, detectado mediante un seguimiento atento. Al final del proyecto se pidió a cada alumno evaluar la contribución de cada compañero de equipo, según si realizó un trabajo completo, correcto, en tiempo y forma, cuantitativamente equilibrado y su actitud, justificando la nota atribuida. Pese a los problemas que suelen darse en el trabajo en equipo, cada alumno fue consciente de haber participado en nombre propio al trabajo de un equipo y del grupo, y de la fuerza del trabajo en conjunto, ya que individualmente no se habría obtenido esta cantidad de información en este periodo.

Se generaron vínculos entre la investigación y la docencia al leer estos artículos con los alumnos, al basarse en ellos para llevar a cabo este proyecto a escala estudiantil y al entablar un diálogo con la doctora Sanz. Los estudiantes pudieron vincular las lenguas española y francesa comparando algunas metáforas zoomorfas. Se estableció un vínculo entre los departamentos universitarios de Letras, al cual pertenece la doctora Sanz, y de Idiomas, al cual pertenecen los estudiantes. Se abre un vínculo potencial entre materias al brindar materia de reflexión para relacionar la gramática y la sociolingüística, que este grupo cursaría en enero-junio de 2021, siendo posible retomar este trabajo para pensar la relación entre la lengua y la sociedad, el contacto entre las lenguas y el cambio lingüístico en sus ejes geográfico y diacrónico. La liga con la materia de traducción se puede establecer retomando los enfoques teóricos cuando los estudiantes cursen Introducción a la Traducción para trabajar

paradigmas como el de la equivalencia. Al invitar a los alumnos de noveno semestre a su diálogo con la doctora Sanz, se genera un vínculo entre grupos partícipes de esta reflexión.

Una problemática conocida para los docentes es la falta de precisión en el seguimiento de instrucciones y la falta de atención a las correcciones por parte de algunos estudiantes. Este proyecto implicó una gran cantidad de corrección y de trabajo extraordinario, cuya remuneración o reconocimiento consiste casi exclusivamente en la satisfacción personal. Sin embargo, y aunque no es medible en lo inmediato, pensamos que con un alumno o alumna en quien germine el interés por conocer o realizar proyectos de investigación habrá valido la pena.

Anexo. *Corpus* en francés

La página del Corpus de la Parole, del Ministerio francés de la Cultura con el CNRS, no funciona y redirige a:

1. Trésors de la Parole, sin acceso.
2. Plateforme COCOON (Colección de *Corpus* Orales Digitales), cuya página del Corpus del Habla (2021) propone la descarga o consulta de 3 597 grabaciones de diversos temas, lenguas, contextos, formatos y duraciones, que incluyen hablantes no nativos y sin transcripciones.
3. Ortolang (Herramientas y Recursos para un Tratamiento Optimizado de la Lengua, 2021), propone *corpus* de diversa índole, tamaño, lenguas, lenguajes, tipos de texto, propósitos, soportes y participantes: 42 escritos, 172 orales y 33 multimodales.

Dentro de Ortolang se encuentra el Projet ORFÉO (Herramientas e Investigaciones sobre el Francés Escrito y Oral, 2021), que contiene el Corpus de Estudio para el Francés Contemporáneo con quince *corpus* orales de 4 000 000 de palabras y seis *corpus* escritos de 6 000 000 de palabras. La búsqueda sencilla arroja datos de diversa índole y hay nueve criterios no simultáneos para delimitarla. Cuenta con transcripción automática.

La Universidad de Colonia y la Universidad de París 13 tienen el proyecto Varitext (2021), una base textual multilingüe de la francofonía africana

y europea. Requiere inscripción y solicitud de usuario y contraseña vía correo electrónico que permanece sin respuesta.

También de diverso volumen y género, ANNIS (2021) cuenta con transcripción en palabras sueltas y un contexto de 25 palabras a la izquierda y a la derecha a menos de ser redirigido al *corpus* de origen, en cuyo caso depende de la interfaz de cada corpus.

El CIEL-F (Corpus Internacional Ecológico de la Lengua Francesa, 2021), contiene fragmentos de diez minutos de 200 grabaciones de 2006 a 2012 en quince zonas de la francofonía para comparar variedades de la lengua. Es un proyecto de cinco equipos universitarios (Lyon, Paris-Ouest, Freiburg, Halle, Louvain-la-Neuve) con cuatro categorías: interacciones durante las comidas, programas de radio, interacciones en contexto profesional y otros. Es interesante y cuenta con transcripción, pero es limitado cuantitativamente. Es accesible mediante MOCA 3 (Administración de Corpora Multimodales Orales, 2021), de la Universidad de Friburgo de Brisgovia, que requiere registro para el envío de usuario y contraseña por correo electrónico, y CLAPI.

Otras opciones involucran el pago de suscripciones sin incluir mejores contenidos, como Sketch Engin (2021).

El artículo de Bürgel, Diwersy y Siepmann (2016, p. 2) sobre la creación del *corpus* de referencia del francés contemporáneo y su presentación durante un seminario en 2017 (Universidad Jean Moulin, 2021) lo plantean como una solución que equilibraría géneros y contaría con 310 000 000 de palabras de entre 1945 y 2014, más de 90% de las dos últimas décadas. Sería el primero en incorporar tanta habla espontánea. Debía estar en línea en 2018 pero no lo está y no se obtuvo respuesta por correo electrónico.

Referencias

- ATILF [Análisis y Tratamiento Informático de la Lengua Francesa] (2021, 14 de enero). *Frantext*. Recuperado de <https://www.frantext.fr/>
- Baude, O. (2010). *Corpus de la parole (Version 1)*. Délégation générale à la langue française et aux langues de France. Typologie et Universaux Linguistiques, Institut de Linguistique Française. Recuperado <https://doi>.

- org/10.34847/COCOON.FD48C512-26D0-3BD3-Bo2B-4AE995285D05. [Consulta: 14 de enero de 2021.]
- Benzitoun C., Debaisieux, J.-M. y Deulofeu, H.-J. (2017, 15 janvier). Le Projet ORFÉO: Un corpus d'étude pour le français contemporain, Corpus [en línea], 15 | 2016. Recuperado de <http://journals.openedition.org/corpus/2936>. DOI: <https://doi.org/10.4000/corpus.2936>. [Consulta: 14 de enero de 2021.]
- Bürgel, C., Diwersy, S. y Siepman, D. (2016, 4 de julio). Le Corpus de référence du français contemporain (CRFC), un corpus massif du français largement diversifié par genres, *SHS Web of Conferences* (vol. 27). 5e Congrès Mondial de Linguistique Française, p. 11002. Recuperado de https://www.shs-conferences.org/articles/shsconf/abs/2016/05/shsconf_cmlf2016_11002/shsconf_cmlf2016_11002.html [Consulta: 14 de enero de 2021.] DOI: <https://doi.org/10.1051/shsconf/20162711002>.
- Centre d'Études Linguistiques, Université Jean Moulin Lyon 3 (2021, 14 de enero). *Séminaire | Diffusion du 7e séminaire-apéro du CEL du 26 juin 2017*, en <https://cel.univ-lyon3.fr/seminaire-diffusion-du-7e-seminaire-apero-du-cel-du-26-juin-2017>
- Centro Virtual Cervantes (2021, 18 de enero). *Refranero multilingüe*. Recuperado de <https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/Busqueda.aspx>
- CIEL-F. (2021, 14 de enero). *Corpus International Écologique de la Langue Française*. Recuperado de <http://www.ciel-f.org/corpus.html>
- CNRTL (2021, 18 de enero). *Portail lexical*. Recuperado de <https://cnrtl.fr/definition/>
- Combet L. (1971). *Recherches sur le "refranero" castillan*. París:Les Belles Letres.
- Davies, Mark. (2021, 14 de enero). *Corpus del español: genre/historical*. [100 millones de palabras, siglo XIII-siglo XX, en construcción desde el año 2002.] Recuperado de <https://www.corpusdelespanol.org/hist-gen/>
- Desporte, A. y Martin-Berthet F. (2001). Noms d'animaux et expressions en français et en espagnol. *Langages*, 35(143), 71-90. (Lexicologie contrastive espagnol-français). DOI : <https://doi.org/10.3406/lgge.2001.891>
- El Colegio de México (2021, 18 de enero). *Diccionario del español de México*. Recuperado de <https://dem.colmex.mx/>
- Huma-Num. (2021, 14 de enero). *Corpus de la parole*. Recuperado de <http://corpusdelaprole.huma-num.fr/>

- Humboldt-Universität zu Berlin, Corpus Linguistics and Morphology (2021, 14 de enero). *About ANNIS*. Recuperado de <https://corpus-tools.org/annis/>
- Instituto de Lenguas Romances (2021, 14 de enero). *Orféo*. Alemania, Universidad de Colonia. Recuperado de <https://orfeo.ortolang.fr/?locale=fr>
- Instituto de Lenguas Romances (2021, 14 de enero). *Varitext. PrimeStat 1.0*. Alemania, Universidad de Colonia. Recuperado de <http://syrah.uni-koeln.de/varitext/>
- Kleiber, G. (1990). *Sémantique du prototype*. París: PUF.
- Laboratorio ICAR (2021, 14 de enero). *CLAPI*. Recuperado de <http://clapi.icar.cnrs.fr>
- Lexical Computing, CZ S.R.O. (2021, 14 de enero). *Sketch Engin*. Recuperado de <https://www.sketchengine.eu/>
- Ministère de la Culture (2021, 14 de enero) *Corpus de la parole*. Recuperado de <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Langue-francaise-et-langues-de-France/Observation-des-pratiques-linguistiques/Corpus-de-la-parole>
- Ministère de la Culture (2021, 5 de enero) *Trésors de la parole*. Recuperado de <http://tresorsdelaparole.culture.gouv.fr/>
- ORFÉO (2021, 14 de enero). *Corpus d'Étude pour le Français Contemporain*. Recuperado de <https://repository.ortolang.fr/api/content/cefc-orfeo/10/documentation/site-orfeo/index.html>
- ORTOLANG (2021, 14 de enero). *Corpora*. Recuperado de <https://www.ortolang.fr/market/corpora>
- Putnam, H. (1985). Signification, référence et stéréotype, *Philosophie* 5 (trad. Khalfa).
- Real Academia Española (2021, 18 de enero de 2021). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/>
- Rodegem, F.-M. (1973). *Anthologie rundi*. Armand Colin (Classiques africaines, 12).
- Rodegem, F.-M. (1984). La parole proverbiale. François Suard et Claude Buridant. En *Richesse du proverbe*, 2 vols. Université de Lille III.
- Sanz Martin, B. E. (2015). Las metáforas zoomorfas desde el punto de vista cognitivo. *Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura*, 20(3), 361-383. DOI: 10.17533/udea.ikala.v20n3a06

- Sevilla Muñoz, J. (2000). Les proverbes et phrases proverbiales français, et leurs équivalences en espagnol. *Langages*, 34(139), 98-109. (La parole proverbiale). DOI: <https://doi.org/10.3406/lgge.2000.2383>
- Universidad de Friburgo de Brisgovia (2021, 14 de enero). MOCA 3, CIEL-F. Recuperado de http://moca.phil2.uni-freiburg.de/moca3_v3/index.php?vi=12
- Universität Postdam y Humboldt Universität zu Berlin (2021, 14 de enero). *Corpus ANNIS*. Recuperado de http://ortolang107.inist.fr/annis-gui/#_q=ImNoaWVuIg&_c=dHVmcw&cl=15&cr=15&s=0&l=10&m=11
- Van Hoof, H. (2002). Un bestiaire linguistique –ou les animaux dans les images du français et de l'anglais. *Meta*, 47(3), 403-427. DOI: <https://doi.org/10.7202/008023ar>
- Wissner, I. (2012). Les grands corpus du français moderne: des outils pour étudier le lexique diatopiquement marqué ? *SKY Journal of Linguistics*, 25, 233-272.



Hacia una caracterización del habla aguascalentense durante el periodo virreinal

Blanca Elena Sanz Martin
elena.sanz@edu.uaa.mx

Cristina Eslava Heredia
cristina.eslava@edu.uaa.mx

Introducción

La recolección de datos ha formado parte esencial de los estudios lingüísticos de corte empírico. Uno de los recursos más exitosos para la obtención de datos lingüísticos es el *corpus*. De hecho, en ciertas áreas, como la lingüística histórica, el *corpus* constituye una herramienta metodológica imprescindible.

Para acercarnos lo más posible a los registros orales de épocas anteriores es, menester emplear textos que presenten la fluidez y espontaneidad asociada al habla cotidiana, como cartas privadas, memorias, denuncias, declaraciones, entre otros.

Este trabajo analiza la evolución histórica del español dentro del territorio que conforma al actual estado de Aguascalientes durante el periodo virreinal, ya que no existen trabajos

previos sobre esta zona.¹ Para lograr lo anterior, se obtuvo y documentó gran cantidad de textos cercanos a la oralidad, que fueron generados en dicho territorio durante la época colonial española.

Los textos analizados fueron obtenidos tanto del Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes como del Archivo General de la Nación durante los años 2019 y 2020.

Con respecto al Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes (AHEA), fue consultado el Acervo Colonial Digital, el cual cuenta con tres fondos: Notarial, Civil y Judicial Penal.

Del Archivo General de la Nación (AGN), se hizo una consulta de Aguascalientes en el grupo documental Instituciones Coloniales, directamente en sus instalaciones, ubicadas en la Ciudad de México. Así, también, fue consultada la Guía General del AGN, puesto que algunos documentos del mencionado grupo documental se encuentran disponibles de forma digital para su consulta en línea.

Panorama histórico

En 1521 cayó la gran ciudad de Tenochtitlán a manos de los españoles y sus aliados indígenas, comandados todos por el capitán general Hernán Cortés. Al caer Tenochtitlán y con esta el imperio azteca, los españoles comenzaron a realizar exploraciones y conquistas a lo largo del hoy territorio mexicano.

En las zonas en donde no había asentamientos indígenas establecidos, sino que había poblaciones nómadas en su lugar, las relaciones entre españoles e indígenas eran tensas y había luchas constantes. Uno de esos puntos se encontraba en la región de lo que luego sería Zacatecas, y en que se descubrió su riqueza minera en 1546. Este descubrimiento empeoró y tensó, aún más, la situación entre españoles y chichimecas, debido a la ambición de los primeros por adquirir riquezas a cualquier precio. Lo anterior derivó en una lucha cruenta por ambos bandos. En 1550 se dio la primera bonanza minera de Zacatecas, y la colonización se volvió asunto de Estado, buscándose facilitar

¹ Existen tres trabajos que han documentado otras zonas geográficas del actual territorio mexicano durante el periodo virreinal. Uno de ellos documenta el Altiplano Central (Company, 1994a); el segundo, el Golfo de México (Melis y Rivero, 2008) y el último, la zona del actual Campeche (Ramírez Quintana, 2016).

el abastecimiento de mineral y de asegurar el envío de la plata obtenida. Para abastecer a Zacatecas se traían bastimentos desde Michoacán, Querétaro, Guadalajara, y el azogue venía desde el puerto de Veracruz (Rojas *et al.*, 1994).

Poblar ese territorio y sus alrededores no fue fácil, ya que no había pueblos indígenas sedentarios en esa región. La corona española prácticamente repartió tierras a todo el que las solicitaba e incluso los llanos del hoy Aguascalientes tuvieron dueños antes de ser habitados y trabajados. Se fueron creando poblados para defender los caminos españoles de los ataques chichimecas. Un lugar de paso de estos últimos era por el lado de los llanos del camino que iba de Guadalajara a Zacatecas, lo que motivó a que en 1562 se fundara un nuevo poblado español, nombrado Villa de Lagos (Rojas *et al.*, 1994).

Durante los siguientes años continuó la expansión española y su subsecuente fundación de nuevos poblados hacia el norte de Villa de Lagos, lo que dio origen a Villa de Nuestra Señora de la Asunción de las Aguas Calientes, llamada así debido a la abundancia de aguas termales en la zona (Villa de Aguascalientes). “La villa de Aguascalientes fue fundada en 1575 en el contexto de la expansión española hacia el norte, con el propósito de defender los caminos que comunicaban las minas de plata de Zacatecas con la capital del virreinato” (Gómez, 2013, p. 141).

Sin embargo, en sus primeros años, la población de Villa de Aguascalientes era reducida y sufrió ataques de los chichimecas. Se tiene poca información sobre ese periodo, pero en 1584 Hernando Gallegos, teniente de alcalde mayor en Teocaltiche, indicó que entre Zacatecas y Guadalajara se encuentra

una villa que llaman de Nuestra Señora de la Asunción, donde está un fuerte que llaman Aguascalientes. Y es de muy poca o ninguna población, porque no tiene más de los soldados que están en el dicho presidio, que son dieciséis, y un caudillo y dos vecinos, porque no se puede tener en la dicha villa ninguna contratación ni valerse de sementeras, porque no dan lugar los indios chichimecas de guerra (Acuña, 1988, p. 308).

En 1593, Villa de Aguascalientes sufrió un gran ataque por parte de los chichimecas, que la dejó devastada. En consecuencia, se permitió que vecinos de otras congregaciones fueran a establecerse a la villa. Las condiciones mejoraron, pero siguieron siendo complicadas, como consta en lo dicho por

Matías de la Mota y Escobar en 1605, quien afirmó que Aguascalientes era la más pobre y humilde población de todo ese reino (Rojas *et al.*, 1994).

Sin embargo, la situación comenzó a cambiar poco a poco en los primeros años del siglo xvii. En 1610, se le concedió a Villa de Aguascalientes la categoría de alcaldía mayor, separándola de Villa de Lagos, a la que pertenecía desde su fundación; para 1619 se registraron en Villa de Aguascalientes 15 o 20 vecinos, lo que en los usos de la época quiere decir cabezas de familia, por lo que se podrían calcular aproximadamente 80 pobladores. Aunque de la gente que vivía en el campo no se daba cuenta, se indicaba que “hay muchos otros en estancias” (Rojas *et al.*, 1994, s. p.).

Respecto a la población indígena, esta era poca en un principio. Hacia finales del siglo xvi, en Aguascalientes casi no quedaba población indígena. “Pero [...] el vacío dejado por los chichimecas fue llenado poco a poco por la expansión de los grupos de la zona, como los caxcanes, y por la llegada de población indígena del centro, como los tlaxcaltecas, otomíes y mexicanos” (Rojas *et al.*, 1994, s. p.).

Con el nuevo siglo creció también la población.

En los primeros años del siglo xvii fue convertida en cabecera de alcaldía mayor y de parroquia, desprendiendo su territorio de Lagos, de donde había dependido hasta entonces. Dentro de su jurisdicción se fueron creando a lo largo del siglo xvii algunos pueblos de indios, el primero de los cuales fue el de San Marcos (Gómez, 2013, p. 141).

Con la obtención del rango de alcaldía, la villa comenzó una nueva etapa, ya que se convirtió en cabecera de una región.

Hacia 1630 la alcaldía mayor de Aguascalientes debe de haber estado compuesta por el territorio que conservó casi hasta finales del gobierno colonial. Esto lo podemos presumir porque ya existían las alcaldías vecinas que delimitaban la nuestra, y porque sabemos cuán cuidadosa y quisquillosa fue la burocracia colonial para definir los territorios sobre los cuales tenía autoridad. Estaba compuesta por el territorio que formaría más tarde los partidos de Aguascalientes, Asientos, San José de Gracia y Monte Grande. Tenía una forma más delgada de la que ahora le conocemos al estado porque el territorio del partido de Calvillo pertenecía a la alcaldía de Juchipila, y más alargada

porque le pertenecía el distrito de Monte Grande, más tarde conocido como San José de la Isla (Rojas *et al.*, 1994, s. p.).

En síntesis, la población original de Villa de Aguascalientes se conformó por unos cuantos vecinos y soldados. A pesar de ser fundada en 1575, durante el resto del siglo *xvi* no tuvo un crecimiento demográfico importante, en gran parte debido a la guerra contra los chichimecas. Hasta los primeros años del siglo *xvii* la situación comenzó a cambiar, con la llegada de inmigrantes españoles de otras poblaciones, así como también de población indígena llevada de diversas regiones. No hay que olvidar también que antes de la llegada de los españoles, no había un pueblo o tribu dominante, a diferencia de muchas zonas del México prehispánico, ya que no existía ninguna civilización asentada en la zona, prácticamente sólo existían tribus nómadas chichimecas.

Con el paso de las décadas, durante la etapa colonial, comenzaron a fundarse algunos otros asentamientos a lo largo de lo que más tarde sería el estado de Aguascalientes. En todo ese territorio, al igual que en donde se fundó Villa de Aguascalientes, no había culturas indígenas sedentarias asentadas con anterioridad a la llegada de los españoles, por lo que en todo lo que sería posteriormente el estado aguascalentense el proceso de mestizaje fue diferente al del resto del país.

Otro aspecto importante y de diferenciación de Aguascalientes es que durante la colonia perteneció a Nueva Galicia, que fue un territorio autónomo dentro del virreinato de la Nueva España (Muriá, 2006).

En suma, el estado de Aguascalientes y su población se conformaron de una forma un tanto diferente a otras regiones del país, lo que ha motivado a realizar una investigación sobre cómo evolucionó el español en esta región durante el periodo colonial. A través de la documentación de textos cercanos a la oralidad pertenecientes al periodo virreinal dentro de este territorio, se ofrece una descripción general de las características lingüísticas del español virreinal de dicha región.

Documentación colonial analizada

Como se mencionó en la introducción, para investigar y analizar el habla aguascalentense durante el periodo virreinal se recurrió a la documentación

de textos obtenidos tanto del Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes (AHEA) como del Archivo General de la Nación (AGN). Del primero fue consultado el Acervo Colonial Digital, el cual cuenta con tres fondos: Notarial, Civil y Judicial Penal. Del segundo se hizo una revisión tanto presencial en el grupo documental Instituciones Coloniales, así como también se hizo una revisión digital en línea, a través de la Guía General.

En los dos archivos fueron revisados documentos desde los siglos XVI a XVIII. Del siglo XIX no se hizo revisión por su brevedad para efectos del objeto de estudio, ya que la lucha por la independencia nacional comenzó en 1810.

Cabe destacar que, aunque si bien se analizaron textos desde el siglo XVI, los documentos de dicha centuria no son muchos, derivado de que Villa de Aguascalientes fue fundada hasta 1575. Además, como se mencionó en el apartado anterior, en sus primeros años, la población de la villa era muy escasa, siendo que no llegaba ni a los 50 habitantes entre soldados y vecinos, por lo que prácticamente la población se incrementó de manera significativa hasta el siglo XVII. Por ende, la documentación en ese periodo es muy escasa.

En total, del Acervo Digital Colonial del Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes fueron analizados 87 documentos, de los cuales, 35 pertenecen al fondo Notarial, 33 al Civil y 19 al Judicial Penal. De los 35 documentos pertenecientes al fondo Notarial, 18 corresponden al siglo XVII y 17 al siglo XVIII. Por lo que respecta a los 33 textos del fondo Civil, todos ellos corresponden al siglo XVIII. Finalmente, de los 19 documentos ubicados en el fondo Judicial Penal, catorce de estos son del siglo XVII y cinco del siglo XVIII. Mientras que del Archivo General de la Nación fueron analizados 40 documentos del fondo de Instituciones Coloniales. De estos, uno pertenece al siglo XVI, siete al siglo XVII y 32 al XVIII. En la tabla 1 se sintetiza lo anterior.

Tabla 1. Relación de documentos.

<i>Archivo</i>	<i>Fondo</i>	<i>Siglo</i>	<i>Documentos transcritos</i>
AHEA	Notarial	XVII	18
		XVIII	17
	Civil	XVIII	33
	Penal	XVII	14
		XVIII	5

<i>Archivo</i>	<i>Fondo</i>	<i>Siglo</i>	<i>Documentos transcritos</i>
AGN	Instituciones Coloniales	XVI	1
		XVII	7
		XVIII	32

Fuente: elaboración propia.

Como se podrá notar, se han transcrito varios textos jurídicos, pues es la naturaleza de la documentación del Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes. No obstante, a pesar del carácter jurídico de dichos textos, estos se caracterizan por presentar testimoniales y declaraciones, los cuales contienen rasgos de oralidad, como se ejemplifica a continuación:

Y luego incontienenti Yo Antonio Perez Velazco escribano publico / en cumplimiento del auto cabessa de proreso estando en el ojo de los baladesez media legua de la Villa de Aguascalientes en una / cassilla donde dissen vivia Joseph Garsia indio vide dentro de dicha cassilla que es-/taba un hombre al pareser difunto tendido en el suelo sobre un cuero / de rez tapado con un ____ y mandandole descubrir, y desnudar / le vi tenia en la tetilla izquierdo al pareser sobre el corason / una herida de dos dedos de largo, y uno de ancho al pareser penetran-/te roto cuero, y carne que actualmente estaba vistiendo sangro, / y pasando atras de la dicha cassilla donde estaba un cuerpo al pa-/reser difunto, de muger tendido en el suelo cubierto el rostro / con un paño blanco, y mandandole descubrir de la sintura para / arriba vi tenia en el lado de la tetilla del lado izquierdo entre / el brazo, y tetilla dos heridas, al pareser penetrantes roto el cuero / y carne que actualemte estaba vistiendo sangre, y mandan-/dole alsar el brazo izquierdo tenia en el hueco del sobaco otra erida (AHEA, fondo Judicial Penal, 1691, caja 255, exp. 23).

Como vemos, este tipo de textos pertenecen a una tradición discursiva, que puede definirse como: “el sistema universal de significaciones al que pertenece un discurso (o un enunciado) y que determina su validez y su sentido” (Coseriu, 1955/1956, p. 50).

Fenómenos lingüísticos

Mediante el análisis de los datos obtenidos de los textos mencionados en el apartado anterior, se han encontrado diversos fenómenos fonológicos, morfológicos, sintácticos, semánticos y léxicos.

Los fenómenos fonológicos observados en los textos analizados son los siguientes: seseo, betacismo, velarización, yeísmo, alternancia gráfica *mb*, *mp* / *nb*, *np*, apertura y cierre de vocales, tendencia antihiática, alternancia <*i*> / <*y*>, sandhis, consonantes geminadas, grupos consonánticos en posición de coda (cultismos), sonorización o ensordecimiento de oclusivas, duplicación vocálica, pérdida de consonante en inicio (aferésis) o final de palabra (apócope), no vocalización de consonante en posición de coda, asimilación de <*r*> y <*l*>, metátesis y epéntesis.² A continuación, se explican los fenómenos anteriores, así como también se dan ejemplos de estos y se especifica el documento en el que fueron ubicados.

1. *Seseo*. Según Penny (2006, p. 125), es un fenómeno compartido en América, Andalucía (incluyendo las ciudades de Sevilla y Córdoba), Canarias y la región Sur de España. La grafía <*s*> es reflejo del fenómeno.³ También encontramos alternancias de las grafías <*z/s/ç/c*>, como se ilustra en los siguientes ejemplos. Nótese, por ejemplo, en los ejemplos (c) y (d), que el topónimo *Zacatecas* ilustra la alternancia entre las grafías <*ç*> y <*z*>.

(a) que /este su dios fuese servido de llevarle y en/terrase en la Yglesia parroquial /desta villa en la parte que a sus **albaceas** pare/ciere. (AHEA, Fondo Notarial, caja 03, exp. 05. Año: 1698, f. 13v.).

(b) se presento/el requisitorio de las fojas **antesedentes** (AHEA, fondo Judicial Civil, caja 08, exp. 17. Año: 1730, f. 3r.).

(c) Vuestra Señoría ber y cerca dello proveer lo que **conbengaçe** a esta Villa / cerca de **çaçatecas** cinco o seys leguas de Theoqualtiche (AGN, Instituciones Coloniales, Inquisición, Inquisición (61), vol. 368. Año 1604, f. 300f.).

2 Sobre la tipología general de cambios de sonido (asimilación, disimilación, pérdida, inserción, metátesis o reordenamiento), vocalización y consonantismo puede consultarse: Echenique, 2005; Penny, 2006; Torrens, 2007; Company y Cuétara, 2011, entre otros.

3 "De acuerdo con Torrens (2007, p. 75), "en cuanto al reparto geográfico de estas dos pronunciaciones, la [seseante], considerada como prestigiosa, se da en la ciudad de Sevilla, en gran parte de Andalucía septentrional y central, en Canarias y en América".

(d) Originaria de la Villa de Aguas Calientes, / Y Residente en la Ciudad de **Zacatecas** (AGN, Instituciones Coloniales, Inquisición, Inquisición (61), vol. 834. Año 1731, f. 362r.

(e) bolbio a mi **zelda** dicho predicador **diziendome** como se le abia[ilegible] / trado dicho garay (AGN, Instituciones Coloniales, Inquisición, Inquisición (61), vol. 740. Año: 1710, f. 282v.).

2. *Betacismo*.⁴ Consiste en pronunciar la labiodental fricativa sonora /v/ como bilabial sonora /b/, es decir, expresa la pérdida de la consonante /v/ del sistema fonológico. El empleo indistinto de las grafías y <v> refleja el fenómeno. Lo anterior se refleja en los siguientes ejemplos. Nótese en los ejemplos (c) y (d), cómo alternan las grafías y <v> en el vocablo *villa*.

(a) dicho tribunal **resivio** Juramento al dicho /27 Don Manuel Gutierrez (AGN, Indiferente Virreinal, caja 3436/8515/46/, exp. 046 (Inquisición, caja 3436). Año:1709, f. 1r.).

(b) se le **debolviesen** ciertos vienes que se hallan / embargados en ese Real (AHEA, fondo Judicial Civil, caja 08, exp. 17. Año: 1730, f. 1r.).

(c) El **cappitan** francisco gil becino de esta **billa** deaguas Calientes enbirtud del nonbra (AHEA, fondo Judicial Penal, caja 252, exp. 25. Año: 1671, f. 9 r.).

(d) En esta ciudad contra Algunas personas /dela **Villa** de Aguas Calientes sobre Al/gunas Hecpiçerías Y En este obispado creo /19 que ay mucpo de esto (AGN, Instituciones Coloniales, Inquisición, Inquisición (61), vol. 608. Año: 1667, f. 501r.).

3. *Velarización*. El sistema experimenta una transfonologización del fonema prepalatal fricativo sordo⁵ /ʃ/ a velar fricativo sordo (Echenique y Martínez, 2005, pp. 127, 137). El uso indistinto de las grafías <x> y <g> en contextos de la fricativa velar sorda expresa que el escribano percibía el valor velar del fonema sin tener claro a qué grafía recurrir para su escritura (Torrens, 2007, pp. 174-175). Lo anterior se ejemplifica enseguida. Nótese la alternancia gráfica

4 Véase Lapesa, 1981, pp. 205-206; Menéndez Pidal, 1966, pp. 133-134; Cano Aguilar, 1988, p. 93; Penny, 2006, pp. 119-120; Torrens 2007, pp.71-72.

5 El fenómeno de velarización se refiere al cambio de punto de articulación que sufrió el fonema prepalatal, fricativo, sordo /ʃ/ <x> a velar, fricativo, sordo: /x/ <g>.

en el vocablo *magestad* en los ejemplos (a) y (c). Esta misma alternancia, se observa en la palabra *dijo* en los ejemplos (a) y (d).

(a) el dicho alguacil mayor tomo Por la mano al dicho Juan de Araisa / Medina y **dixo** que en nombre de su / **Magestad** le dava posesion de los / dichos dos solares (AHEA, fondo Civil, caja 09, exp. 09. Año: 1741, ff. 1v.-2r.).

(b) en nombre del Señor Doctoral de la / Santa Yglesia de **Guadalaxara** en la mejor forma (AGN, exp. 20, signatura: 12924/20. Año: 1772, f. 1r.).

(c) como siempre de Vuestra merced affirmo amigo y [ilegible] /Servidor de Leal Bondadoso de Su **Majestad**. (AGN, Instituciones Coloniales, Inquisición, Inquisición (61), vol. 611. Año 1794, f. 174v.).

(d) Comissario deel Santo Oficio de la dicha Ciudad, parecio sin ser llamado, y Juro en /5 forma, que diria verdad, un hombre que **dijo** llamarse, sebastian Gonzalez (AGN, Instituciones Coloniales, Inquisición, Inquisición (61), vol. 685. Año: 1692, f. 440 r.).

4. *Yeísmo*.⁶ Consiste en la nivelación entre <ll>, fonema / λ /, y <y> en el fonema /y/. El uso de las grafías <y> y <ll> en ciertos contextos logra representar la nivelación fonológica a favor del yeísmo; también se registra la grafía *i* con el mismo valor de consonante palatal. Ejemplos:

(a) rresevi/juramento que hizo por Dyos *nuestro* Señor y la Señal de la / Santa Cruz en forma de *derecho* so **cuio** cargo prometio desir/verdad (AHEA, Judicial Civil, caja 08, exp. 14, núm. 2. Año: 1729, f. 2v.).

(b) por mu-/ger renuncia las del bellellano senatus / consultas, Nuebas Consti-tuciones leyes / del oro Madrid y partida de **quyo** efe-/cto, confiesasen sabidora y haversele / adbertido por mi el presente escribano (AHEA, fondo Notarial, caja 13, exp. 03, núm. 20. Año: 1736, f. 151v.).

(c) suderecho, para que como cosa **sulla** havida (AHEA, fondo Notarial, caja 13, exp. 03, núm. 20. Año: 1736, f. 150v.).

6 El yeísmo puede definirse como un “Tipo de pronunciación en el que el fonema / λ / <ll> y / y / <y> han experimentado una fusión, con algún resultado no- lateral”. (Penny, 2006, p. 354). Véase también Cano Aguilar (1988, p. 261), Penny (2006, p. 128), Torrens (2007, p. 75).

5. *Alternancia gráfica mb, mp / nb, np*. De acuerdo con las normas ortográficas actuales, las consonantes bilabiales /b/ y /p/ debe ser precedidas por la consonante nasal bilabial /m/. Este hecho facilita la pronunciación de las grafías, por tener la misma zona de articulación. Sin embargo, encontramos los siguientes ejemplos en donde aparece la grafía <n> en lugar de m, como en (a) y (b). En otros casos, como en (c) y (d), las consonantes bilabiales sí van precedidas de /m/:

(a) esta sierto fue el rrobo muy grande con mucha rru-/yna de la mina porque **tambien** en vido otro pilar / llamado san roque **tambien** rrobado y que no save o-/tra cosa (AHEA, fondo Judicial Penal, caja 251, exp. 17. Año: 1699, f. 2r.).

(b) el juezEclesiasticode /esta dicha villa se los hagare conoser, dicho le **conpela** el pago /de ellos en toda forma (Acervo Digital del Archivo Histórico, fondo Notarial, núm. 12. Año: 1715, Poder especial, f. 124r.).

(c) que pecaria con los hombres como las buenas mujeres; y / **también** con perros, caballos (AGN, Instituciones Coloniales, Inquisición, Inquisición (61), vol. 883. Año: 1725, f. 385).

(d) que sea de su agrado, que sera / como **siempre** lo mexor Dios (AGN. Instituciones Coloniales, Inquisición, Inquisición (61), vol. 1021. Año: 1767, f. 19r.).

6. *Apertura y cierre de vocales*. La apertura vocálica consiste en el cambio del timbre de una vocal de modo que baje en el trapecio vocálico. En español, la vocal más abierta es <a>, las más cerradas son <i> y <u>; y, <e> y <o> son intermedias en su grado de apertura. La apertura vocálica se opone al cierre vocálico. Ejemplos:

(a) y le dixo que / no la abian de sacar, que se olgara **truxera** sus armas para pe-/learla (AHEA, Judicial Penal, caja 255, exp. 06. Año: 1676, f. 11r.).

(b) prometio el secreto i por no saber **escrebir** la / firmo por ella el Señor Comissario (AGN, Instituciones Coloniales, Inquisición (61), vol. 834, exp. 17. Año: 1731, f. 885).

(c) La qual can-/tidad confiere dicho Joseph Calvillo haver **resevido** / a su satisfasion sobre que renunsia las leyes (AHEA, Fondo Notarial, caja 14, exp. 06, núm. 25. Año: 1740, f. 8r.).

7. *Tendencia antihiática*. Consiste en formar un diptongo a partir de un hiato. Es un fenómeno muy característico de la oralidad. Se debe, principalmente, a que se emplea menos aire y esfuerzo en la pronunciación (RAE, 2011: 339, 353). Ejemplos:

(a) por el señor Don **Juachin** de ortega Alca-/de ordinario de segundo boto de esta billa (AHEA, fondo Notarial, caja 01, exp. 01, núm. 20. Año: 1736, f. 144v.).

(b) y saquen sus gana/dos a **pastiar** a otra parte estando como estoy [pastear] (AHEA, Judicial Civil, núm. 53, 1758-59).

8. *Alternancia <i> / <y>*. Esta alternancia gráfica de la vocal alta anterior es motivada porque <i> e <y> representan el mismo sonido y en el periodo virreinal aún no se encontraba reglamentado su uso gráfico. Ejemplos:

(a) sin / haberles dado causa para ello **i** poner el remedio que co-/nbenga para que io tenga quietut (AHEA, fondo Judicial Penal, caja 255, exp. 06, núm. 1. Año: 1676, f. 1r.).

(b) lo / que paso es. que el savado treita de **maio** como a las nuebe del dia (AHEA, fondo Judicial Penal, caja 255, exp. 06, núm. 1. Año: 1676, f. 2r.).

9. *Sandhis*. Alteraciones fonosintácticas, determinadas por el contexto fonológico, que sufren los fonemas en medio de la palabra o dentro de la frase al entrar en contacto con otros sonidos (Gallardo Gil y Bastardas, 2007). En varios ejemplos, si una vocal final de palabra coincide con la vocal inicial de palabras, se pierde el sonido vocálico duplicado. Ejemplos:

(a) a Mariana Massias, y a Franco. Guerrero / **quentendidos** dixeron lo oien, y que estan pron (AHEA, fondo Judicial Civil, núm. 15. Año: 1745, f. 3r.).

(b) una camisa: un armador biejo: quatro birretes/biejos: un bonete biejo: **porquellos** negros y sinco blancos (AHEA, fondo Judicial Civil, caja 08, exp. 14, núm. 2. Año: 1729, f. 6r.).

10. *Consonantes geminadas*. Reforzamiento consonántico que consiste gráficamente en escribir duplicadamente una consonante. Esto podría arrojar información sobre el comportamiento de algunos fonemas consonánticos dependiendo del contexto fonológico o la posición que ocupan dentro

de una palabra; o bien podría tratarse de un uso gráfico de moda en la época. Ejemplos:

(a) dicho Señor **Comissario** de Corte le / aviso yadvirtio las penas y censuras impuestas (AGN, Indiferente Virreinal, caja 3436/8515/46, exp. 046 (Inquisición, caja 3436). Año: 1709, f. 1v.).

(b) siendo vecino de esta villa dicho Apo/derado, y viviendo en ella pudo aver presenta/do el Despacho, y no irse con malicia a los **Assientos**, sin estar su merced ausente, ni enfer/mo (AHEA, fondo Judicial Civil, caja 08, exp. 09. Año: 1737, f. 7v.).

11. *Grupos consonánticos en posición de coda (cultismos)*. Grupos consonánticos al final de sílaba que no siguen la pauta silábica del español actual. Se trata de cultismos en la lengua española, cuyo registro gráfico se documenta en la historia del español en general (Cano Aguilar, 1988, p. 260-261). Ejemplos:

(a) a administrar justicia a esta par/te sobre el **asumpto** que expresa (AHEA, fondo Judicial Civil, caja 10, exp. 02, núm. 15. Año: 1745, f. 1r.).

(b) resivio Juramento al dicho / Don Manuel Gutierrez en presençia del **Ynfrascripto** notario (AGN, Indiferente Virreinal, Inquisición, caja 3436, exp. 046. Año:1709, f. 1r.).

12. *Sonorización o ensordecimiento de oclusivas*. Las consonantes cambian su sonoridad, de manera que una consonante sorda se sonoriza, o a la inversa, una consonante sonora se ensordece. Ejemplos:

(a) por todo lo qual y mas que / a mi favor **condusga** que a aqui porexpreso (AHEA, fondo Notarial, caja 13, exp. 03, núm. 20. Año: 1736, f. 145v.).

(b) fray ángel de Jesus maría suprior fray Juan licenciado Joseph / fray *crisstopal* (*sic*) de la madre de Dios (AHEA, fondo Notarial, caja 01, exp. 05. Año: 1656, f. 30r.).

13. *Duplicación vocálica*. Se duplica la vocal en palabras monosílabas, quizá para representar ortográficamente el carácter tónico de la palabra. Ejemplos:

(a) y que el presente esribano ponga al pie de / el testimonio, y **fee** de lasheridas que tubieron los / dos cuerpos difuntos (AHEA, fondo Judicial Penal, caja 255, exp. 23, núm. 7. Año: 1691, f. 1v.).

(b) por/que aunque la chichigua llevaba la niña a **beer** a su Padre; nunca fue para / decirle: toma medio, para fruta (AHEA, fondo Judicial Civil, caja 10, exp. 11, núm. 29. Año: 1751, f. 2v.).

14. *Pérdida de consonante en inicio o final de palabra.* Un rasgo característico de la oralidad es la pérdida de ciertos sonidos al principio (aféresis), al interior (síncopa) o al final de la palabra (apócope). Ejemplos:

(a) que Ju/dicial y extrajudicialmente convengan asta en la concu/rente **cantida** de los dichos trecientos pesos (AHEA, fondo Notarial, caja 01, exp. 12, núm. 853. Año: 1664, f. 21r.).

(b) saliera à paseo y como havia de tomar otra calle, se fue por **on/de** sabia, que vivia su concuvina (AGN, Instituciones Coloniales, Inquisición, vol. 1373, exp. 26. Año: 1797, f. 258r.).

15. *No vocalización de consonante en posición de coda.* Este rasgo es general para la lengua española, y es motivado porque una consonante al final de sílaba es más susceptible al cambio que una en posición inicial. Esta vocalización, en algunos contextos, parece no presentarse en el periodo y dialecto analizados. En (a), por ejemplo, en lugar del participio *bautizado*, donde la primera sílaba es un diptongo y la <u> se encuentra al final de sílaba, se presenta la palabra *baptisado*, que, al igual que en el étimo del latín tardío *baptizāre*, contiene una sílaba trabada por una consonante oclusiva bilabial sorda, de manera que el sonido en esa posición es consonántico y no vocálico. En contraste, tenemos el ejemplo de (b), con la palabra *recaudo*, donde la consonante /p/ sí sufre un proceso de vocalización con respecto al étimo del latín tardío *recapitāre*.

(a) y que assi mismo eran / compadres porque el dicho Joseph Garsia le havia **baptisado** / dos hijos que el confesante tubo en su mujer (AHEA, fondo Judicial Penal, caja 255, exp. 23, núm. 7. Año: 1691, f. 9r.).

(b) diego hernandes y se cometa a lorenzo deacosta e xecutor para que prenda / y abuen **recaudo** lo ponga en la carsel *real* deestavilla y en el ynterin (AHEA, fondo Judicial Penal, caja 252, exp. 25. Año: 1671, f. 3v.).

16. *Asimilación de <r> y <l>*. La asimilación consiste en que un segmento se articula con rasgos fonéticos de otro segmento adyacente o cercano. Ejemplos:

(a) Y en ella una casa nueva y huerto con distin-/tos **alvoles**. la qual huvo y compro a senso redi-/mible (AHEA, fondo Notarial, caja 14, exp. 06, núm. 25. Año: 1740, f. 8v.).

(b) Primeramente una silla de **calvagal** con sus estrivos y fierros/ freno espuelas botas (AHEA, fondo Civil, caja 08, exp. 13, núm. 1. Año: 1729, f. 3v.).

17. *Metátesis*. Cambio de lugar de uno o más sonidos dentro de una palabra. Ejemplos:

(a) no tiene echa pro-/testacion de lo contrario y si **pareceire** la rre/bocayanula y no pedira resolucion ni rrela-/jacion (AHEA, fondo Notarial, caja 13, exp. 03, núm. 20. Año: 1736, f. 152r.).

(b) assi mismo al pareser pe-/netrante, y **boltenadole** en la espalda de dicho lado sobre el pul-/mon otra herida de tres dedos de ancho (AHEA, fondo Judicial Penal, caja 255, exp. 23, núm. 7. Año: 1691, f. 2r.).

18. *Epéntesis*. Adición de uno o más sonidos en el interior de una palabra. Ejemplos:

(a) y por la / entera satisfacion, y confianza que de el **tiengo** (AHEA, fondo Notarial, caja 06, exp. 01, núm. 9. Año: 1710, f. 146v.).

(b) le, asiten, para su, **ausiensia**, que esta es la verdad (AHEA, fondo Judicial Civil, núm. 21. Año: 1750, f. 4v.).

Por su parte, los fenómenos morfológicos encontrados son los siguientes: límites entre palabras, contracciones y paradigmas verbales. A continuación, se explican de la misma manera que los anteriores.

1. *Límites entre palabras*. Los textos coloniales suelen ser un tanto caóticos en cuanto a separación y juntura de palabras. Esto se observa en los textos de Aguascalientes. Si se considera la noción gráfica de la unidad lingüística *palabra* como aquello que está escrito entre dos blancos, este comportamiento

irregular puede deberse a una falta de claridad entre las fronteras entre una palabra y otra. Esto se observa en los siguientes ejemplos:

- (a) Y ttambien un diario pequeño **yausado** (AHEA, fondo Judicial Civil, caja 08, exp. 13, núm. 1. Año: 1729, f. 4r.).
- (b) [...] Y **asu** cumplimiento obligan sus personas y vienes avidos y por aver (AHEA, fondo Notarial, caja 15, exp. 01, núm. 29. Año: 1742, f. 4v.).

2. *Contracciones*. Ciertos pares de palabras no se contraen, como las contracciones actuales *del* o *al*. Ejemplos:

- (a) el *Bachiller* Don Antonio Albares de la / torre vesino **de el** Real de los Asientos (AHEA, fondo Judicial Civil, caja 08, exp. 14, núm. 2. Año: 1729, Portada).
- (b) **a el** que declara exprese todo lo que le comunico (AHEA, fondo Judicial Civil, caja 08, exp. 14, núm. 2. Año: 1729, f. 2r.).

3. *Paradigmas verbales*. Algunas conjugaciones no corresponden con la norma culta actual. Ejemplos:

- (a) vienes de la defunta, y para que no **aiga** / duda se entienda el quinto todo aquello (AHEA, fondo Judicial Civil, 1735).
- (b) y los mas de ellos son **vidos** (AHEA, fondo Judicial Civil, 1737).

En torno a los fenómenos sintácticos observados, estos fueron los siguientes: duplicación de posesivos, determinante antes del nombre propio, léismo, dequeísmo, modificación de adjetivos mediante *bien* en lugar de *muy*, uso de relativos y fórmulas de tratamiento. Los mismos se detallan a continuación.

1. *Duplicación de posesivos*. Rasgo característico del español de México que parece remontarse a la época virreinal.⁷ Ejemplos:

- (a) Da Gestrudis a *quien* le ablava de tia, y **su** ama **della** de sobri /na y que le oiga decir a otra (AHEA, fondo Judicial Civil, caja 10, exp. 02, núm. 15. Año: 1745, f. 16r.).

7 cf. Company, 1994b; Huerta Flores, 2009, p. 731-740.

(b) y martin de orsua. su cuñado fueron a **su** casa **deste** confe-/sante (AHEA, fondo Judicial Penal, caja 255, exp. 06, núm. 1. Año: 1676, f. 4v.).

2. *Determinante antes del nombre propio*. Se observa la presencia de un determinante definido antes de un topónimo (nombre propio de lugar).⁸ Ejemplos:

(a) en esta villa de aguascalientes nuevo Rei/no de **la galisia** dose dias del mes de Dissiembre (AHEA, fondo Notarial, caja 01, exp. 05, núm. 466. 1656, f. 32r.).

(b) de Velasco Obispo de Guadaxara Nuevo Reino de **la Galizia**/y de Leon Provincias del Nayarith (AHEA, fondo Civil, caja 11, exp. 14, núm. 46. Año: 1758, f. 4v.).

3. *Leísmo*. Este rasgo no es propio del español mexicano contemporáneo, sino que corresponde más bien al español peninsular que por el siglo XVI pasó por un incremento de este fenómeno; mientras que el español mexicano se tendía hacia un sistema más conservador (Flores, 2006, pp. 703, 711), pero encontramos casos en el español aguascalentense virreinal. Ejemplos:

(a) llevara espada; para pelear; y estando todos den-/tro de la cosina. salio dicho Joseph Rodriguez con su espada y daga / desnuda. y **les** enderesso a todos; y a su *padre* le dio una estocada (AHEA, fondo Judicial Penal, caja 255, exp. 06, núm. 1. Año: 1676, f. 5r.).

(b) dicha doña Jusepha susobrina de todos los hijos e hijas que tie/ne la dicha mulata, La qual **le** ase por el mucho amor y /voluntad que le tiene y lea tenido (AHEA, fondo Notarial, caja 01, exp. 04, núm. 955. Año: 1654, foja 4r.).

8 Según Company (2009, p. 21): “Los nombres propios muestran, al igual que los pronombres personales, fuertes restricciones distribucionales, pero no al grado de estos. Por ejemplo, admiten, bajo ciertas circunstancias pragmático-discursivas de proximidad afectiva ser modificados por un posesivo: *mi José es muy aplicado para el estudio* [...], y por un artículo, tanto como un efecto pragmático de proximidad afectiva como despreciativa: *me dice la Tere que no puede venir* [...]. Las construcciones de nombre propio con posesivo o con artículo son muy difíciles de documentar en la lengua escrita, más las de posesivo que las de artículo, ya que son propias, casi exclusivas, de la oralidad en la interacción cotidiana entre hablante y oyente.”

4. *Dequeísmo*. Utilización no normativa de la preposición *de* junto a la conjunción *que* en oraciones completivas u oración subordinada sustantiva de objeto directo. Ejemplos:

(a) se expressara **de que** se ba delatando con expresión (AGN, Instituciones Coloniales, Inquisición, Inquisición (61), vol. 883, exp. 15. Año: 1725, f. 390.)

(b) y por todo se logre dicha prision, en que alguna parte /14 donde se hallare **de que** nos dara aviso nuestro /15 Comissario que Guarde Dios Nuestro Señor (AGN, Expediente, Instituciones Coloniales, Inquisición, Inquisición (61), vol. 787, exp. 27. Año: 1718, f. 149r.).

5. *Modificación de adjetivos mediante bien en lugar de muy*. Este uso es documentado por Arjona Iglesias (1991, pp. 65-84) en el habla de 47 informantes de nivel sociocultural bajo de la ciudad de México. Asimismo, este fenómeno ha sido explicado minuciosamente por Sedano (2002-2004) y Serradilla (2006). Con respecto a este fenómeno, Vega Garfías (2005, p. 4) afirma que “es posible afirmar que el desplazamiento del adverbio *bien* hacia el dominio de la cuantificación se remonta al latín (*bene fortis* “muy fuerte”, *bene robustus* “muy robusto”) y, posteriormente, es heredado por el español, documentándose desde el siglo XII”. Este desplazamiento hacia la cuantificación del adverbio *muy* también se observa en el español agascalentense virreinal:

(a) guaresido /todo el contorno de pared de adobe **bien** alta y hecha / a todo costo con su puerta y serrojo (AHEA, Judicial Civil, caja 08, exp. 14, núm. 2. Año: 1729, f. 8r.).

6. *Uso de relativos*. Algunos se emplean de manera distinta a la norma culta actual, por ejemplo, el empleo de *que* en lugar de *el cual* o *quien*. Ejemplos:

(a) termina su alteza declarando el / punto **a onde** tiene apelado, y de nuevo apela (AHEA, fondo Judicial Civil, caja 09, exp. 07, núm. 8. Año: 1738, f. 19v.).

(b) Joseph Rodrijuez / **que** estaba distante de la fragua (AHEA, Judicial Penal, caja 255, exp. 06, núm. 1. Año: 1676, f. 2r.).

7. *Fórmulas de tratamiento*. Son acordes con las jerarquías sociales de la época. Ejemplos:

(a) y al termino de la prueba es pasado antento a lo / qual // a **vmd**^(vuestra merced) pedimos y suplicamos sea serbido de man-/dar ber los autos (AHEA, fondo Judicial Penal, 1676).

(b) Aguas calientes y por 4 de 1710 años [Rúbrica: Mui ilustres Señores Besa los pies de **Vuestras Señorías** su umilde Capellan Don Carlos de Andrade y Sotomaior] (AGN, Instituciones Coloniales, Inquisición, Inquisición (61), vol. 740, exp. 1710. Año: 1710, f. 279r.).

Como fenómeno semántico se encontró el siguiente:

1. *Verbo haber posesivo*. El verbo *haber*⁹ presenta su sentido básico etimológico de posesión, como el del actual *tener*. Ejemplos:

(a) y durante el / matrimonio **huvieron** y hiprocrearon por hijo lexi/timo a Antonio Ximenes (AHEA, fondo Judicial Civil, 1745).

(b) suplico a VA se sirva de **haverlo por** / presentado (AHEA, fondo Judicial Civil, 1756).

Finalmente, como fenómenos léxicos, se documentaron:

1. *Palabras de origen náhuatl pertenecientes al español general, como chocolate y otras propias del español de México, como chichigua*.¹⁰ Ejemplos:

(a) que aunque la **chichigua** llevaba la niña a beer a su padre (AHEA, fondo Judicial Civil, caja 10, exp. 11, núm. 29. Año: 1751, f. 2v.).

(b) por que la Enamoraba y que lo mismo hasia las Veses, que le / llebava el **Chocolate** dexandole las mas Veses la Tasa (AHEA, fondo Judicial Civil, caja 15, exp. 14, 25 ff. Año: 1772).

9 Para más sobre la evolución de *haber* posesivo y su evolución véase el trabajo de Hernández Díaz (2006).
10 Company (2012, p. 218) señala que el siglo XVIII fue el periodo de “la gran entrada de indigenismos léxicos” en la lengua española. Cano Aguilar (1988, p. 253) comenta que el “léxico procedente de las lenguas indígenas de América fue aceptado pronto por los españoles ante la necesidad de nombrar nuevas realidades”.

Conclusiones

Si bien la documentación analizada corresponde del siglo XVI al siglo XVIII, únicamente se halló un texto del siglo XVI, lo cual no es de extrañarse, considerando que Villa de Aguascalientes se fundó hasta 1575, y durante el resto de ese siglo la población no superó los 100 habitantes entre vecinos y soldados, razón por la cual los textos recuperados de esa época son mínimos. No obstante, de manera posterior a la conclusión de este trabajo, se continuará investigando al respecto, a efecto de encontrar mayor documentación.

Respecto a los siglos XVII y XVIII, la mayoría de los fenómenos lingüísticos encontrados en los documentos analizados son de naturaleza fonológica (se encontraron de 18 diferentes tipos). Lo anterior se explica porque en esos siglos no existía una estandarización de la norma; es decir, no había reglas ortográficas como las que tenemos hoy en día, por lo que la gente escribía como le sonara, sin seguir normas generales.

Del resto de los fenómenos lingüísticos analizados, se encontraron tres de naturaleza morfológica, siete de tipo sintáctico y uno semántico y léxico, en cada caso.

Lo reportado hasta este momento corresponde a la investigación realizada entre 2019 y 2020, aunque en ese último año hubo algunas complicaciones para recopilar información debido a los cierres de instituciones, derivados de la pandemia originada por la COVID-19. Sin embargo, esta investigación se mantiene en curso, por lo que dentro del corto plazo se enriquecerá la misma con mayor documentación analizada.

No obstante, este trabajo ofrece una primera caracterización del español en la región de Aguascalientes, por lo que su valor radica en que el análisis parte de textos representativos de la zona, con lo cual obtenemos valiosa información sobre el estado histórico de la lengua española en regiones de la república mexicana que aún no han sido estudiadas de forma pormenorizada. Así, esta investigación contribuye a complementar los estudios diacrónicos y diatópicos del español mexicano hasta ahora conocidos.

Referencias

- Acuña, R. (1988). Relación del pueblo de Teucaltiche. *Relaciones geográficas del siglo XVI: Nueva Galicia*. México: UNAM.
- Arjona Iglesias, M. (1991). *Estudios sintácticos sobre el habla popular mexicana*. México: UNAM.
- Cano Aguilar, R. (1988). *El español a través de los tiempos*. Madrid: Arco/Libros.
- Company Company, C. (1994a). *Documentos lingüísticos de la Nueva España. Altiplano-Central*. México: UNAM.
- Company Company, C. (1994b). Semántica y sintaxis de los posesivos duplicados en el español de los siglos XV y XVI. *Romance Philology*, 48(2), 111-135.
- Company Company, C. (2009). Estructura general de la frase nominal en el español alfonsí. Esbozo de diacronía. En C. Company Company (dir.), *Sintaxis histórica de la lengua española. Segunda parte: La frase nominal* (vol. 1, pp. 5-56). México: Fondo de Cultura Económica.
- Company Company, C. (2012). El español del siglo XVII. Un parteaguas lingüístico entre México y España. En M. T. García Godoy (ed.), *El español del siglo XVIII. Cambios diacrónicos en el primer español moderno* (pp. 255-291). Berna: Peter Lang.
- Company Company, C. y Cuétara Priede, J. (2011). *Manual de gramática histórica*. México: UNAM.
- Coseriu, E. (1955/1956). Determinación y entorno. Dos problemas de una lingüística del hablar. *Romanistisches Jahrbuch*, 7, 29-54.
- Echenique Elizondo, M. T. y Martínez Alcalde, M. J. (2005). *Diacronía y gramática histórica de la lengua española*. España: Tirant lo Blanch.
- Flores Cervantes, M. (2006). Leísmo, laísmo y loísmo. En C. Company Company (dir.), *Sintaxis histórica de la lengua española. Primera parte: La frase verbal* (vol. 1, pp. 671-749). México: Fondo de Cultura Económica.
- Gallardo Gil, J. E. y Bastardas, M. R. (2007). *Manual de lingüística románica*. Barcelona: Ariel.
- Gómez Serrano, J. (2013). El pueblo de San Marcos y la villa de Aguascalientes, 1622-1834. En Felipe Castro Gutiérrez (coord.), *Los indios y las ciudades de Nueva España* (pp. 141-171). México: UNAM. Disponible en: <https://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/indiosciudades/indiosciudad007.pdf>

- Hernández Díaz, Axel (2006). Posesión y existencia. La competencia de *haber* y *tener* y *haber* existencial. En C. Company Company (dir.), *Sintaxis histórica de la lengua española. Primera parte: La frase verbal* (vol. 2, pp. 1055-1160). México: Fondo de Cultura Económica.
- Huerta Flores, N. (2009). Los posesivos. En C. Company Company (dir.), *Sintaxis histórica de la lengua española. Segunda parte: La frase nominal* (vol. 1, pp. 611-757). México: Fondo de Cultura Económica.
- Lapesa, R. (1981). *Historia de la lengua española*. Barcelona: Gredos.
- Menéndez Pidal, R. (1966). *Manual de gramática histórica española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Melis, C. y Rivero A. (2008). *Documentos lingüísticos de la Nueva España. Golfo de México*. México: UNAM.
- Muriá, J. M. (2006, julio-diciembre). De Nueva Galicia a Jalisco. *SOCIOTAM. Revista Internacional de Ciencias Sociales y Humanidades*, xvi(2), 31-49. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/654/65416202.pdf>
- Penny, R. (2006). *Gramática histórica del español*. Barcelona: Ariel.
- Ramírez Quintana, P. A. (2016). *Documentos lingüísticos de la Nueva España. Provincia de Campeche*. México: UNAM.
- RAE [Real Academia Española] (2011). *Nueva gramática de la lengua española. Fonética y fonología*. Madrid: Espasa.
- Rojas, B., Gómez Serrano, J., Reyes Rodríguez, A., Camacho, S., Reyes Sahagún, C. (1994). *Breve historia de Aguascalientes*. México: Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México. Recuperado de <http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/estados/libros/aguas/html/aguascalientes.html>
- Torrens Álvarez, M. J. (2007). *Evolución e historia de la lengua española*. Madrid: Arco /Libros.
- Sedano, M. (2002-2004). Este es un tema *muy/bien* interesante. En R. M. Castañer y J. M. Enguita (eds.). *Archivo de filología aragonesa* (tomo 1, pp. 850-873). Madrid: Institución Fernando El Católico.
- Serradilla Castaño, A. M. (2006) “BIEN + adjetivo como perífrasis de superlativo en español. Particularidades semánticas y sintácticas”, *Verba*, 33, 215-233. Recuperado de https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/3461/pg_215-234_verba33.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Vega Garfias, L. I. (2015). *El uso de bien como cuantificador. Un acercamiento diacrónico*. Tesis de Maestría. México: UNAM.

El cuerpo colectivo como territorio de resistencia y creación artística en los teatros espontáneos latinoamericanos

Ana M. Castillo Rodríguez*
anacastilloteatro@hotmail.com

El presente artículo plantea una revisión de los posicionamientos éticos, estéticos y políticos de los teatros espontáneos latinoamericanos, con respecto al cuerpo individual y colectivo como territorio para la resistencia y la creación artística. Es justamente en el cuerpo donde el sujeto individual, en un primer término, puede reconocer cómo es que los sistemas hegemónicos inciden en su vida cotidiana y en su propia configuración como individuo, pero también puede reconocer las alternativas de acción para relacionarse desde la alteridad y configurar nuevos cuerpos colectivos que le permitan reordenar los imaginarios sociales y potenciar su capacidad de agenciamiento.

Los teatros espontáneos latinoamericanos se sistematizan a partir de la segunda mitad del siglo xx en países sometidos por dictaduras militares y que, aún hoy, se mantienen bajo Estados

* Estudiante del doctorado en Arte y Cultura, Universidad Autónoma de Aguascalientes.

fallidos; la vida pública y privada sigue estando atravesada por la corrupción, el narcotráfico y un capitalismo voraz. Es así como resulta pertinente retomar los términos de “biopoder”, en Michael Foucault, y de “necropolítica”, en Achille Mbembe, en tanto refieren a los mecanismos de control y dominación de los sistemas hegemónicos sobre la libertad, dignidad y autonomía del sujeto sobre su propio cuerpo y, por consiguiente, sobre las múltiples dimensiones de la vida individual y colectiva. ¿Cómo es, entonces, que bajo estas prácticas los teatros espontáneos emergen y permanecen?

Esta cuestión se responde a partir de la articulación y diálogo con las voces de María Elena Garavelli y Moysés Aguiar, principales sistematizadores de estas teatralidades espontáneas. A través de ellos es posible articular algunas ideas rectoras en torno a su propia praxis y el sentido social, comunitario y de resistencia implicados en ella. Al mismo tiempo, permiten ordenar una construcción conceptual de dichas prácticas teatrales espontáneas, desde una perspectiva estética y artística aún vigente.

Teatros espontáneos latinoamericanos desde su matriz política, popular y comunitaria

El teatro latinoamericano actual, como objeto vivo y presente, se constituye de voces diversas que se integran dentro de un sistema hegemónico y otras más que se asumen desde la alteridad y en diálogo permanente con el acontecer social.

En Latinoamérica, a partir de la segunda mitad del siglo xx, se reconocen prácticas escénicas didácticas y críticas que reconstruyen las causas y las largas consecuencias que se desprenden tras las dictaduras militares, las políticas intervencionistas estadounidenses en las fallidas democracias latinoamericanas, la implantación de un sistema económico capitalista neoliberal, la censura y la amnesia colectiva ante la represión y la violencia sistemática. Estas teatralidades también cuestionan el poder cultural; insisten en visibilizar y confrontar la centralidad histórica europea occidental, así como la hegemonía ideológica capitalista.

En la dramaturgia destacan las obras de Arístides Vargas, Griselda Gámbaro, Augusto Boal, Enrique Buenaventura, Enrique Cisneros, Vicente Leñero, Enrique Ballesté, Osvaldo Dragún, Jorge Díaz, Miguel Rubio y Teresa Ralli,

por mencionar algunos. Sus textos permiten reconocer una identidad dramática latinoamericana particular que visibiliza la desigualdad y la injusticia social, que exigen un posicionamiento crítico y consciente de quienes *espectan*; que construyen una ficción irónica y cruda de las contradicciones y opresiones naturalizadas en la vida social.

De manera simultánea y como respuesta complementaria de creación escénica, se reconocen manifestaciones teatrales que se reconfiguran desde su sentido colectivo y comunitario, con la aspiración de una creación horizontal que implique a todos los sujetos que asisten al acontecimiento teatral. Es en los teatros comunitarios y populares, particularmente aquellos denominados *espontáneos*, donde se reconoce el sentido más radical de la dimensión de lo político y social del teatro, como experiencia de democratización del arte en los territorios más inmediatos: el cuerpo, la imagen y la síntesis poética derivada de ambos.

Surgidos como una referencia del teatro de la espontaneidad y el psicodrama, propuestos por el psiquiatra rumano Jacobo Levi Moreno en la segunda mitad del siglo xx, los teatros espontáneos en Latinoamérica pueden rastrearse desde la década de 1980, cuando un grupo de psicodramatistas se organizaban en torno a la sistematización, problematización y pertinencia del psicodrama más allá del campo terapéutico y su relación con el teatro. De sus principales raíces fundadoras se encuentra María Elena Garavelli y Moisés Aguiar. Este último señala las motivaciones en principio con respecto a la recuperación de la obra y aportes de Moreno, la presencia de prácticas contrahegemónicas como el psicoanálisis en el sur del continente y, en cambio, una pujante necesidad de encontrar praxis terapéuticas que se acercaran más al contexto y necesidades sudamericanas.¹

Moisés Aguiar reconstruye una relación de los teatros espontáneos, en plural, pues cada colectividad organizará las consignas y principios para construir en conjunto. Lo que sí reconoce como un territorio común es el reconocimiento de que

¹ Otro de los referentes fundamentales para su sistematización es el encuentro con el Teatro Playback propuesto por Jonathan Fox y Jo Salas en la década de 1970, los cuales permitirán organizar técnicas de improvisación y, sobre todo, una ritualidad expresada y organizada para cada encuentro (Garavelli, 2003, p. 20).

se han constituido [...] en un desencadenante permanente de aprendizajes. Todas esas lecciones se complementan con un desafío, que es el de hacer un arte políticamente comprometido. Un arte que no se desprege de su vínculo histórico con la práctica terapéutica, pero que haga de esta una herramienta de promoción humana cuyo alcance traspase los límites de la tradicional psicoterapia burguesa de los consultorios privados. Un arte pro-activo, capaz de salir a las calles en busca de las vibraciones de la vida, ofreciendo la posibilidad de trabajar juntos, en vez de soluciones, co-responsabilizando-se por la construcción de relaciones sociales que avancen en la dirección de la justicia y de la dignidad (Aguiar en Garavelli, 2003, pp. 10-11).

Una de las consecuencias de esta praxis, señala Garavelli, es el encuentro con el relato de lo público y lo privado. Así, la calle permitió recabar relatos en torno a la herida abierta que habían dejado las dictaduras militares y las consecuentes crisis sociales.

Resonábamos con las preguntas ya formuladas ¿Cómo narrar el horror? ¿Cómo transmitir la experiencia del horror y no sólo informar sobre él? ¿Cómo crear a partir de lo siniestro de esos años? En las funciones abiertas al público, surgieron relatos personales entretejidos con acontecimientos sociales; relatos que fueron escuchados y transformados en actos creativos que incorporaron la estética teatral y la música, para ir más allá del borde del lenguaje... para llegar a ese punto extremo, el lugar al que parece imposible acercarse con el lenguaje [...] Se escucharon y recrearon historias atravesadas por la vida y la muerte, el miedo y el dolor, el horror y la crueldad, la tristeza, la alegría y la desesperación, ante la escucha atenta y la mirada emocionada de una audiencia formada por gente que había sufrido la experiencia de la represión y por muchos jóvenes que no vivieron esos años (Garavelli, 2003, p. 52).

Bajo estos términos, estas experiencias teatrales y comunitarias se auto-definen como una acción de resistencia en tanto una práctica cultural que se acciona desde la alteridad. En correspondencia con Foucault, las “prácticas de resistencia” permiten tensionar y problematizar las organizaciones de poder, pero también las construcciones hegemónicas de sentidos, significaciones y relatos oficiales. Así como el poder no es absoluto, ni se puede pensar como una cualidad de la cual disponerse o que tiene una condición fija, la resistencia

es también activa, ya que no sólo funge como negación del poder, sino que es posible pensarla como un proceso social de desplazamiento, reelaboración y transformación de esa realidad. Y más aún,

En la lógica de la resistencia, por tanto, subyace la potencia de conquistar derechos. Habría una dimensión belicosa que hace posible la vindicación, institucionalización y defensa de los mismos, y que no se corresponde con la pura expresión corporal de una fuerza [...] aquí el asunto principal está en reconocer que los derechos tienen menos que ver con una apelación al hombre en sí, que con un enfrentamiento que libran los sujetos contra las condiciones de circulación del poder. Dichas condiciones son las acciones de individuos e instituciones que pretenden producir comportamientos, es decir, que intentan asegurar y reforzar espacios de gobierno y administración de la vida” (Castro, 2017, p. 53).

De este modo, estos teatros remiten a una aspiración del teatro como medio para la acción comunitaria, pero sin dejar de lado su sentido artístico, ético, político y terapéutico. Como un encuentro de espontaneidades, conllevan un discurso utópico, pero también aspiracional que orienta la praxis de los sujetos que participen de estos. Y más aún, los teatros espontáneos prevalecen en prácticas escénicas y performativas actuales;² se convierten en una experiencia potencialmente transformadora que aspira a que los sujetos sean dueños de sus propios relatos y que puedan nombrar y visibilizar cómo es que nombran su mundo y su relación con este.

En una función de teatro espontáneo se establecen múltiples rituales entre las personas que asisten y quienes se colocan provisionalmente sobre el escenario. Bienvenidas, dedicatorias, presentaciones, invitaciones y juegos colectivos abren la puerta al acontecimiento teatral. La premisa es que el escenario recibirá los relatos de quienes se sientan convocados, esto, para darles cuerpo en la escena. El diálogo se abre tanto como las personas lo permitan, las consignas implican la escucha ética, la resonancia psicoemocional de quien relata y quien lleva a la escena. Dependerá de cada colectivo cómo es que esos relatos se estructuran, valiéndose de técnicas predeterminadas que sirven sólo como provocación para organizar el cuerpo colectivo.

2 La Red Mexicana de Teatro Espontáneo y Teatro Playback o la Red Latinoamericana de Teatro Espontáneo son tan sólo algunos ejemplos palpables de la creciente praxis de estos modelos teatrales.

La técnica más sencilla pero también la que detona la síntesis poética es la de la imagen, una que lleva a dinamización emotiva, a la emoción abstracta, a la concientización de posibilidades no elegidas para desarrollar el subtexto y buscar las raíces del diálogo.

El espacio ficcional se entremezcla con el espacio presente del encuentro. Los relatos se desprenden en distintos sentidos, a veces parten de emociones, sensaciones o sentimientos del *aquí y el ahora*;³ en otros momentos se detonan a partir de un relato colectivo compartido: el amor, el lugar donde se vive, el sentido o valor que se le otorga a una experiencia, la ausencia o la nostalgia, la memoria colectiva que se resiste a perderse tras un acontecimiento doloroso o significativo para una comunidad. Estos múltiples relatos se instalan en cuerpos individuales que, despiertos y dispuestos, se agrupan y construyen un cuerpo colectivo. Puede ser una mirada, la organización de las manos y los pies, el contacto entre partes de distintos cuerpos, el lugar que ocupan en el espacio o los sonidos que emanan de las complicidades, a veces llegan las palabras y después las frases.

Este cuerpo, ahora colectivo, se reconoce como un todo; cada uno de los sujetos que lo integra corresponde así a un fragmento que adquiere sentido en todo caso en su relación con el resto. Es el lugar que ocupan, su posición con respecto al otro, la organización de la mirada del espectador desde distintas posibilidades y lecturas lo que da sentido entonces a esta nueva configuración colectiva. Es también una presencia que permite metaforizar la construcción y relación del sujeto y la esfera de lo social.

Si el teatro adquiere sentido en tanto experiencia colectiva, en el caso de los teatros espontáneos tal condición se constituye en distintos niveles. Al diluir las fronteras entre la audiencia y los actores se construye una colectividad compuesta por “participantes”, o lo que Augusto Boal enunciaría como “espect-actores”. Además, el relato del narrador se integra a la escena y se materializa en un cuerpo colectivo conformado por las personas que resuenan con ella (puede ser incluso por personas que asisten como espectadores en un primer término, pero que se sienten convocados a intervenir con su cuerpo).

3 Este término se integra en el planteamiento que hace el psicodramatista Jacobo L. Moreno, que, su vez, retoma de Henri Bergson sobre la Filosofía del momento. El *aquí y ahora*, refiere que tanto los seres como las acciones mismas suceden dentro de un entorno (matriz) y lugar (locus) determinado, a través de un tiempo que transcurre (status nascendi). Así, la realidad y comprensión del mundo se construye dentro del *aquí y ahora presente*.

En tanto que el cuerpo de actores se piensa siempre como “uno” pues el protagonismo individual queda relegado pues lo que se entreteje es una suma de resonancias y sentires compartidos.

Así, tal como señala Garavelli,

[e]l protagonista del relato no está dentro de su propia escena sino afuera de ella; ocupa el lugar del narrador [...] Su cuerpo participa desde el lugar de la mirada y se conmueve con un impacto estético singular al observar la historia en acción; la propia historia que, apenas un momento antes, había sido expresada con sus palabras. Puede ver todo lo que en su relato estaba sugerido entre líneas, porque la escena se completa con las imágenes que dieron origen en su psiquismo a las palabras que la relataron, pero que no alcanzaban a expresarla [...] El goce estético frente a la escena montada abre a múltiples significaciones en cada espectador y la historia surgida de sus palabras, sorprende al protagonista en algún punto, con un nuevo impacto emocional y abriendo a otras producciones de sentido (2003, pp. 22-23).

A través de distintas variables técnicas y metodológicas según el contexto y colectivo que se apropie de ellos, los teatros espontáneos latinoamericanos aspiran a desarrollar el “pensamiento sensible”, pero también crítico, sobre la vida social, política y estética de los sujetos individuales y colectivos. En estos términos, tal como refiere Moisés Aguiar, su praxis,

[e]n el lenguaje político [...] ayudaría a tornar consciente y a movilizar a la población suscitando mayor participación de ésta en las decisiones que le conciernen, posibilitando la práctica de la democracia o, quizá, creando espacios anárquicos en que se despierten vocaciones libertarias entorpecidas por los somníferos ideológicos (Aguiar, 2009, p.19).

De igual modo, Aguiar, señala que estos teatros buscarán que los ciudadanos no sean sólo consumidores, sino que desarrollen la capacidad de agenciamiento para producir cultura, una que corresponda con su propia a sus circunstancias, necesidades, cuestionamientos del contexto histórico y social que les circunda y determina. En este sentido, los teatros espontáneos sostienen tensiones innegables con el sistema y el modo de producción del arte, pero también suponen, en principio, formas de resistencia. Así,

[1]a depuración que el teatro puede proporcionar es la que busca la adquisición de conciencia y el reposicionamiento afectivo emocional frente a la alienación causada por los contenidos ideológicos que aprisiona la sociedad y que impiden las transformaciones que la propia vida exige. Romper con la conserva teatral significa, entre otras cosas, una posición de coherencia radical contra todas las formas de ideologización. Es un intento de superar la contradicción implícita en una modalidad mística cuyo objetivo es des-alienar y que utiliza exactamente el instrumento alienante que es el “envase” del producto de la creación (Aguiar, 2009, p. 43).

Bajo esta mirada, estas experiencias colectivas y comunitarias restituyen en sus prácticas los relatos de las personas comunes, así como los valores y tradiciones de las culturas que se constituyen en la alteridad. Y, al mismo tiempo, adquieren sentido a partir de una complicidad que se construye cada función y cada día de trabajo en un colectivo; a partir de significaciones y valores que se resignifican en el encuentro de los sujetos que participan. Es decir, se construyen a partir de saberes, experiencias, valores, sentidos, relatos y sentires.

En estas prácticas teatrales se cohesionan al cuerpo colectivo que participan en ellas a partir del sentido de pertenencia, al mirar con sorpresa y curiosidad los espacios cotidianos; refieren un respeto por la singularidad humana pero también por su colectividad, al recordar que los relatos personales nunca han sido sólo eso, porque lo personal es también político, porque un relato personal es también un relato colectivo.

Desde su propia condición comunitaria, los teatros espontáneos reconocen las circunstancias históricas y sociales particulares de un grupo, sus procesos de exploración, diálogo y creación colectiva bordean el reconocimiento de su propia condición, a partir del reconocimiento de que son también un producto de condiciones materiales y culturales concretas. Así, en términos orientadores, aspira a promover el sentido de la acción y responsabilidad colectiva y comunitaria dirigida a la concientización de las estructuras hegemónicas coercitivas, el incitamiento a la autonomía comunitaria para activar acciones concretas que modifiquen las estructuras de desigualdad que se materializan en las relaciones concretas que establecemos diariamente.⁴

4 Los grupos de teatro espontáneo, debido a los principios comunitarios que promueven, suelen establecer formas de organización en sus grupos o colectividades que van desde las asambleas, comités voluntarios,

Los teatros espontáneos vuelven la vista al arte como condición inherentemente humana, recuerdan que, como seres humanos, nos relacionamos con el mundo de un modo sensible, bajo una ética y una estética que determinan nuestro transitar. Dirá Augusto Boal que cuando una persona nace, “[p]asan a existir el cuerpo y el mundo, el cuerpo en el mundo” (2008, p. 39) y viceversa. De este modo, uno de los principios que sostiene la praxis de los teatros espontáneos y de participación⁵ es el replanteamiento del cuerpo como territorio performativo, político, diverso, divergente, orientador, contestatario y conciliador. Es decir, el cuerpo en tanto un repositorio también de experiencias personales, intersubjetivas y colectivas.

Augusto Boal (2008) propone también una revisión conciliadora del sentido universal de la capacidad estética y sensible del ser humano y, por ende, de su capacidad artística. Su definición, más que ser abarcadora, interesa para reforzar una de las tesis fundamentales de los teatros comunitarios y populares: el ser humano posee múltiples lenguajes, es expresivo por tanto y capaz de enunciar y de visibilizar de modos diversos su experiencia y relación con el mundo y con los otros. Así, el teórico teatral señala que,

[e]l cuerpo humano es la fuente –y los lenguajes estéticos, los medios– de un Pensamiento Sensible, paralelo y simultáneo al de las palabras, indispensable e insustituible para la más amplia y multidimensional percepción del mundo y para su comprensión más profunda (Boal, 2008, p. 45).

Es por esto que, para que el cuerpo produzca teatro libremente, debe estimularse la dinamización de sus sentidos, reconociendo y desarrollando sus potencialidades motrices y expresivas, ejercitándolo con ejercicios que lo ayuden a sentir y experiencias de modo más pleno y consciente su realidad. Además, como territorio de expresión donde se convoca y organiza lo que sucede en el espacio teatral, el cuerpo también se resignifica como territorio de liberación de estructuras coercitivas normalizadas. Allí es donde el sujeto puede reconocer cómo es que se relaciona e interioriza determinadas prácticas o

representantes y/o personas voluntarias. Así, los procesos de creación artística están reforzados por modos de organización que inciden y retroalimentan los modos y contenidos de producción artística.

5 Sobre los teatros de participación, se consideran modelos teatrales como el Teatro del Oprimido, el Teatro Playback, el Teatro Espontáneo, por mencionar algunos. Esta categoría, aún en construcción, ha sido analizada por artistas escénicos como Carlos Camarillo e investigadoras como la doctora Grace Salamanca.

sistemas de valor. La premisa es que en el cuerpo adormecido, cansado, tenso o silente hay también manifestaciones de lo que se reconoce como un deber moral, una expectativa, una contención forzada sobre la libre manifestación de la identidad del sujeto, así como el reconocimiento de la memoria personal y colectiva que en este se manifiesta.

De este modo, estos teatros plantean una revaloración del sujeto desde la propia corporalidad y expresividad de este; lo determinan como el medio para dialogar con el otro y, en este caso, a través de juegos teatrales y la teatralización de la vida, de las relaciones sociales y la posibilidad de probar alternativas de acción para transformarlas.

La experiencia colectiva del cuerpo expresivo (relato personal y síntesis poética) ante el control esencial en el cuerpo individual

Michael Foucault, en *Defender la sociedad*, parte del concepto de *soberanía* como ejercicio de decisión por parte del soberano sobre quién vive y quién muere. En las sociedades modernas, esta condición se ve replanteada a partir del “poder de hacer vivir y dejar morir”. Para explicarlo, el autor discute en torno a los mecanismos, técnicas y tecnologías del poder en distintos momentos históricos. Primero, a través de técnicas que implicaban el control esencial en el cuerpo individual, de modo disciplinar, a fin de optimizar la utilidad y docilidad de los individuos.

Una segunda tecnología del poder que refiere Foucault implicaría un control en la vida de las personas en tanto población, lo que denomina *biopolítica* de la especie humana. Esta incidirá en las formas de control de natalidad, vejez, morbilidad y mortalidad, la calidad de vida e incluso los efectos del medio sobre los individuos. Con respecto a la sexualidad, Foucault la coloca en una encrucijada entre cuerpo y población por lo que entreteje formas de control y regulación particulares y en ambos territorios.⁶

6 Una de las formas para preservar esta biopolítica radica en el racismo, por el cual se promueve la fragmentación social, el aislamiento de grupos que miran al otro en tanto enemigo; estableciendo una relación no bélica sino biológica; exponiendo a la muerte o al riesgo de esta tanto a unos como a otros. Tal es el caso de los genocidios colonizadores o de Estado, como en el caso de Latinoamérica.

Así, Foucault señala que la biopolítica tiene una dimensión científica en términos biológicos y otra política en términos de poder. En ambos casos implican fenómenos colectivos de largo alcance, que tienen impactos económicos y políticos, y que, si bien “[s]on fenómenos aleatorios e imprevisibles si se los toma en sí mismos, individualmente, pero que en el nivel colectivo exhiben constantes que es fácil, o en todo caso posible, establecer” (2002, p. 223).

Por su parte, el filósofo camerunés Achille Mbembe responde a Foucault en la *Necropolítica*, como un paso más allá de las formas en las que se sostiene la soberanía en tanto poder de decidir quién vive y quién muere y cuyo objetivo es la destrucción máxima de las personas y de la creación de *mundos de muerte* (2011, p. 75). Mbembe ejemplifica las diferentes formas en las que se ejerce el poder en su dimensión económica, política, militar, social pero también en el espacio más personal como es el cuerpo mismo. En el ejercicio de la *necropolítica*, el autor coloca como un ejemplo central a los esclavos de las plantaciones africanas. En ellos es posible reconocer una contradicción evidente entre el poder y la vida en tanto que el esclavo tiene un valor y precio que no le pertenecen, y, sobre todo, esta pérdida del derecho sobre su cuerpo se traduce en, “una dominación absoluta, a una alienación desde el nacimiento y a una muerte social” (Mbembe, 2011, p. 32). Así, la propia vida del esclavo se convierte en territorio de resistencia y su relación sensible con los otros y con el mundo a través del canto y la danza se constituyen como formas contradictorias de preservarse y crear.⁷

Ambos autores coinciden y retoman el racismo, la cosificación y la racionalidad instrumental como herramientas para sostener la idea del enemigo del Estado y pensar al otro como un atentado a la propia vida. Con esto, se define una guerra o el pretexto de la lucha contra el terror, y, por tanto, la eliminación biofísica del otro-distinto-alterno, al mismo tiempo que se refuerza el potencial de vida y seguridad de quienes sustentan el poder o de aquellos ciudadanos que los validan. Así, ambos teóricos recolocan la discusión en las formas tan arraigadas y asumidas de control y vigilancia en la vida de las personas; la forma en la que se relacionan y construyen determinados proyectos de vida,

7 Si bien Foucault sugiere que el poder de soberanía retrocede cada vez más y que, al contrario, avanza más el biopoder disciplinario o regulador, Mbembe, por su parte, insiste que dentro de las sociedades modernas persisten formas más “civilizadas de matar” como herencia del imperialismo colonial y la industrialización de la muerte, que implican la sofisticación tecnológica pero las consecuencias en las poblaciones masacradas son mayores y durante más tiempo.

las aspiraciones que se despliegan en la vida cotidiana pero también las limitaciones y censuras que condicionan nuestras acciones. Y cómo, en definitiva, permanece vigente la forma de dominación más radical a través de la violencia y la decisión sobre la vida y muerte del otro; pero donde vivir se convierte también en el acto más radical de rebeldía y resistencia.

Estas formas de control y organización del poder sobre la vida de los sujetos implican una dialéctica en torno a la preservación de la vida, pero sólo dentro de ciertos límites y condiciones, las que el sistema considere pertinentes. Ciertamente es que estas decisiones no son tomadas por un único grupo, sino que se desprenden alrededor de múltiples campos de acción. El *biopoder* puede entonces reconocerse en las expectativas y proyecciones en torno al desarrollo de la vida de un individuo, sobre el lugar en el que habita, lo que come, las relaciones interpersonales que establece, el proyecto de vida personal, su estado de salud o la manera en la que los sujetos se autodeterminan. Si se atiende con más precisión, la biopolítica limita al sujeto también en torno a la capacidad de organizar su mundo sensible, de construir sentidos y reconocer su propia capacidad de expresarlo.

En el caso de Latinoamérica, las manifestaciones de control, represión y censura por parte de los gobiernos instaurados bajo un proceso de militarización y a través de golpes de Estado durante las décadas de 1960 y 1970 del siglo XX, dieron pauta, al igual que el ejemplo que retoma Mbembe de aquellos esclavos de las plantaciones, de formas de resistencia tan elementales como el juego escénico, el canto, el movimiento sensible y expresivo, la exploración del cuerpo como territorio de creación y compartimento de la memoria individual y colectiva.

A través de experiencias como el teatro del oprimido desarrollado alrededor del mundo pero con una matriz latinoamericana de resistencia política con Augusto Boal, el teatro espontáneo argentino promovido por María Elena Garavelli o Eduardo Pavlovsky, el teatro de la anarquía nombrado por Moysés Aguiar, se enuncian proyectos para recuperar el encuentro comunitario, de socializar los relatos que han dejado años de represión y violencia sistemática, que nombran a los desaparecidos y asesinados por los múltiples regímenes militares en Latinoamérica.

Tal como relata Garavelli,

[s]entimos que con este dispositivo podíamos ayudar a transmitir y a difundir esas experiencias de los siniestros años vividos durante la dictadura, facilitando la comunicación entre unos y otros testigos de esa época, yendo un poco más allá de los bordes del lenguaje, después del cual se instala el silencio... ayudando a recordar para no repetir. Quedamos exhaustos por una experiencia que atravesó nuestro cuerpo grupal, movilizadas por las historias que narraron los protagonistas, pero reconfortados por haber llevado el Teatro Espontáneo al lado oscuro de nuestra historia, en donde se esconden muchas claves para develar los síntomas que afligen nuestra cotidianeidad, veinte años después (2010, p. 7).

A través de la ocupación del espacio público como la calle misma, estas prácticas se asumieron como un ejercicio para ser realizado a través de cuerpos colectivos espontáneos y diversos. En cada encuentro o convivio, por más abierto que se reconozca en cuanto a los temas que se sugieren o que se revelan, se ejercita la voz y el derecho a la palabra y a una repartición distinta de lo sensible. Se reconoce también un contradiscurso que no se gesta en la palabra ni en el espacio académico o intelectual, sino que se articula a la praxis desde la alteridad, de aquellos sujetos que construyen culturas negadas por los sistemas hegemónicos. Hay, pues, en los sujetos que participan, un reconocimiento de la reapropiación de su relato que redirige el cuerpo y la mirada a nuevas formas de sentido y de resonancia compartidas.

Los teatros espontáneos entran entonces como un espacio creativo de enunciación, de formación cultural e ideológica de los grupos excluidos y oprimidos. En su praxis, los practicantes de estos teatros organizan, al menos como proyecto orientador, una intención emancipatoria para sí mismos y para las personas que convocan, permitiendo que se cuestionen y resignifiquen su lugar y experiencia dentro de un sistema que los niega y obliga a la repetición de actos en contra de su desarrollo y voluntad de vivir.

Tal como lo plantea Garavelli cuando se refiere a su experiencia con el colectivo El Pasaje,

[...] ofrecemos un espacio para ir reparando alrededor de esos agujeros, para ir recuperando una textura lastimada por el odio, la corrupción, el abuso, la lucha despiadada por el poder. Un escenario vacío para ser ocupado por las historias que la gente tiene para contar sobre las experiencias que no pueden

ser transmitidas de otro modo a su comunidad, un espacio en el que la confianza permita contar a otros esos relatos que dan cuenta de las otras verdades de lo que está pasando (Garavelli, 2010, p. 8).

Tanto Garavelli como Aguiar señalan también el reconocimiento de la diversidad de estas praxis, no sólo en términos técnicos sino atendiendo a la diferencia, a las experiencias y memorias que se comparten, pero, sobre todo, a la grupalidad como protagonista y como sustento de su accionar. Se potencia el uso de valores, símbolos y expresiones reconocibles para cada colectividad, incorporando también recursos comunitarios y del propio territorio común en su proceso.

Cuando se miran en los talleres y las funciones de teatro espontáneo, que, como su nombre lo dice, tiene como base la espontaneidad y la apertura para crear colectivamente, se reconoce un espacio que se enuncia como un convivio horizontal. Se baila o canta de manera conjunta, se saludan y exploran sentidos desde la llegada y recepción de los participantes. Una vez que los relatos comienzan a compartirse, se pide su consentimiento sobre las formas corporales que se gestaron a partir de ellos. Se pueden modificar, intervenir, integrar o sumar nuevas corporalidades hasta que se convoque un nuevo relato.

Independientemente del prodigio interpretativo, el rigor de las posturas o la composición plástica, lo relevante está en el habitar mismo del espacio. Los sujetos se apropian de los relatos que escuchan, los retroalimentan de múltiples maneras. Sin darse cuenta del todo, su disposición física se modifica. Evoca experiencias que, aunque no se verbalicen en ese momento, se trasladarán momentáneamente al cuerpo, a su memoria corporal. Cuando la escucha y la “resonancia” suceden, el cuerpo colectivo construye una imagen que resulta momentáneamente significativa, y, quizá, prevalezca un tanto más.

En este sentido, el sujeto presenta su mundo a través del teatro. Algunas veces replica estereotipos y formas preestablecidas que le resultan cómodas e incluso incuestionables. Sin embargo, cuando se socializan y dialogan con otros cuerpos y experiencias distintas, es posible activar imágenes estéticamente transformadas de su realidad, adoptando un carácter simbólico y dando paso a la pluralización de la narración. Así, a partir de una imagen propuesta es que se crean otras sobre la propia experiencia individual de los otros sujetos que acompañan al acontecimiento escénico espontáneo. De esto, debe resultar una configuración de un modelo que aspira a restituir la comunidad,

la dignidad humana y la autodeterminación del propio cuerpo a través de distintas expresiones estéticas-artísticas-políticas- *autopoiéticas*.

En estos términos, Grace Salamanca, investigadora y practicante, señala desde su propia experiencia que los teatros de participación, como el teatro espontáneo, implican un giro fundamental;

[n]o sólo por la pretensión de romper una cuarta pared, pero también por ella: desestabilizan el distanciamiento que acostumbramos a tener frente a los problemas de las otras, sus dolores, sus goces, sus miedos, sus deseos. No sólo rompen, entonces, esa cuarta pared en el teatro, sino que agrietan un poco las paredes-coraza que hemos ido instalando entre las personas-cuerpos-mentes-almas. También nos permiten aventurarnos a disolver fronteras entre la razón y la pasión: en las (re)presentaciones ((auto)(re)presentaciones) se entretejen y mezclan las razones y las pasiones, y unas, indistinguibles a veces de otras, son igualmente válidas (2015, pp. 176-177).

Hay, por supuesto, inevitables contradicciones en términos del ejercicio del poder, la toma de decisiones, el consenso y el disenso dentro de cada colectividad, sobre todo cuando estas prácticas se limitan a la replicación de una ritualidad efímera y que en muchas de las veces no tiene continuidad más allá de una intervención *in situ*. Existe también una tensión que se revela también al concebirse como una práctica social basada en la comunidad y desde la periferia, pero que igualmente se ha podido insertar en algunos espacios institucionalizados; que negocia en algunos momentos con las lógicas del mercado del arte y de los proyectos de intervención educativa y de salud.

Es por ello por lo que es necesario pensar estas prácticas culturales desde una estructura descentrada y multideterminada. Se siguen reconociendo las relaciones de desigualdad e injusticia social, pero, al mismo tiempo, se pueden identificar experiencias colectivas que promueven el potencial agenciamiento de los sujetos, de la apropiación y resignificación de los sistemas culturales y el reconocimiento de las estrategias de las que se valen para la reorganización cultural del poder.

Conclusiones

Los teatros espontáneos han continuado desarrollándose y diversificándose en Latinoamérica, constituyéndose como un referente central dentro de las prácticas artísticas y teatrales comunitarias. En el caso de México, es un sistema aún en construcción y en proceso de reconocimiento de su potencial para insertarse en las prácticas de resistencia y de organización comunitaria.

Y es que, ante la represión y la violencia institucionalizada y el actual sistema operante, la praxis de la liberación debe realizarse, en contraposición, como un trabajo simultáneo a favor del sujeto individual, pero también colectivo; fundado en el reconocimiento y la interpelación del otro en su diferencia. En estos términos, los teatros espontáneos se enuncian como una herramienta que suma a la reordenación de la vida social, de la socialización didáctica de las necesidades colectivas, así como la restitución de los valores, principios y elementos identitarios de una comunidad. Al mismo tiempo, apelan a visibilizar, a través del juego y la invitación a compartir los relatos personales y de cada colectividad presente, las potencialidades implícitas en la participación comprometida, abierta y creativa de cada uno de los miembros del grupo.

En sus múltiples variables técnicas y estéticas, los teatros espontáneos se posicionan como proyectos que pretenden estructurar estrategias para dinamizar el potencial subversivo y autónomo que existe en cada sujeto. En este caso, a partir de la reapropiación del sujeto de su propio cuerpo y relato con los que construye dramaturgias simultáneas en función de las particularidades expresivas y necesidades vitales.

Otra de las funciones derivadas de estas experiencias colectivas, es la propia construcción y preservación de una memoria colectiva, tan vital tras la historia de Latinoamérica, misma que permite nombrar las experiencias que anteriormente han sido silenciadas u omitidas para restituirles la importancia que cada colectividad le significa. Además, se presenta como una oportunidad para pensar y accionar de modos espontáneos y creativos la historia compartida y así movilizar la acción colectiva en distintos ámbitos de la vida social. Y más aún, la memoria colectiva que se activa a través de estas prácticas teatrales no se remite únicamente a una construcción simbólica del pasado sino una experiencia colectiva viva y presente, una que se nombra en el acontecer mismo de la vida del sujeto individual y colectivo.

Referencias

- Aguar, M. (2009). *Teatro de la anarquía* (Trad. Albor Vives). Santiago de Chile: Quimantú
- Boal, A. (2008). El pensamiento sensible y el Pensamiento simbólico en la creación artística. *La Puerta FBA*, 3. Universidad Nacional de la Plata.
- Boal, A. (2012). *Estética del oprimido* (Trad. Joana Castells Savall). Barcelona: Alba Editorial
- Castro, R. (2017). Foucault y la resistencia. Una gramática del concepto. *Revista Internacional de Filosofía*, 45-63. Universidad de Málaga.
- Foucault, M. (2002). *Defender la sociedad* (Trad. Horacio Pons). México: Fondo de Cultura Económica.
- Garavelli, M. (2003). *Odisea en la escena. Teatro espontáneo*. Córdoba: Editorial Brujas
- Garavelli, M. (2010). *Teatro espontáneo y construcción de la memoria colectiva*. Centre for the Playback Theatre.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica* (Trad. Elisabeth Falomir Archambault). Madrid: Melusina
- Piglia, R. (2000). *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso. Charla leída en Casa de las Américas, La Habana, Recuperado de <http://www.centronelio.cult.cu/noticia/tres-propuestas-para-el-pr%C3%B3ximo-milenio-y-cinco-dificultades> [Consulta: 10 de enero de 2021.]
- Salamanca, G. (2015). Las significaciones imaginarias generadas de forma autónoma en contextos estéticos a través de talleres de teatros de participación. [Tesis de maestría no publicada]. México: ITESO/Universidad Jesuita de Guadalajara. Recuperado de <http://rei.iteso.mx/handle/11117/2507>



Danzar mis raíces. Bailarines de folclor mexicano en Santa Cruz, California

Sarahí Lay Trigo
sarahilaytrigo@gmail.com

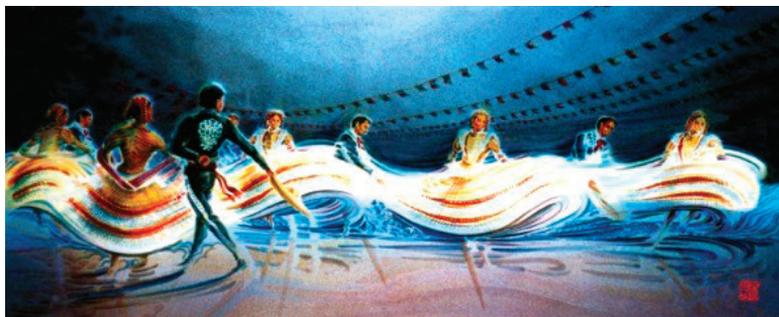


Imagen 1. *La culebra*. Ilustración. Adrián Lay Ruiz.

Preludio

El trabajo que aquí se presenta forma parte de una investigación mayor realizada durante mi estancia postdoctoral en la

Universidad de California, Santa Cruz (UCSC), entre 2018 y 2020, bajo la dirección de la doctora Olga Nájera-Ramírez. Junto con ella tuve la oportunidad de explorar la realidad de los bailarines de folclor mexicano en Estados Unidos, en específico en la ciudad de Santa Cruz, California.

Así pues, este artículo tiene como propósito detenerse en comprender, desde la dimensión individual, cómo es que los seres se inician en este arte dancístico en un contexto social como Estados Unidos, donde bailar no es sólo una práctica artística sino una forma de hacerse presente, de hacerse visible en una sociedad en la que el racismo y la discriminación –a pesar de los avances– aún forman parte de la vida cotidiana. De ahí la necesidad de conocer, desde las narrativas de sus protagonistas –en este caso de los bailarines de folclor mexicano en Santa Cruz, California–, cuáles han sido sus motivaciones para iniciarse en este arte dancístico con el que comunican –a través de la antropotécnica de la danza y de las fuerzas interpretativas– identidad y pertenencia sociocultural.

Con la intención de que sean las propias voces de los bailarines quienes cuenten parte de su historia, en un apartado de este artículo se podrán conocer cinco historias que permitirán al lector conocer las principales motivaciones de estos bailarines de folclor mexicano en Estados Unidos. Esto es así, porque este trabajo tiene como propósito principal ahondar –a través de las narrativas discursivas de los propios artistas del movimiento– en los modos en que los seres se inician en este camino formativo de la danza, cómo es que esta forma de arte los hace acercarse más a su herencia cultural, y cómo este vínculo de identidad cultural los ayuda a relacionarse e identificarse con sus compañeros.

Fundamentos filosóficos

Ahora bien, sin dejar de lado el fundamento teórico, para profundizar en esta realidad, este artículo se fundamenta en la antropología filosófica de Peter Sloterdijk, pues esta permite comprender la realidad de la danza folclórica en Estados Unidos como isla antropógena.¹ En ese sentido, una isla no es

¹ Entender la danza como isla antropógena fue algo que desarrollé con mayor detenimiento en mi tesis doctoral (Lay Trigo, 2018).

simplemente pensar la realidad humana como pequeños espacios geográficos rodeados de agua, sino comprender que los seres humanos surgen a partir del acto voluntario de autoaislamiento y/o incubación. Las islas son espacios inteligentes de vida. De manera que los seres humanos pivotan y habitan sus propias creaciones insulares. Nosotros, los seres humanos, transitamos de una isla a otra viviendo un continuo acto de inclusión y exclusión. Las islas humanas, afirma Sloterdijk,

son “prototipos de mundo en el mundo”, insulamientos, espacios de vida, de convivencia, instalaciones naturales y/o artificiales en las que el *ser* experimenta la vida humana, es decir, donde los seres humanos vienen al mundo y lo hacen suyo. Los habitantes de la isla crean, co-crean su propio clima. Las islas son pues, espacios de creación comunitarios. Ahí las situaciones de vida de los seres producidas en el interior (en sus espacios de vida íntima como el hogar) producen las atmósferas de las islas al exterior, cuya principal característica es el clima que generan, conformándose como una especie de incubadoras sociales. La filosofía sloterdijkeana habla de tres tipos de islas, las islas absolutas –una isla para ser absoluta debe convertirse en una isla móvil con un hermetismo completo–, las islas atmosféricas o relativas –son medios aislados sobre la tierra o el mar– y las antropógenas –talleres de creación humana en los que aparecen los *topoi*, las instalaciones producidas por el *ser* y para el *ser*– (Sloterdijk, 2006, pp. 237-279).

Entendida la danza como isla antropógena, esta puede ser comprendida como un espacio de práctica social y cultural en la que sus integrantes se “aislan” literal y metafóricamente de su exterior para vivir la danza, y en cómo la danza puede convertirse en un espacio de protección sociocultural de diferentes cualidades donde los seres experimentan distintas emociones, entre ellas, un profundo sentimiento de pertenencia.

Así, la danza, como espacio de protección insular antropógena, es una forma estética que transmite valores y significados sociales, culturales e identitarios, como de hecho lo hace la danza folclórica interpretada en un espacio geográfico como el de Estados Unidos. En ese sentido, bailar “is a powerful means to express personal and cultural identities” (Nájera-Ramírez, 2009, p. xiii). No hay que olvidar que los géneros dancísticos, sean estos académicos –como el ballet y el *modern*– y/o folclóricos y étnicos, traen consigo marcas

de su propia genealogía, es decir muestran/cuentan/narran a través del movimiento todo aquello que les dio vida, sus actores, su historia, sus historias, su cultura y sus tradiciones.

Al respecto, es importante señalar que la presencia de la danza folclórica mexicana en Estados Unidos ha sido considerada también una actividad de resistencia sociocultural, como sucedió durante el movimiento chicano. Movimiento de lucha social que ayudó en buena parte a cambiar “generaciones de indiscriminación –formal e informal– contra los americanos de herencia mexicana” (Rodríguez, 2015, p. 1). En ese momento, los chicanos “were searching for ways to reaffirm, promote, and preserve their Mexican identity and to express their opposition to cultural assimilation and other discriminatory practices to which they were subjected” (Nájera-Ramírez, 2009, p. 282). Esta motivación sociocultural ha hecho que esta práctica artística en Estados Unidos se constituya como una forma de resistencia, un arte que habla y resiste a través del movimiento. Esto es importante para entender el significado de bailar folclor mexicano en Estados Unidos.

En particular, en la ciudad de Santa Cruz, California,² la creación del Grupo Folklórico Los Mejicas de la ucsc ha sido un importante espacio de protección insular para danzar. Los Mejicas fue fundado en 1972 y ha logrado mantener sus actividades ininterrumpidas hasta la actualidad. Esta realidad insular ha sido compuesta a lo largo de su historia por estudiantes de la ucsc (básicamente estudiantes de licenciatura de origen mexicano, ya sea porque nacieron en México y ahora viven en Estados Unidos, o porque sus padres –uno o ambos– tienen herencia o nacionalidad mexicana). En su mayoría, sus integrantes son mexicano-americanos de primera generación con un doble sentido: primera generación nacida en Estados Unidos, y primera generación con estudios universitarios.

Después de la creación de Los Mejicas, en la ciudad de Santa Cruz comenzaron a integrarse y fundarse distintos grupos comunitarios de danza

2 Según datos del U. S. Census Bureau 2019, la ciudad de Santa Cruz tiene una población estimada de 64 608 habitantes, de los cuáles 73.9% está compuesto por personas blancas (*White alone*); del total sólo 21.0% está compuesto por la comunidad hispana, de manera que, a diferencia de otras ciudades de California como Watsonville o Los Ángeles donde el porcentaje de hispanos es mayor (81.2% y 48.5%, respectivamente), Santa Cruz es una ciudad de mayoría blanca. Esto es importante, pues a pesar de que los hispanos son una minoría, la presencia de su identidad y de su cultura es notable en este espacio. Aquí es importante señalar que no todas las personas que son consideradas hispanas son de origen mexicano, en este porcentaje también se incluyen otras nacionalidades pertenecientes a Latinoamérica y/o a personas que hablan el idioma español.

folclórica entre los que se destacan en la actualidad, además del grupo de la UCSC, la organización Senderos Centeotl Danza y Baile, Folklórico Santa Cruz y Danza de la Pluma Xipe-Totec. Estos tres grupos son liderados y conformados en su mayoría por personas de origen y/o descendencia oaxaqueña, por lo que gran parte de su repertorio dancístico proviene de dicha región.

Ahora bien, antes de detenerme en las narraciones de los protagonistas de este estudio y en cómo sus motivaciones los llevaron a danzar folclor mexicano, es importante presentar –aunque de manera sucinta– cuál fue la estrategia metodológica que se siguió durante el trabajo de campo, ya que ello permitirá entender cómo se realizó la investigación que me permitió profundizar en esta realidad.

Estrategia metodológica durante el trabajo de campo

Para acercarme a las motivaciones de los bailarines de folclor mexicano en Santa Cruz, California, el trabajo de campo contempló las siguientes actividades: 1) observación en tres niveles de implicación, 2) historia oral a través de entrevistas a profundidad, y 3) realización de un video documental. A continuación, desarrollo cada una de ellas.

La observación y sus tres niveles de implicación

Sobre el acto de observación es importante señalar que ayudó a detonar la reflexión filosófica sobre la realidad de encuentro entre los seres danzantes. A través de la observación tuve acceso a los espacios donde los bailarines de folclor mexicano conviven, es decir, salones de clase, escenarios y/o espacios de ensayo que sirven para la práctica del arte de la danza. Esto sirvió para vivir de primera mano la forma en que los seres se motivan y se interesan por la danza.

Realicé observación participativa en tres grupos de danza folklórica de 2018 a 2020.³ Estos grupos fueron, Grupo Folklórico Los Mejicas de la UCSC, Grupo Folklórico Santa Cruz y Danza de la Pluma Xipe Totec. Mi

3 Aquí es importante señalar que, a partir de marzo de 2020, debido a la pandemia, el trabajo de investigación tuvo que realizarse a través de plataformas digitales.

acercamiento con cada uno de ellos varió según las circunstancias y el tiempo que pude interactuar con ellos. Cada espacio de convivencia me permitió comprender –desde diversas realidades– cómo la danza en Estados Unidos es más que una práctica artística, una práctica esencial en la vida social y comunitaria de estos grupos.

Ahora bien, la observación contempló tres niveles de implicación, *a*) la observación directa en espacios de práctica dancística, *b*) la observación videográfica, y *c*) la observación reflexiva (el ser que investiga implicado con su realidad).

A través de la observación directa pude acceder a los espacios que los seres habitan para su práctica dancística. Ahí pude descubrir –una vez más– cómo la danza es una práctica antropotécnica social, relacional y formativa que permite relacionar “la experiencia estético-corporal con la dimensión ideológica: la participación de las emociones en la producción-reproducción de los sistemas de ideas” (Lucio & Montenegro, 2012, p. 210).

Con la observación videográfica pude profundizar en el estudio del encuentro entre los seres que danzan, en la forma en que sus movimientos expresan, tanto las estructuras ideológico-coreográficas como la construcción de roles en los que se articula la experiencia formativa, emocional, social, relacional e identitaria. Durante el proceso de investigación el video se convirtió no sólo en documento de trabajo sino en testimonio narrativo. Testimonio que ha permitido estudiar tanto los actos dancísticos como las propias narrativas de los protagonistas que fueron entrevistados.

Finalmente, la observación reflexiva fue un espacio invaluable de introspección y aprendizaje, ya que para esta investigación fue muy importante experimentar la disciplina de la danza folclórica a través de su práctica. Con ello fue posible vivir, junto con sus protagonistas, las emociones y motivaciones que pueden surgir cuando se vive la danza folclórica mexicana en Estados Unidos. No hay que olvidar que el ser no es solamente “exterioridad observable, ni el cuerpo propio es sólo aquello que podemos decir sobre él, para acceder al cuerpo además de observación participante y entrevistas se necesita intentar un acceso a sus experiencias que no se limite a lo discursivo” (Mármol *et al.*, 2012, p. 105).

Entrevistas a profundidad

Por cuestiones de accesibilidad, viabilidad y consentimiento, las entrevistas a profundidad con bailarines de folclor mexicano se realizaron –en su mayoría– con los integrantes del Grupo Folklórico Los Mejicas de la UCSC y con algunos bailarines de la zona de Santa Cruz, California. Se trató de que la mayoría fueran videograbadas de forma presencial; sin embargo, algunas de ellas tuvieron que realizarse vía *zoom* debido a las medidas sanitarias impuestas por el gobierno de California para impedir la propagación de la pandemia de la COVID-19.

Con las entrevistas tuve la oportunidad de adentrarme en las motivaciones personales, sociales y culturales que llevan a los seres a iniciarse en este arte del movimiento. Se utilizó este método de acercamiento porque, como señala Norman Denzin, en cualquier investigación es necesario acceder a “múltiples narrativas, extraídas de las propias historias de los individuos ubicados en diferentes puntos del proceso que se está interpretando” (2003, p. 120). Con esto se conformó una especie de coreografía histórica tal y como lo señala Janesick (2010). Así, con la entrevista como método de intervención fue posible recuperar distintas voces que conforman un acervo narrativo de procesos de iniciación en la danza, mismo que evoca de diferentes maneras, tanto experiencias como vivencias y recuerdos.

Realización de un video documental

Como parte de la estrategia metodológica también se utilizó el video, el cual cumplió con una doble función: por un lado, sirvió para observar, analizar y recuperar tanto los actos movientes como las entrevistas de los informantes y, por el otro, para complementar de manera visual esta reflexión filosófica sobre las motivaciones que llevaron a los seres a iniciarse en el mundo de la danza folclórica mexicana en Estados Unidos. Con esto se espera que el espectador pueda acercarse a esta realidad no sólo a través de un discurso escrito sino a

través de un discurso narrativo visual que le permita conocer con mayor detalle a los protagonistas de esta historia.⁴

En suma, las estrategias de acercamiento ya expuestas sirvieron para constatar cómo el trabajo de campo a partir del diálogo y la implicación en la investigación cualitativa es una herramienta esencial para la producción del conocimiento, pues este proceso de inmersión se conformó como puente de relación entre la realidad investigada y el investigador, lo que fungió como alimento para el ejercicio hermenéutico permitiendo una confrontación más cercana con la realidad que se quería conocer. Señalar esto es importante para dar a conocer dónde estuvo posicionada durante esta investigación y cómo se realizó el trabajo de investigación.

A continuación se presentan cinco narrativas de bailarines de folclor mexicano. Con sus testimonios, el lector podrá acercarse a cinco experiencias de vida distintas, y conocer las principales motivaciones por las que estas personas decidieron dedicar parte de su vida a la danza folclórica en Estados Unidos. Las narrativas que aquí se presentan fueron editadas y resumidas. Las entrevistas que se realizaron en idioma inglés fueron traducidas al español.

4 El video documental realizado durante el segundo año de estancia posdoctoral se puede consultar en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=Lae7rpGKpPU&list=UUdFijzXC9Pi_fIT7wrH3-1w&index=3

Testimonios

Bryan



Imagen 2. Bryan Vanegas. Fotografía: Sarahí Lay.

Nací en Jalisco, México. Tenía tres meses de edad cuando me trajeron a los Estados Unidos. He estado toda mi vida en Santa Cruz. Toda mi familia es de México. [...] Me siento más cerca de mis raíces desde que empecé a bailar Jalisco, el baile de la Negra y Cascabel [versión con mariachi]. Me siento muy bien porque nunca había bailado algo así, especialmente aquí en Santa Cruz, pues, aunque hay mucha gente de México, la cultura mexicana no se ve tanto comparado con otros lugares como Watsonville, California. [...] Mientras más grande soy, más aprendo y comienzo a darme cuenta quién soy y cuáles son mis raíces. Conforme pasa el tiempo, comienzo a sentirme más y más mexicano [...].

En México soy considerado americano, pero no me identifico como americano, me identifico como *mexican* o mexicano, eso es lo que soy aquí. [...] Quiero decir que la danza cambió mi vida porque nunca había experimentado algo así. [...] Nunca me sentí como me siento cuando bailo y no sabía que tenía ese sentimiento en mí hasta que empecé a bailar. Siento que algo de la

danza me representa y algo de mí está en la danza porque me hace sacar todos esos sentimientos felices. Y es ese sentimiento de éxito cuando estás bailando lo que me hace sentir empoderado. Incluso cuando no estás compitiendo con alguien más, la danza te hace sacar ese orgullo, algo que, por ejemplo, el boxeo sólo lo hace cuando ganas. [...].⁵

Una de las razones por las que me uní al baile es porque es un grupo de gente feliz, todo el mundo está sonriendo, bailando. [...] Con el tiempo me di cuenta que no era sólo bailar, se trataba también de los amigos, la familia, el cariño. [...] Si no fuera por la danza no tendría los sombreros que tengo, sombreros que representan distintos estados de México, o las botas que tengo para bailar [...].

Empecé a bailar porque solía llevar a uno de los bailarines a la práctica [...]. Y empecé a bailar no sólo como una forma de retarme a mí mismo sino porque quería unirme a ese grupo de personas que disfrutaban tanto de bailar. Se sentía como estar en casa [...]. Aunque es trabajo duro, lo que yo disfruto son las emociones y los sentimientos de felicidad que te da la danza [...] todo, compasión, pasión, se siente bien. Porque, aunque he hecho otros deportes nunca me he sentido igual. Creo que para mí lo más importante son las emociones que te hace sacar la danza.

Lo que me hizo quedarme en el grupo es, por un lado, retarme a mí mismo, saber que en algún punto voy a tener un sentimiento de éxito, y, por otro lado, las emociones, saber que puedo estar feliz con los demás. [...] no dejar a nadie atrás. [...] Ser un equipo, no rendirse y disfrutar todo. [...] Y aunque fue duro al principio, después, cuando iba a casa y practicaba, y luego regresaba a la práctica al día siguiente ya era divertido [...].

Y aunque no he bailado en un rato [por la pandemia], cuando escucho la música folclórica me siento empoderado, me hace sentir muy bien, también el mariachi. El mariachi es una de mis músicas favoritas [...]. Recuerdo una de mis primeras presentaciones, había un mariachi y me dijeron que podían tocar una canción, creo que fue la Negra. Me dijeron, “la tocaremos antes de irnos”. Y la tocaron en vivo y me hicieron sentir el rey del mundo, me hicieron sentir que estaba en México y que estaba haciendo eso por mi gente. Me sentí bien, es algo que nunca voy a poder olvidar [...].

5 Bryan era boxeador antes de entrar a bailar.

Una de las cosas que me gusta de la danza es ver a cada uno portando el vestuario de las regiones de las que son originarios. Por ejemplo, cuando yo uso vestuario de Oaxaca no siento que luzca bien, me veo muy delgado, como si no me quedara bien. En cambio, cuando uso vestuario de Jalisco, me siento mejor [...]. Creo que así sucede cuando ves a alguien portando el traje de dónde proviene. Así que, cuando ves a la gente con sus diferentes trajes originarios, te puedes dar cuenta que estos forman parte de su identidad, porque se ven más felices usando el vestuario de donde son, usando el vestuario que los representa. Porque cuando yo uso el traje de Jalisco me siento muy bien. [...] Es como el personaje de la salsa picante *El tapatío*, mis padres siempre me han dicho que me parezco a ese personaje. Y cuando uso el sombrero de charro me siento bien, creo que esa es mi parte favorita.

Eric

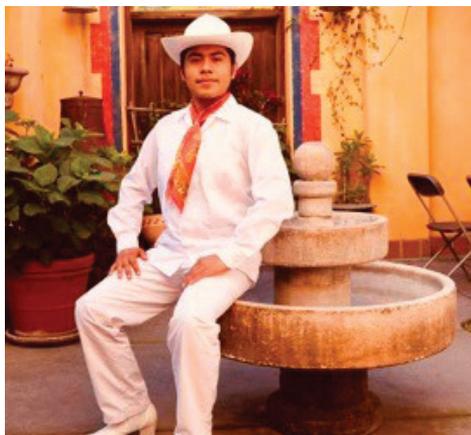


Imagen 3. Eric Venancio. Fotografía: Archivo personal del informante.

Mi nombre es Eric Venancio, nací en Santa Cruz, California. Empecé a bailar entre los doce y los trece años. Cuando empecé a bailar estaba afiliado con la organización Senderos⁶, y antes de que empezara yo a bailar, a través de esa organización, estaba yo recibiendo una beca, y para esa beca yo tenía que

6 Para ver más sobre esta organización ir al siguiente enlace: <http://scsenderos.org/>

dar servicio comunitario. Para ser sincero, antes de empezar a bailar yo decía que nunca iba a bailar, que no me gustaba, no me gustaba la atención. [...]. Y como siempre el dilema en los grupos es que faltan hombres, a cada rato me insistían en que me uniera al grupo, y de tanta insistencia, y como no tenía otra forma de hacer mi servicio comunitario, dije, “bueno, voy a ver qué tal está esto del baile”. Y para serle sincero, al empezar estaba súper nervioso, yo era el único hombre que estaba en ese grupo. [...] La primera vez que yo sentí que en verdad quería seguir aprendiendo y unirme al grupo más grande que tenían fue en un evento de la escuela [...] Cuando los vi bailar, creo que fue Jalisco, [...] y vi el traje de charro y las botas, y dije “¡yo quiero hacer eso!”. Y más que nada también porque en ese grupo había más hombres. Para ya no ser el único [...].

Buenos, mis padres, los dos son nacidos en Oaxaca y la mayoría de mi familia es de allá, y también he vivido ahí. Estudié y viví en México, en Oaxaca durante tres años. Ahí en la escuela es casi como requisito bailar [...] ahí fue donde aprendí a bailar la región de Sola de Vega, y al tener ese conocimiento del baile y en el grupo de Sonia⁷ con esa libertad que me dieron de enseñar fue que empecé a enseñar y a bailar ese baile aquí en Estados Unidos [...].

Cuando empecé a bailar fue un reto, en términos de hacer ejercicio, disciplina y cosas que yo siempre sabía que tenía que mejorar pero que no tenía forma de hacerlo [...], así que el baile fue lo que me ayudó a llegar a la identidad que tengo ahorita, de ser nacido en Estados Unidos, pero hijo de padres mexicanos. El haber viajado a México me ayudó a aprender de la cultura de mis padres que es la cultura con la que me rodeo día a día por mi familia. Al ser nacido aquí con la escuela y todo eso, hubo un tiempo donde siempre me preguntaba “no soy de aquí ni soy de allá, ¿de dónde soy?, ¿quién soy?” [...]. Así que no estaba seguro si tenía que escoger una cultura o qué. Pero el baile me ayudó bastante, porque me dio opciones de saber quién era yo. Al aprender más de la cultura tolteca (de donde vienen mis raíces), [...] me dio certezas. El saber que Sola de Vega es una región que está igual que Santa Cruz entre la costa y la sierra, [...] me dio esa seguridad de saber que eso era yo: ese vínculo entre esas dos. No tenía que escoger ninguna porque podía estar en cualquiera

7 Se refiere al Grupo Folklórico Santa Cruz de reciente creación en Santa Cruz, California, dirigido por Sonia Méndez-Pacheco y coordinado por César Pacheco. <https://www.facebook.com/Folk%C3%B3rico-Santa-Cruz-934883510012378>

de las dos, y mi trabajo era ese mismo, hacer como Sola de Vega, ese pasaje, esa puerta entre dos culturas [...].

La danza se ha vuelto una cosa muy importante en mi vida, y aunque ahorita (por la pandemia) no puedo bailar, no puedo ni imaginar tener que dejar de bailar, porque ya es parte de quien soy yo. Y yo pienso que si no hubiera tomado ese reto de ir a ese club de baile, ahorita mismo estaría sin saber bailar y preguntándome “¿quién soy?” y no hubiera conocido a mi novia. [...].

Cuando estoy en el escenario me siento mexicano, cien por ciento mexicano, creo que lo único que tengo que trabajar todavía son mis gritos, ¡sí! los gritos, siento que cuando tenga yo esos gritos ya puedo decir que soy mexicano, siento que es lo único que no he podido hacer bien. Cuando escucho a Anthoni por ejemplo, Anthoni siempre anda por ahí muy gritón, la forma en que lo hace, eso como que lo completa todo. Y ya es el baile, el movimiento, es como una actuación, tienes que tener todo involucrado, los movimientos, la práctica y creo que sin eso como que siempre falta algo [...].

Lo que más me gusta es poder ponerme los trajes, creo que por eso me gustaba quedarme con los trajes [...]. Me gustaba tenerlos porque sé que poniéndome esos trajes represento la cultura, una cultura muy específica de México, pero siempre a México en general, [...] creo que me gusta saber que estoy representando una cultura y que a través del baile la estoy manteniendo viva. Y me gusta mucho la manera como se ven los trajes, tanto en los hombres como en las mujeres, porque los trajes en sí, igual que el baile, representan gran parte de la historia de esas regiones, así que, saber que tengo toda esa historia y que está en mis manos me gusta. [...] Siento que al ponerme ese traje me da un poco más de confianza, es como si fuera un personaje. [...] Y ahora con la pandemia tengo esa esperanza de poder volver a bailar, tengo mis botas que sé que mientras tenga yo mis botas de bailar, puedo bailar donde quiera.

Erimar



Imagen 4. Erimar Luna y Arturo Zuno. Fotografía: Sarahí Lay.

Me llamo Erimar Luna. Soy estudiante de tercer año de Estudios Latinoamericanos y Antropología. Este es mi segundo año con Los Mejicas. Me uní porque siempre iba a sus presentaciones y me inspiraba mucho verlas, así que decidí unirme. [...] ahora también soy parte del grupo directivo, coordino todas las actuaciones [...].

Para mí la danza tiene que ver más con el aspecto cultural, con ella trato de estar más cerca de mi cultura. Nací en México, tenía cinco años cuando me trajeron a los Estados Unidos. Realmente nunca sentí que era de allí o de aquí. Me gusta honrar mis raíces, el hecho de haber nacido en México. Así que con la danza tengo esa conexión.

Para mí, aprender los diferentes estilos del folclor mexicano y llevar eso conmigo y compartirlo con mi familia [...] es una de las razones por las que me uní a Los Mejicas. [...] Con la danza siento que me he acercado de una manera más informada a mi país, a pesar de que no estoy físicamente allí, si eso tiene sentido. Me hace sentir bien. Y como no puedo estar físicamente allí [en México], con la danza siento que todavía llevo a mi país conmigo. Me

ayuda a crecer mucho como persona. Además, creo que no se trata sólo de bailar sino de tener un espacio donde me puedo sentir segura. Mucha gente se siente de esta manera, porque sabe que tiene algo cercano a lo que tenemos en casa. La comunidad que se ha construido con Los Mejicas no solamente significa formar parte de un grupo de baile, sino de una familia, porque vas creciendo con las personas, haces nuevas amistades [...].

Cuando entré a Los Mejicas no sabía nada. Recuerdo que uno de los coordinadores me hizo a un lado cuando llegué, en realidad era Liz [Elizabeth Angelina]. Ella me apartó y me preguntó “¿necesitas ayuda con los pasos?” En ese momento pensé: realmente valoran que todos se sientan incluidos. [...] Realmente lo disfruto, me alegro de haber encontrado un grupo que ahora es parte de mí. Un grupo que puedo llamar familia. [...]. Siento que Los Mejicas no es solo una comunidad sino un espacio que ayuda a la retención de sus integrantes. [...] siento que estamos agarrándonos codo a codo y sosteniéndonos, no sólo el uno al otro, sino todo el grupo. Esto es algo que valoro mucho y siento que realmente me ha ayudado a crecer como persona [...].

Para mí bailar folclórico es una forma de reconectarme con mis raíces, porque a pesar de que nací en México no puedo volver. Definitivamente lo disfruto. [...] En general creo que he llegado a amar tanto este estilo de baile porque está muy cerca de mí, me resulta muy agradable la forma como funcionan los pies, es algo que realmente no puedes explicar. Es una sensación muy especial, cuando lo haces sólo quieres seguir haciéndolo más, y practicar el estilo, y seguir mejorando. Es algo que nunca pensé me gustaría seguir haciendo después de la universidad, pero ahora siento que esto es algo en lo que quiero crecer, tal vez con el tiempo comenzar mi propia compañía de baile. Quizás comenzar con un lugar pequeño y luego crecer más. Antes de comenzar a bailar, nunca creí amar tanto este estilo de baile. [...]. Definitivamente la danza cambió mi vida, me hizo apreciar más de dónde soy [...].

José Antonio (Antonhi)



Imagen 5. Antonhi Trejo. Fotografía: Sarahí Lay.

Mi nombre es José Antonio Trejo Álvarez, soy originario de Villa de Álvarez, Colima, pero a los quince años me vine para Estados Unidos. Mi gusto por el folclor empezó temprano, pero fue como una historia triste. Por la razón de que, a los doce años, comencé a bailar en la secundaria, pero como nadie quería bailar conmigo, se me fue quitando el amor hacia el baile. [...] Iba a ser el Día de las Madres, iba a bailar con una muchacha, y la muchacha no quiso bailar conmigo, practicó conmigo y todo, y todo bien, pero no llegó. Yo iba porque mi mamá iba a estar ahí, y como mi mamá vio que me *agüité* me dijo “vente mi’jo vámonos por unas tortas”. Y pues ahí quedó mi ilusión de seguir bailando. Después pasó el tiempo, me vine a Estados Unidos y aquí como a los veintitrés o veinticinco años, entre ese tiempo, entré a la escuela para estudiar inglés, aquí en Santa Cruz, California. Y estudiando inglés conocí a una maestra que se llama Fe Silva, que en ese entonces tenía un grupo de baile, todavía lo tiene, y una vez que me quedé viéndolos, un sábado que estaban

practicando dije “está bonito todo, faldeo y todo” y me llamó la atención otra vez. Pero yo ya había quedado, no sé si traumatado o qué, porque dije, “nadie va a querer bailar conmigo” y así pasó. La diferencia es que como tenían pocos hombres y todas las muchachas querían bailar, pues yo me quedé solo ahí parado, a ver quién me tocaba. Entonces, al último, con la primera persona que bailé fue con Paulina Torres, ella fue la que llegó y empezamos a practicar. Ahí fue donde empezó otra vez mi amor al baile. Después, con el tiempo, me fue gustando y me empecé a involucrar mucho en eso, tanto física como mentalmente. Cuando perdía el ánimo, porque no había muchas prácticas, siempre me enfocaba en un evento al que fui en el 2014 que se llama Danzantes Unidos,⁸ [...] ahí fue la inspiración donde dije, “quiero seguir bailando hasta que ya esté *ruco*”. Porque vi muchos muchachos de muchas partes de Estados Unidos en ese festival y también vi personas mayores que yo, que estaban bailando y disfrutando y es lo que más me inspiró a seguir bailando y bailando [...].

Pero cuando empecé a bailar, como que empezó a salir de mí otra persona, ya tenía más confianza en mí, mi autoestima subió muchísimo más y no sólo eso, sino que la danza me dio la oportunidad de conocer más lugares, de estar en otros escenarios, ahora sí que importantes, al menos para mí son muy importantes y prácticamente sí hubo un gran efecto en mí que volviera a bailar aquí en Estados Unidos. La diferencia es, no sé por qué, aquí lo toman más en cuenta que allá en México, allá en México como que el baile folclórico no lo toman muy en cuenta los propios mexicanos. Aquí he visto que sí lo toman más en cuenta, lo viven más. [...].

Para mí, la danza es una forma de estar conectado a mi familia. Porque cada vez que hay un *show* mi mamá me está viendo, para mí eso es lo más importante, porque siempre quería que mi mamá me viera bailar, ya sea por YouTube o por Facebook. Y es lo que prácticamente ha sido lo que más me mantiene en el baile, que mi mamá me vea bailar y que sepa que estoy disfrutando lo que me gusta. Pero no nada más eso, también recordar las raíces, de dónde vengo y para dónde voy. Lo que me define como una persona que tiene cultura y está orgulloso de sus raíces. [...]. La verdad no sé cómo sería yo si no hubiera regresado a bailar [...].

8 Danzantes Unidos Festival es una organización sin fines de lucro en California, Estados Unidos. Desde 1979 realiza un festival de danza que reúne a diferentes grupos de danza folclórica en los Estados Unidos. El primer año que no se llevó a cabo fue el 2020 por la pandemia de la COVID-19. Véase https://danzantes.org/?fbclid=IwAR2KaDb8-7ZVfHgehqYzySe8rUhiidTgDt_SQwFLLZvBm72mCIRFbbDtgn

Paola



Imagen 6. Paola Gómez. Fotografía: Archivo personal del informante.

Mi nombre es Paola Gómez. Soy estudiante de cuarto año. Estoy estudiando cine, estudios ambientales y estudios latinoamericanos. He sido parte de Los Mejicas durante cuatro años. Me quedaré otro año, así que serán cinco años.

Durante mi primer año aquí en la universidad estuve a punto de abandonar la escuela. No me sentía bienvenida, no sentí que era parte del campus, me costó mucho trabajo lidiar con el hecho de estar lejos de casa, pero alguien me contó sobre Los Mejicas y cómo se ofrece como una clase. Y dije, “bien, lo intentaré” y me enamoré. Sabía que quería actuar porque siempre he estado en el arte, no necesariamente bailando, sino en el teatro [...] así que quería estar en eso nuevamente. Con Los Mejicas encontré un hogar, un espacio de pertenencia [...].

Mi familia es de una pequeña región a las afueras de Jalisco que se llama Ameca. Yo nací en Estados Unidos. [...]. Para mí, bailar folclórico es tener la posibilidad de representar a México, porque, aunque no nací ahí, eso no me hace menos mexicana. Siento que bailar es la forma en la que estoy devolviendo algo a mi cultura, a mis raíces. Lo hago con el orgullo de poder expresar algo sobre mi cultura y mi familia. Así que siento que es mi regalo para mi familia, para mi identidad. [...].

El baile realmente se ha convertido en parte de mí porque ahí es donde libero mi enojo, mi estrés, mi emoción, mi felicidad. Es ese momento para mí misma en el que estoy tan inmersa en la danza, en lo que interpreto, que

me olvido de todo lo demás [...]. Es mi seguridad, es donde realmente puedo reflexionar sobre mí misma y pienso para mí misma. Si tengo un mal día y voy a bailar regreso con una mente más abierta, un mejor plan sobre qué hacer con todas mis emociones [...].

Para mí la danza es como ese espacio pequeño que los niños construyen, ese lugar en el que pueden ser, ahí donde van y juegan con sus juguetes. Siento que eso es para mí el grupo. Es un pequeño espacio fuera del caótico ruido del mundo exterior a donde puedo ir y ser. Es mi manta de seguridad, mi cueva, donde me siento más segura. Es algo que hago todos los días, no hay un solo día en el que no piense en bailar. [...]. La danza es para mí como un mejor amigo, como parte de mi familia.

Consideraciones finales

La danza folclórica: un espacio
para conectar con las raíces familiares

Como se pudo ver en los testimonios anteriores, las motivaciones que llevaron a estos bailarines a bailar folclor mexicano en Estados Unidos están íntimamente relacionadas con sus historias culturales y familiares. Sin importar si son mexicanos de nacimiento, migrantes o hijos de mexicanos nacidos en Estados Unidos, la danza es para ellos una conexión viva con sus raíces, una forma de ser y de estar en comunidad. Ahí, la danza sirve tanto como vehículo de conexión cultural como actividad que favorece la construcción identitaria del ser y la mexicanidad, como lo han señalado ya otros autores como Chávez (2013), Nájera-Ramírez (1993, 2012), Nájera-Ramírez y Cantú (2002), y Nájera-Ramírez, Cantú y Romero (2009). De manera que, la danza folclórica no sólo representa una preferencia antropotécnica o una actividad artística, sino una elección, una búsqueda del ser con su origen, con sus raíces.

En esa búsqueda, los seres conforman y co-crean islas antropógenas hechas de danza, de movimiento, y también de cultura, tradición, identidad, resistencia y afecto. Ahí, la danza se constituye como el elemento principal que amalgama a sus integrantes, se convierte en su casa, porque su isla está hecha de movimiento. Sin embargo, cada paso, cada movimiento, cada gesto trae consigo una carga que nutre a sus integrantes dotándolos no sólo de una isla

estética para danzar, sino de un espacio que los cobija de distintas maneras: identitaria, social, cultural, afectiva, por señalar las más importantes. Ese cobijo genera en la isla antropógena de la danza una cualidad termotópica,⁹ pues, “desde la filosofía sloterdijkeana, todo parece indicar que el *ser* tiende a habitar instalaciones de resguardo, de confort en las que pueda desarrollarse y crecer como individuo, como *ser humano*” (Lay, 2018, p. 261). Una relación termotópica (de confort) anima a los humanos a relacionarse de acuerdo con los beneficios y conexiones satisfactorias que brinda su espacio social de pertenencia. Eso explica, en general, las razones por las que las personas pasan mucho tiempo protegidas en sus espacios. Es decir, atados a su realidad insular con un fuerte sentimiento de pertenencia, como de hecho lo hacen los bailarines de folclor mexicano en Estados Unidos a los grupos de danza los que pertenecen. De manera que las islas generan cualidades termotópicas, que hacen que los espacios sean agradables y confortables para vivir. Así, los grupos de danza folclórica son más que un espacio de unión, son una familia extendida en la que las personas pueden buscar y explorar su herencia cultural y familiar a través del movimiento, de la danza.

En este sentido hay que tener presente que bailar folclor mexicano en un espacio sociocultural como Estados Unidos no es simplemente interpretar un estilo específico de danza, no es bailar danzas tradicionales mexicanas en un espacio cultural distinto; bailar en Estados Unidos es expresar, a través de la antropotécnica y del movimiento, cultura, identidad, origen, unión y resistencia. Aquí, el espacio en el que se danza es determinante para la comprensión de esta práctica como una forma antropotécnica-estética-identitaria y de protección que no sólo mueve al ser de manera kinésica, sino de manera personal, social, cultural y afectiva. La danza se constituye, pues, como una práctica antropotécnica sociocultural que teje a los seres a través de intersubjetividades, emociones, vínculos identitarios y lazos familiares. Lo que me lleva a entender la danza no sólo como una técnica sino como una forma de vida que le da sentido al ser.

9 “Los seres humanos no están en casa en una tierra o en un país, sino en un confort. Uno de los motivos de la vida aislada en grupos consiste en cómo un grupo exitoso se procura y reparte internamente una ganancia en bienestar. No obstante: sólo se es consciente tardíamente de que esa ganancia no es tanto el efecto del lugar en el que se efectúa el reparto, cuanto que es el efecto del reparto el que nos hace valorar el reparto” (Sloterdijk, 2006, p. 305).

Así pues, como ya se señaló, la danza folclórica para este grupo de bailarines es también un espacio de confort (de cualidades termotópicas) donde bailar se convierte en una actividad social y artística que los ayuda a estar en contacto con sus ancestros, con su cultura y con sus tradiciones; a crear nuevos lazos de amistad y de compañía. Si se sigue la antropología filosófica de Peter Sloterdijk (2006), todo ser humano ha de buscar un lugar para ser, un espacio que le brinde el calor y el confort necesario para poder afirmar –formalmente– estoy en casa, este es mi hogar, aquí puedo ser “yo”. Para estos bailarines, ese espacio geográfico de confort en el que pueden ser es el grupo folclórico en el que danzan. Ahí es donde pueden experimentar una verdadera conexión con su familia, explorar sus raíces culturales y vivir una apropiación simbólica/significativa relacional entre su mundo externo y su mundo interior. Los grupos de danza se convierten en ese espacio significativo que les da la libertad de ser. Pero no sólo eso, también es un espacio en el que pueden desconectarse de su mundo exterior para vivir el movimiento sin preocupaciones, sin estrés, como señalan los propios informantes. Por eso es tan importante que este tipo de espacios se mantengan vivos –tanto como sea posible–, no sólo en las universidades sino en las propias comunidades en Estados Unidos y en el mundo. Más ahora que estamos viviendo momentos de aislamiento y distanciamiento social debido a la pandemia.

Con esto es posible afirmar que la danza como espacio social de vínculo y encuentro cultural es importante para el desarrollo del ser humano. Esto sugiere que la danza debe caracterizarse no sólo como una práctica artística y estética sino como una práctica socio-cultural que tiene el poder de movilizar la existencia de sus integrantes, como ha sucedido con los bailarines de folclor mexicano en Santa Cruz, California.

Referencias

- Bryan (2020). Entrevista realizada por Sarahí Lay Trigo, vía Zoom, el día 8 de octubre de 2020.
- Chávez, A. E. (2017). *Sound of Crossing. Music, Migration and the Aural Poetics of Huapango Arribeño*. Carolina del Norte, Estados Unidos: Duke University.

- Chávez, X. (2013). *Migrating Performative Traditions: The Guelaguetza festival in Oaxacalifornia*. [Tesis doctoral]. Santa Cruz, Estados Unidos: University of California, Santa Cruz.
- Denzin, N. (2003). Foreword: narrative's moment. *Lines of Narrative*, 11-13. Londres, Inglaterra: Routledge.
- Erik (2020). Entrevista realizada por Sarahí Lay Trigo, vía Zoom, el día 7 de octubre de 2020.
- Erimar (2019). Entrevista realizada por Sarahí Lay Trigo, el día 4 de febrero de 2019, en Santa Cruz, California, EUA.
- Janesick, V. J. (2010). *Oral history for the qualitative researcher: Choreographing the story*. Nueva York, Estados Unidos: Guilford Press.
- José Antonio (Antonhi) (2020). Entrevista realizada por Sarahí Lay Trigo, vía Zoom, el día 8 de octubre de 2020.
- Lay Trigo, S. (2018). *Ser danza. Trayectorias formativas en el arte del movimiento*. [Tesis doctoral]. Universidad de Guadalajara.
- Lucio, M. y Montenegro, M. (2012). Ideologías en movimiento: nuevas modalidades del tango-danza. En S. Citro y P. Ascheri (coords.), *Cuerpos en Movimiento: Antropología de y desde las Danzas* (pp. 201-218). Buenos Aires, Editorial Biblos.
- Mármol, M. del, Mora, A. S. y Sáez, M. L. (2012). Experimentar, contabilizar, interpretar. Conjunciones metodológicas para el estudio del cuerpo en la danza. En S. Citro y P. Aschieri (coords.). *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas* 1(pp. 101-118). Buenos Aires, Argentina: Biblos/CULTURALIA.
- Martínez Venancio, E. (2020). Entrevista realizada por Sarahí Lay Trigo, vía Zoom, el día 8 de octubre de 2020.
- Nájera-Ramírez, O. (1993). *Engendering nationalism: identity, discourse and the Mexican Charro*. California, Estados Unidos: University of California.
- Nájera-Ramírez, O. (2009). Staging Authenticity: Theorizing the Development of Mexican *Folklórico* Dance. En Olga Nájera-Ramírez, Norma E. Cantú y Brenda M. Romero *Dancing across borders: danzas y bailes Mexicanos*. Urbana, Estados Unidos: University of Illinois.
- Nájera-Ramírez, O. (2012). "Ballet Folklórico Mexicano: choreographing a national identity in a transnational context". En H. N Kingelback y J. Skinner (eds.), *Dancing Cultures. Globalization, Tourism and Identity in the Anthropology of Dance* (pp. 161-176). Estados Unidos: Berhahn Books.

- Nájera-Ramírez, O. y Cantú, N. E. (2002). *Chicana traditions: continuity and change*. Urbana, Estados Unidos: University of Illinois.
- Nájera-Ramírez, O., Cantú N. E., y Romero B. N. (2009). *Dancing across borders: danzas y bailes Mexicanos*. Urbana: University of Illinois.
- Paola (2019). Entrevista realizada por Sarahí Lay Trigo, el día 4 de febrero de 2019, en Santa Cruz, California, EUA.
- Rodríguez, M. S. 2015. *Rethinking the Chicano Movement. (American Social and Political Movements of the 20th Century)*. Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Sloterdijk, P. (2006). *Esferas III*. Madrid, España: Siruela.
- U. S. Census Bureau (2019) [Página web]. Recuperada de <https://www.census.gov/quickfacts/fact/table/santacruzcitycalifornia#> [Consulta: 2 mayo de 2021.]



Técnica, vestuario, escena y cuerpo en la danza jazz: signos de su historia en el tiempo presente

Nadia Berenice Sánchez Herrera
nadia.sanchezherrera@gmail.com

Irma Susana Carbajal Vaca
susana.carbajal@edu.uaa.mx

Introducción

Desde su experiencia como bailarina, docente y coreógrafa, la autora principal de este texto concibe la danza como una forma de expresión corporal con la que es posible comunicar emociones, sensaciones, pensamientos, acciones, costumbres, entre otras circunstancias cotidianas, que forman parte de alguna cultura y que cumplen con la finalidad de comunicar un mensaje o desarrollar una historia mediante una ejecución que implica determinada calidad de movimiento que está fundamentado en una técnica o estilo establecido para que esta danza pueda ser considerada arte.

Durante el segundo seminario temático de semiótica de la cultura, impartido por la coautora de este texto en el marco del doctorado interinstitucional en Arte y Cultura en la Universidad Autónoma de Aguascalientes, se examinaron propuestas de

importantes autores como Charles Sanders Peirce (1974), Juri Mijailovich Lotman (1999), Beuchot (2004), entre otros.

La semiótica es una disciplina que permite estudiar todos los signos que forman lenguajes o sistemas (Beuchot, 2004, p. 5) establecidos y empleados por cierta comunidad. En la asunción inicial, sustentada en la experiencia de una danzarina¹ activa, se vislumbra que, en el presente, la danza jazz conforma un sistema cuya comunidad comparte significados temporalmente estables que derivan de su conformación histórica y, por tanto, es susceptible de análisis semiótico.

En este trabajo se analizaron signos característicos de la danza jazz que se han ido conformando en distintos momentos de su historia y sedimentando en el presente del danzarín jazzista. La mirada, como lo anota Jorge Lozano en el prólogo de *Cultura y explosión*, es la del historiador que va del presente al pasado y reconoce signos gracias a un proceso de semiosis vivo que no puede limitarse a la *transmisión* mediante un código estático (Lotman, 1999). El análisis de Lotman, referido a la lengua, señala que un sistema de signos “inconscientemente suscita en nosotros la representación de la extensión histórica de la existencia. Una lengua es el código más la historia” (p. 16).

Se entiende que cada usuario de un sistema dancístico le otorga sentido desde su presente y de acuerdo con el valor que la comunidad ha dado a sus elementos. Se requiere, entonces, de una comprensión profunda de la danza jazz, sobre todo al situarla en el contexto educativo. Este trabajo presenta una posible vía de análisis semiótico de la danza jazz que podría ser de ayuda en el proceso enseñanza-aprendizaje.

En el primer apartado se expone la problematización, los conceptos y la comprensión de las autoras sobre el proceso semiótico posible en los actores involucrados en la danza jazz. En el segundo se expone una breve semblanza de la danza jazz para comprender los signos que están en juego. Posteriormente, se presenta el análisis semiótico logrado mediante tres elementos básicos que actúan como *representamen* (signos) del *objeto* (danza jazz), sobre los que el *interpretante* (danzarín o espectador) construye sus significados: *a*) la técnica, *b*) el vestuario y la escena y *c*) el cuerpo del ejecutante. Se concluye con un apartado de reflexiones.

¹ Se realiza una división de los conceptos danzarín y bailarín, mismos sobre los que se aborda su explicación durante el primer apartado.

El proceso semiótico en la danza jazz: bailar y danzar

En el campo profesional, los conceptos bailar y danzar poseen características que los diferencian. El danzarín de jazz se identifica en el escenario debido a la ejecución de ciertos cánones establecidos. Se asume que el ejecutante de jazz no es un bailarín solamente, ya que, al asumirse como danzarín, se transforma en intérprete del estilo.

La acción de bailar puede ser algo espontáneo y realizado prácticamente por la mayoría de las personas, sin poseer estudios de arte escénico previos, sin concebir fundamentos en la forma y el fondo del baile. La danza, en cambio, desarrolla una coreografía en donde se comunica un mensaje o se cuenta una historia. Dallal (2007) define que “el arte de la danza consiste en mover el cuerpo dominando y guardando una relación consciente con el espacio e impregnando de significación el acto o la acción que los movimientos desatan” (p. 20). La danza, en general, se constituye por múltiples significados y logra comunicar algo que va más allá de un simple movimiento corpóreo, pues se basa en una técnica instituida.

Dallal (2007) ejemplifica que cuando un niño logra bailar, sus movimientos son producto de un impulso, pero no podrá explicarlo (p. 21), no podrá detectar aún qué estilo o técnica danza. El baile le permite la fluidez del movimiento corporal que le provoque la música que escucha, incluso le es posible bailar sin música. En este sentido, el baile se convierte en un medio para lograr danzar.

La danza es ejecutada por un intérprete, que a la par de tener una limpieza en su técnica, *siente* para comunicar. Sentir, pensar y hacer fluir los movimientos con el cuerpo como herramienta es a lo que se le llama en la comunidad dancística tener o mantener el *feeling* durante una ejecución. De lo anterior no se asume que el bailarín no sienta o no comunique su sentir, sólo se hace énfasis en que el intérprete realiza estrictamente de manera preliminar un profundo análisis de sus movimientos, del origen y la finalidad de la historia a contar para permanecer consciente y comprometido durante el proceso y la ejecución de su trabajo. Es aquí donde se evidencia la complejidad del proceso semiótico que ocurre en el acto de danzar y que los docentes buscan desencadenar.

Dentro del arte existe un sistema semiótico dancístico y la expresión corporal es la columna vertebral en la danza. La comunidad dancística que

comparte los significados del sistema semiótico de la danza se encuentra compuesta principalmente por danzarines, docentes de técnica, coreógrafos, profesores ensayistas, directores de compañía, directores de obra, y, por supuesto, los espectadores de una función.

Comprender lo que el intérprete de jazz se imagina, implica comprender su proceso semiótico. Peirce (1974) precisa a la semiótica como una doctrina formal que observa los caracteres de los signos; define que “un signo, o *representamen*, es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter” (p. 22). El proceso semiótico lo explica en el tejido de la relación triádica: representamen-objeto-interpretante, de modo que “un signo es el representamen del cual algún interpretante es una cognición de alguna mente” (p. 29). El signo debe poseer una cualidad que lo distinga, algún aspecto que lo haga identificable en el lugar de algo, este algo sería el objeto. El representamen de un objeto significaría el algo de otra cosa para alguien en forma de idea; este alguien sería el interpretante y casi siempre le da sentido acorde a sus experiencias o conocimientos previos.

Desde esta concepción, en el sistema semiótico de la danza, el objeto es la danza, en cualquiera de sus géneros. Para este trabajo se hace referencia, de manera más específica, a la danza jazz que, a pesar de haberse diversificado en varios estilos,² posee características propias que permiten reconocerla como tal. La propuesta de relaciones triádicas de Peirce permite analizar en la danza tantos signos como cogniciones existan en un danzarín, pero para ello se hace indispensable sistematizar y delimitar los elementos de análisis.

El representamen (signo), que puede ser material o inmaterial, podría ser lo que en la comunidad dancística se reconoce como “un paso”. El danzarín (interpretante) otorga un significado al signo (mensaje) que ha sido vinculado al objeto danza jazz. El representamen sería la idea, el mensaje o el sentido que le otorga a la ejecución dancística que se percibe.

De acuerdo con Poyatos (1970), la kinésica es la encargada de estudiar el significado de la expresión corporal, la cual define como “el estudio sistemático de los movimientos corporales no orales, de percepción visual, auditiva o tangible” (p. 733). La kinésica se comprende aquí como el estudio de todo

2 Guarino & Oliver (2014) mencionan que los estilos pertenecientes a la danza jazz son: jazz afrocaribeño, jazz de broadway, jazz clásico, jazz comercial, jazz de concierto, jazz contemporáneo, jazz latino, jazz lírico, pop jazz, jazz de la costa oeste (pp. 26-29).

aquello que se comunica o representa con el cuerpo y sus significados. Desde esta perspectiva los signos no verbales ofrecen un espacio de exploración semiótica en la danza.

Existen formas y figuras corpóreas que conforman el sistema dancístico que caracteriza a la danza jazz, las cuales se proyectan para que el espectador perciba a través de sus sentidos tanto la estética como el significado, y cómo el cuerpo logra comunicar un mensaje sin verbalizarlo. Si bien, hay movimientos establecidos que se conocen en todas las comunidades dancísticas como frases coreográficas –combinaciones de *pasos* que pueden ser usados en distintos estilos dancísticos–, la danza jazz se caracteriza por ser uno de los géneros mayormente propositivos, porque alberga una variedad de frases coreográficas específicas, cuya ejecución posibilita su reconocimiento. Este género dancístico resguarda en su vocabulario nombres y significados que comparte con la danza clásica o ballet, pero que el jazz representa con mezclas de versatilidad, fuerza y sensualidad, las cuales son algunas de sus principales características.

Significados del pasado en el presente de la danza jazz

Con base en la proyección actual de la danza jazz, la mirada histórica permite sumar, a la concepción mencionada en la introducción, el legado y las técnicas que aportaron sus primeros y principales maestros y coreógrafos, como: Jack Cole, Bob Fosse, Gus Giordano,³ Eugene Facciuto “Luigi” o Matt Mattox.

Luna, Ruiz, Solís, Lacheré, Mas, Cossío y Zavala (2017) refieren que “Los modelos de enseñanza más difundidos son los de Gus Giordano, Luigi, Matt Mattox, Joe Tremaine, Bob Fosse, Billy Siengenfeld, Frank Hatchett y Lynn Simonson” (p. 16). Actualmente, la mayoría de estas técnicas de danza jazz tiene su auge en Estados Unidos, principalmente en la ciudad de Nueva York, donde aún se puede encontrar el legado de Bob Fosse⁴ en las diversas clases

3 La Academia Steps on Broadway muestra a Nan Giordano, directora artística del Giordano Dance Chicago e hija de Gus Giordano, enseñando la técnica de danza jazz creada por su padre. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=u1W40IeqiSk&ab_channel=StepsOnBroadway

4 The Rockettes, interpretando el estilo Fosse en el Radio City Music Hall en Broadway. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=IM9HieYz-lc&ab_channel=TheRockettes

que se imparten en academias de Broadway, o el de Eugene Facciuto “Luigi” en el Luigi’s Jazz Centre a un costado de Central Park.

La historia de este género dancístico no comienza con la de los principales personajes que formaron las técnicas de entrenamiento aún empleadas en la actualidad, ya que, desde su nacimiento hasta llegar a lo que conocemos hoy, el jazz tuvo modificaciones y diversas aportaciones en el trayecto. Las raíces de la danza jazz se encuentran en los años de la esclavitud. Para los esclavos que vivían y trabajaban en las grandes plantaciones de Estados Unidos, esta expresión corporal significaba, pese a la esclavitud, la oportunidad para que la danza africana prevaleciera (Stearns & Stearns, 1968, p. 19).

En el presente, la danza jazz conserva significados generados en sus orígenes en la danza africana como la fuerza, su explosividad, su movimiento pélvico que evoca sensualidad, sus sonidos enfatizados en piernas y manos, que nacieron como referente del cultivo de la tierra y que se fueron transformando hasta llegar al movimiento característico de *jazz hands*.

Los esclavos danzaban como una necesidad de expresión ante la injusticia que sufrían, como un medio de supervivencia y a manera de preservar sus raíces. En las formas corporales que manifestaban, existían signos de dolor por haber sido alejados de su lugar de origen, protestaban por su sentir, por su vida de esclavos, declaraban su inconformidad perdiéndose en el movimiento; pero también la utilizaban para olvidarse por un momento de sus circunstancias.

En la danza jazz se exteriorizan signos que provienen de esta fusión y del producto coreográfico. Emergen tanto en las representaciones más sencillas como en las más complejas; desde el despertar de los sentidos en el ejecutante, o el poder oír, sentir y ver esa danza por parte del espectador, hasta la proyección de la vinculación de tradiciones que aún permanecen en ella.

Signos en la danza jazz: un primer acercamiento

Los signos característicos de la danza jazz son los que permiten identificarla como *objeto*. La danza, entendida como un sistema semiótico artístico, se encuentra edificada por un conjunto de signos, los cuales pueden visualizarse y palpase tanto en el intérprete, como en el profesor o coreógrafo, durante las clases, los ensayos y, por supuesto, en la puesta en escena.

Según Poyatos, los movimientos corporales pueden clasificarse, entre otros criterios, por la percepción sensorial, que puede ser visual, auditiva, táctil e incluso olfativa (1970, p. 736). Bajo esta premisa, en el cuadro 1 se enlistan algunos ejemplos en la danza jazz, cuya percepción puede ser tanto monosensorial, como en la interacción de dos o más sentidos.

<i>Signo</i>			
<i>Signo visual</i>	<i>Signo auditivo</i>	<i>Signo visual-auditivo</i>	<i>visual-táctil-auditivo</i>
<ul style="list-style-type: none"> • El vestuario • El maquillaje • La mirada del danzarín • Las <i>Jazz hands</i> • Los pies en punta o en flex. • Los cuerpos de los danzarines • El espacio: alto (salto), medio (pies, sentado o altura del danzarín), bajo (piso) 	<ul style="list-style-type: none"> • La música • Un suspiro • Las pisadas sobre el escenario • El chasquido de dedos • El palmeo y percusión corporal de los danzarines 	<ul style="list-style-type: none"> • El sonido de una caída del danzarín • Movimiento de utilería por el escenario (arrastré de una silla en una secuencia coreográfica) 	<ul style="list-style-type: none"> • El choque de cuerpos en una cargada • La caída de elementos en escena, manipulados por el intérprete

Cuadro 1. Signos en la danza jazz

Fuente: elaboración propia.

Tomando en consideración la visión de Peirce, quien sostiene que “el signo puede solamente representar al objeto y aludir a él” (1974, p. 24), cada una de estas percepciones son las responsables de desencadenar, tanto en el intérprete como en el espectador, un proceso de semiosis complejo que pretende, mediante la acción dancística, representar los significados que, paulatinamente, han ido asentándose en un sistema socializado.

En este acercamiento semiótico ejemplificaremos tres elementos básicos que actúan como *representamen* (signos) del *objeto* (danza jazz), mediante los cuales el *interpretante* (danzarín o espectador) construye sus significados: *a*) la técnica, *b*) el vestuario y la escena, y *c*) el cuerpo del ejecutante.

La técnica

El intérprete o ejecutante de la danza dispone del conocimiento sobre el manejo de una o varias técnicas dancísticas, producto de su estudio durante años previos. El ballet constituye la base técnica para un ejecutante de cualquier danza, pues se ha constatado que al realizar los ejercicios de este género –conocido por ser una danza perfecta, rígida y a la vez etérea– se amplía la probabilidad de flexibilizar la ejecución de otros estilos dancísticos que requieren mayor liberación en el movimiento al momento de la interpretación.

La técnica de la danza jazz se orienta a significados de libertad, elegancia y versatilidad. Al paso del tiempo, se han ido asentando otros significados que han derivado en diversos estilos, como el *Broadway jazz*, que se considera como una propuesta multidisciplinar al converger el canto, la danza, la actuación y la música. Luna *et al.* (2017) ubican al *Broadway jazz* dentro del estilo teatral y lo definen como un estilo que se ha ido conformando por las técnicas de distintas expresiones artísticas que surgieron en la década de 1930, las cuales incluyen actuación, canto, comedia, danza clásica (p. 31). Por lo anterior, ser intérprete del *Broadway jazz* hace alusión a un danzarín más completo en su trabajo escénico, al consolidar la integración de las técnicas de más de un arte.

En la técnica de la danza jazz destacan algunos pasos, entre ellos, el *jazz sissonne* y el *sissonne fall*, y, aunque el jazz no proviene del ballet, sí toma prestados muchos de sus pasos principales. El *Jazz sissonne* (véase Anexo 1) hace referencia al “salto de dos pies a un pie con la pierna de atrás en *attitude* y haciendo *arch*” (Luna *et al.*, 2017, p. 64). El *attitude* (postura actitud) consiste en levantar una pierna hacia atrás en forma curva, mostrando rodilla y empeine en dirección al público, y el *arch* se refiere a arquear la espalda o columna hacia atrás. En el caso del *jazz sissonne*, los brazos se pueden estirar e incluso llegar a tocar con los dedos de las manos al pie apuntado de la pierna que se encuentra en *attitude*. El *jazz sissonne* también es conocido como *sissonne attitude*.

Una diferencia entre el ballet y el jazz es que en la primera danza el *sissonne* se representa como una figura en donde ambas piernas van perfectamente estiradas y el torso ligeramente dirigido hacia la pierna de apoyo. En esta disciplina, enseguida de la ejecución del *sissonne*, casi siempre se muestra algún paso en el que el danzarín se siga manteniendo etéreo, en puntas o en desplazamiento, proyectando un movimiento fluido. En cuanto al jazz, el factor

sorprende es una característica principal en la propuesta coreográfica; se puede proyectar en trayectorias corporales pausadas o contrapuestas, por ejemplo, después de un salto muy elevado procedería una caída, un deslizamiento o rodada del cuerpo completo por el piso. Como en el caso del *sissonne fall* que se define en la *Guía metodológica para la danza jazz* como “*sissonne* que se enlaza con una caída o rodada” (Luna *et al.*, 2017, p. 77); además se puede reconocer como una frase coreográfica, que es aquella que une dos o más pasos. El *sissonne fall* une dos pasos en una secuencia corta debido a que el ejecutante se elevaría y caería con técnica e interpretación.

Los saltos en la danza tienen un significado de liberación, de fuerza, de superioridad; sumándose a ello el significado que quiera proyectar el coreógrafo. El virtuosismo del danzarín presentado en el escenario es producto de un entrenamiento constante, la limpieza en su técnica permite mostrar y diferenciar el género que se danza, y ayuda tanto a la apreciación estética como a la comunicación del mensaje. La libertad del movimiento del intérprete produce según Maletic (1987), formas y figuras que crean ritmos espaciales, los cuales se ejecutan por medio de acciones de distintas partes del cuerpo a la vez (p. 63). El cuerpo del danzarín es generador de múltiples significados y la técnica es importante para la creación de formas y figuras en escena porque es esta la que permite una mayor fluidez del movimiento.

Vestuario y escena

Establecer una relación con la historia que se está contando en la coreografía a través del vestuario, simboliza la representación de ciertas circunstancias clave que vive el artista durante el desarrollo de la obra y ayuda a la proyección de dicha historia para comunicar el mensaje desde el foro hacia los espectadores. Es decir, aquí la función y finalidad es apoyar al establecimiento del ambiente escénico, al reforzamiento del mensaje, para que el vestuario en conjunto con la utilería e iluminación, provoquen que la audiencia se sienta partícipe de la historia, atraída por la propuesta del coreógrafo a través de la expresión y los movimientos del artista y, así, la idea sea interpretada por el espectador de acuerdo también con su bagaje cultural. El vestuario llega a contar un bosquejo sobre el contenido de la obra; he aquí un signo visual que puede ayudar

a entender el mensaje hacia el espectador, o a destruirlo, si no se le da la importancia como a otros aspectos vitales en la función.

En los diversos estilos del género de danza jazz se puede percibir una diversidad de propuestas en el vestuario, pero existen elementos característicos para diferenciar uno de otro. Por ejemplo, el *jazz lírico*, que se concibe como el estilo que fusiona la técnica de danza jazz con algunos de los pasos más predominantes en la técnica del ballet, el movimiento se inspira en la calidad lírica de la canción, usualmente se danza con música instrumental y en un contexto emocional (Guarino y Oliver, 2014, p. 29). En una coreografía de este estilo usualmente se emplean los vestuarios con vuelos, batas o faldas de tela chifón o seda, que muestren en los ejecutantes movimientos finos y vaporosos (véase Anexo 2), con la finalidad de reflejar danzarines etéreos, con mezclas en la interpretación entre lo clásico y lo moderno, enfatizando sentimientos, sensaciones y emociones acompañados de gestualidad e incluso dualidad, al mostrarse, por ejemplo, dentro de una misma obra, amor-odio, alegría-tristeza.

En cuanto al vestuario en las clases de jazz, un signo se visualiza en los zapatos de entrenamiento. En el folclor, por ejemplo, se utilizan botines con un sistema especial en la suela compuesto por clavos que ayuda al momento del zapateado. En el ballet, se entrena con zapatillas de media punta para fortalecer los pies y posteriormente poder bailar con las zapatillas de punta. En el jazz se hace uso de zapatos de jazz, con pequeño tacón, elásticos, algunos con agujetas, o bien, de tenis especiales para jazz que permiten girar, saltar y frenar porque están manufacturados con una suela flexible y antiderrapante (véase Anexo 3). Las zapatillas de tacón o las botas de tacón para danza jazz son mayormente utilizadas en el *Broadway jazz* para reflejar sensualidad y resaltar las piernas junto a las características medias de red, y en el jazz moderno se utilizan mayormente los tenis debido a los desplazamientos, corridas y caídas en el escenario, enfatizando la fuerza y dinamismo.

El cuerpo del danzarín

Con referencia específica en la corporalidad y haciendo énfasis en las piernas, se identifica en los ejecutantes de ballet que dichas extremidades son más estilizadas que las de los intérpretes de contemporáneo; es decir, las extremidades

de los contemporáneos se visualizan con mayor volumen. Esto debido a que los danzarines de ballet se concentran especialmente en constantes estiramientos, en desarrollar una máxima flexibilidad, en mantenerse en elevación durante la ejecución de sus secuencias coreográficas, entrenamientos en la barra, o en los saltos de avance y de altura, en el logro de las extensiones completas de sus extremidades, en subir correctamente a las zapatillas de punta y parecer etéreos en el escenario. En cuanto a los danzarines de contemporáneo, ellos basan su entrenamiento principalmente en ejercicios de piso, en caídas, en contrapeso, en técnicas de contacto cuerpo a cuerpo, en cargadas, en visualizarse “terrestres” en escena.

La corporalidad del danzarín de jazz puede combinar características de los dos estilos previamente mencionados, debido a que realizan un entrenamiento mixto, por ejemplo ejercicios de ballet en la barra, secuencias de piso e improvisación como en la técnica de contemporáneo y frases coreográficas de técnica jazz en el centro.

Los pies son las principales herramientas de trabajo en la danza, soportan el peso, por ello, deben mantenerse fuertes, con un empeine trabajado y prominente para ayudar tanto a resistir el trabajo intenso como a prevalecer la estética en la danza. Una particularidad en los pies de los danzarines de diversos géneros dancísticos son las callosidades o ampollas, las cuales, de manera peculiar en su vida cotidiana, se presentan como resultado del calzado específico para la realización de la clase o para la presentación de la danza, incluso, a causa del entrenamiento extenuante que realizan con los pies descalzos. Los dedos suelen forjar una postura acorde al zapato que se use; por ejemplo, los dedos de una danzarina de ballet suelen ser más largos y delgados para que puedan adentrarse en las zapatillas de punta, a diferencia de los dedos de un ejecutante de contemporáneo, debido a que este último danza descalzo. El sentir que los danzarines de cualquier género comparten es un constante dolor en sus pies.

Las manos también dicen mucho en el jazz, es una de las danzas que más se apoya en ellas, los “dedos mágicos” forman parte de sus signos específicos como género discursivo, al extender todos los dedos de ambas manos a la mayor distancia posible de cada uno y moverlos individualmente de manera rápida manteniendo la muñeca estable. Como lo documenta Luna *et al.* (2017, p. 63) la *Jazz hand*, con la palma de la mano viendo hacia enfrente y los dedos completamente estirados, representa una de las principales características de la danza jazz en general. En los estilos de jazz moderno y en el *Broadway*

jazz, las manos albergan significados de liberación de energía, felicidad, libertad y, junto al movimiento continuo de dedos y un gesto como la sonrisa, hacen alusión a un factor sorpresa.

López Cano (2005) señala que “el cuerpo y las rutinas motoras también se transforman por los modos de bailar, por la imitación de posturas y gesticulaciones” (p. 12). Los signos al danzar pueden verse y sentirse en los gestos, en las formas o los movimientos corpóreos en escena, pero, incluso se perciben fuera de escenario. Tanto en el cuerpo de un danzarín como en el de una persona que no practica danza, se manifiestan signos, por ejemplo, en la postura; el primero procura mantenerse erguido, flexible, entrenado, con rotación en sus piernas en mayor medida que la gente que no se dedica a danzar. Es común apreciar al danzarín en su vida cotidiana pararse o dormir en primera posición sin planearlo, con una morfología arraigada a la danza que practica.

En una coreografía y en una obra dancística, se reconocen signos que albergan una o diversas percepciones sensoriales. Por ejemplo, en ocasiones, en diversas presentaciones un signo visual puede convertirse también en un signo táctil; por otro lado, el signo auditivo, que no siempre significa música, puede producir otros significados tanto para el intérprete como para el espectador. Así, un signo visual-táctil-auditivo puede ser presentado por los intérpretes de la obra (véase Anexo 4), pero también puede ser manipulado por el espectador, por ejemplo, en las presentaciones de obras interactivas.

Reflexiones

En el acercamiento a los signos de la danza *jazz* se evidencia que dialogar sobre el complejo proceso de semiosis que realiza un intérprete podría ser una herramienta útil para comprender cada uno de los diversos procesos dancísticos: clases, montajes, ensayos y presentaciones de una obra.

Se reconoce al cuerpo como el principal signo en la danza por ser la materia prima de ella. Cada parte del cuerpo de un danzarín puede ser el *representamen* del objeto danza, cuyo *interpretante* (intérprete o espectador) significará de manera diferenciada al ponerlos en relación con otros signos, como el movimiento, la técnica, el vestuario, los sonidos, el escenario. Cada una de estas relaciones desencadena una gama de cogniciones para dar sentido a elementos muy concretos que pueden ser identificables como características

de un estilo. Estas características estables que permiten su reconocimiento, son las que posibilitan la comprensión del objeto como sistema semiótico; por tanto, susceptible de ser socializado en un proceso de enseñanza-aprendizaje que no permanece estático. La riqueza de la obra dancística radica, entonces, en que no sólo impera el significado que quiere comunicar el coreógrafo porque cada espectador puede interpretar lo que comprende de acuerdo con su historia personal y su cultura.

El intérprete es aquí el motor que propone nuevas ideas para representar con el cuerpo los sentimientos o sensaciones que son parte de su mensaje y lograr con ello un proceso comunicativo con el receptor. Los pasos en la técnica no poseen un significado por sí solos, se impregnan de significado al ser ejecutados por el intérprete de la danza y comprendidos por un destinatario. En cuanto se logra la unión de la interpretación, la comunicación, la transformación y la apropiación del sentir a través de los múltiples signos que entran en juego, la danza entonces, habrá cumplido su objetivo.

Por lo anterior, y desde la perspectiva histórica señalada al inicio de este texto, se entiende que los signos del sistema semiótico de la danza jazz, al paso del tiempo, pueden permanecer estables o, bien, transformarse y resignificarse, por lo que su documentación contextualizada y recurrente constituirá un mapa necesario en el proceso educativo.

Referencias

- Beuchot, M. (2004). *La semiótica. Teorías del signo y lenguaje en la historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Dallal, A. (2007). *Los elementos de la danza*. México: UNAM.
- Guarino, L. y Oliver, W. (2014). *Jazz Dance. A History of the Roots and Branches*. Gainesville: University Press of Florida.
- López Cano, R. (2005). Los cuerpos de la música. Introducción al dossier música, cuerpo y cognición. *TRANS Revista Transcultural de Música* 9, 11. SIBE Sociedad de Etnomusicología. Recuperado de <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/175/los-cuerpos-de-la-musica-introduccion-al-dossier-musica-cuerpo-y-cognicion>
- Lotman, Y. M. (1999). *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa.

- Luna, B., Ruiz, E., Solís, E., Lacheré, F., Mas, L., Cossío, R. y Zavala, R. (2017). *Guía metodológica para la danza jazz*. México: FONCA.
- Maletic, V. (1987). *Body-Space-Expression. The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Peirce, C. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Poyatos, F. (1970). Paralingüística y kinésica: para una teoría del sistema comunicativo en el hablante español. En *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de hispanistas*. México: El Colegio de México.
- Stearns, M. y Stearns, J. (1968). *Jazz Dance: the story of American vernacular dance*. Nueva York: Macmillan.
- [Steps on Broadway]. (2020, enero 10). Nan Giordano. But Rich Rhythms. Thursday Spotlight series [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=u1W40IeqiSk&ab_channel=StepsOnBroadway
- [The Rockettes]. (2020, marzo 12). Rockettes "All That Jazz" Fosse Dance Tribute [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=lM9H1eYZ-lc&ab_channel=TheRockettes

Anexos

Anexo 1



Jazz sissonne, de la obra de jazz lírico titulada *Razones* (2013) del grupo NH Danza, dirección y coreografía de Nadia Herrera. El *jazz sissonne* proviene del *sissonne* que se ejecuta en la danza clásica, pero en la danza jazz se torna más libre en brazos, los cuales pueden colocarse en quinta posición de ballet (brazos redondos), en quinta de jazz (brazos lineales formando una “V”), o estirados hacia arriba como se muestra en la imagen. Las piernas no van totalmente rectas, pues se flexiona la de atrás. En el vestuario se encuentran telas que se utilizan usualmente para la interpretación del estilo, en este caso una tela chifón unida a un leotardo de lycra. El danzarín debe tener un nivel de entrenamiento avanzado para ejecutarlo; la sensación de libertad y explosión de energía son algunos de los significados que engloba este paso. En la obra *Razones* la danzarina decide olvidar un amor e ir por sus sueños, y en el momento de realizar el *jazz sissonne* el mensaje hace alusión a la frase “el cielo es el límite”, por ello el color azul en el vestuario se refiere en este caso al cielo.

Anexo 2



El vestuario con vuelos es característico del estilo de *jazz lírico*. En la imagen se muestra un instante de la obra *Amor de mis días* (2016) de NH Danza, dirección y coreografía de Nadia Herrera, en donde la danzarina estira sus brazos dirigiendo la mirada hacia arriba, con piernas paralelas en segunda posición de jazz (en ballet la segunda posición es con las piernas rotadas hacia afuera). En esta obra la danzarina se muestra en paz consigo misma, cuenta la ilusión de la llegada de un buen amor, por lo que predominan los colores blanco y rojo en el desarrollo de la historia.

Anexo 3



Grupo de danzarinas de la compañía NH Danza en ensayo de la obra multidisciplinaria *¡Rock Hola!* (2015) junto a la Banda del Gen de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco. Las danzarinas muestran movimientos en conjunto, realizan un *arch* en la espalda, con flexión de rodillas, mirada hacia arriba y un brazo con ligera flexión y la palma en *jazz hand* hacia afuera. El vestuario de ensayo que se muestra son mallones y leotardo, con los tenis característicos de jazz; la coreografía mezcla algunos pasos de la técnica de jazz y pasos que se pueden realizar en espacios alternativos, como en este caso al aire libre, en un piso de concreto, por lo que la propuesta es un jazz moderno.

Anexo 4



Signo visual-táctil-auditivo, choque de dos cuerpos en una cargada. Obra *Amor de mis días*, ganadora de la Muestra Estatal de Danza Tabasco 2015, del grupo NH Danza con dirección y coreografía de Nadia Herrera. La imagen muestra una cargada entre los danzarines protagonistas de la obra, un encuentro cara a cara y reconocimiento del otro, reflejando en sus rostros pasión e intimidad al estar los cuerpos tan cercanos uno del otro. La danzarina con pies apuntados y short de lycra, el danzarín con pants y playera; la representación de comodidad en sus vestuarios con ropa cotidiana, la interpretación de vivencias personales y que ambos danzan descalzos, son signos característicos del jazz contemporáneo.

Anexo 5



En la fotografía de la obra *Esperanza resiliente* (2018), coreografía y dirección de Nadia Herrera, de estilo jazz contemporáneo, la protagonista se muestra en sus últimos días de vida. El objeto es el tiempo, el signo o representamen es el reloj de arena y el interpretante podría ser el mensaje que se percibe en la danzarina sobre lo que va a enfrentar sus últimos días, que el tiempo se agota. La mirada fija hacía adelante, con miedo a lo que viene, pero mostrándose fuerte; el tiempo está representado sobre sus manos, las cuales están abiertas como característica del jazz. En el maquillaje escénico resaltan los ojos para que no se pierdan con la iluminación.



Los archivos musicales históricos. Experiencias de un investigador

Raúl W. Capistrán Gracia

Universidad Autónoma de Aguascalientes

raul.capistran@edu.uaa.mx

Introducción

Los manuscritos musicales históricos forman parte del patrimonio artístico, cultural e intelectual de nuestro país. Su estudio da cuenta de la inseparable relación entre la música y el contexto filosófico, social, cultural, religioso, artístico y estilístico de las distintas épocas, de ahí la importancia de la gestión de los acervos musicales y del análisis, transcripción, difusión y ejecución del material musical que se encuentra en ellos. Por un lado, sumergirse en los archivos catedralicios y en los fondos históricos de las bibliotecas, representa un gran reto, pues requiere de una gran inversión de tiempo, recursos, esfuerzo, e incluso, conlleva el riesgo de enfermar al aspirar alguna espora o bacteria derivada del poco cuidado que algunos documentos han recibido. Por el otro, significa un verdadero placer intelectual e incluso espiritual, pues el investigador no puede menos que

recordar que en aquella partitura el compositor volcó su inspiración o, por lo menos, la música que iba a satisfacer las necesidades litúrgicas o artísticas de la sociedad de su tiempo.

Desgraciadamente, la investigación en archivos históricos también implica enfrentarse a diversos y frustrantes retos que van más allá de identificarse como investigador, gestionar el oficio de la institución que lo respalde, obtener el permiso para revisar los manuscritos, poseer recursos para trasladarse a otra ciudad y cubrir viáticos. Y es que pareciera que el acceso a ellos depende de la voluntad de las autoridades de las instituciones que los custodian.

En el 2004, me vi involucrado en la redacción de mi tesis doctoral, titulada “Panorama de la música para instrumentos de teclado en la época colonial. Un enfoque pedagógico”. Como parte de la investigación, necesitaba analizar un manuscrito musical de finales del virreinato de Nueva España, catalogado como SMMS3, que llevaba el título de “Cuaderno de Música” y que se encontraba en la Biblioteca Sutro de San Francisco, California. En mi calidad de estudiante de la Texas Tech University, en Lubbock, Texas, la biblioteca gestionó un préstamo interbibliotecario y, en menos de una semana, tenía ante mí un rollo de micropelícula que pude revisar y fotocopiar a libertad. El paquete contenía una sola advertencia: “En caso de publicar, favor de dar el crédito correspondiente a la Biblioteca Sutro”.

Una vez que concluí el doctorado, volví a México para reinsertarme en la vida académico-musical de este país. No pasó mucho tiempo sin que mis pesquisas como investigador me condujeran a un manuscrito titulado “Cuaderno de Mariana Vázquez”, mismo que forma parte del Fondo Reservado de la Biblioteca Cuicamatini, de la ahora Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México. Creyendo que recibiría un trato similar al otorgado por las bibliotecas estadounidenses, me dirigí a dicha institución para gestionar su consulta. Mi sorpresa no pudo ser mayor. Tenía ahora ante mí una bibliotecaria prepotente, que me decía que podía ver el manuscrito sólo ante su presencia, y que no podía tomar fotografías ni transcribir por medio alguno el contenido del documento, debido a que no se debía infringir el “copyright” (palabra que la propia bibliotecaria utilizó). Además, describió una compleja red de trámites que incluían la entrevista con los abogados de la UNAM, en caso de que insistiera en transcribir y fotografiar el manuscrito. Atribulado, salí de esa institución tratando de entender qué diferencia podría haber entre el manuscrito de la Biblioteca Sutro y el que custodiaba la Facultad

de Música de la UNAM. La diferencia en servicio y atención eran por demás contrastantes. Fue sólo a través de una gestión realizada por el rector de la universidad en donde laboro, que pude tener acceso a ese manuscrito y concluir la investigación que estaba realizando. Cuando volví, me encontré otro bibliotecario quien, de manera amable y profesional, me permitió manejar el manuscrito y me proporcionó todas las facilidades.

La “palanca” administrativa utilizada había funcionado en aquella circunstancia. Sin embargo, hay ocasiones en que, al parecer, no hay poder humano que pueda abrir las puertas de ciertos repositorios, como es el caso del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Antequera, Oaxaca (AHAAO), en la capital de ese estado. Desde hace cuatro años, he insistido respetuosamente en que su custodio, el presbítero Lorenzo Fanelli de Liddo, me permita consultar los manuscritos contenidos en las cajas 49 y 50 de ese archivo y, desde entonces, sistemáticamente se me ha negado el acceso. En un correo electrónico con fecha 7 de noviembre de 2016, la encargada del Archivo Histórico respondió amablemente:

Como usted comprenderá el espacio que brinda el padre lo ocupa para atender asuntos relacionados con su cargo, el tener la presencia de personas ajenas entorpecería su labor. Sobre todo en estos meses que prácticamente se están cerrando las actividades anuales y planificando el siguiente año. Por último quiero aclararle que no nos encontramos en remodelación, simplemente se suspendieron las actividades relacionadas con el Archivo Histórico para dar paso a otra actividad archivística encargada por el Arzobispo. Actividad que no nos permite atender como es debido a los investigadores ni contar con el espacio para la consulta ya que, el espacio destinado para ello se encuentra ocupado. Motivo por el cual se decidió suspender el servicio consulta a los investigadores. Por estas razones esperamos que comprenda que no nos es posible apoyarlo. Esperamos que para el año entrante se regularicen las actividades del AHAAO y se puedan llevar a cabo las investigaciones de los investigadores con normalidad (B. Ibarra Rivas, correo electrónico, 7 de noviembre de 2016).

Los argumentos presentados por la encargada del Archivo Histórico, en representación del presbítero Fanelli eran, hasta cierto punto, comprensibles. Sin embargo, durante cuatro años he enviado un correo electrónico cada seis meses solicitando autorización para consultar los mencionados manuscritos

y he recibido la misma respuesta. El 20 de febrero de 2020 envié el penúltimo correo, al que la encargada del archivo respondió: “Lamentablemente el AHAAO aún continúa cerrado a la consulta, aún no tenemos una fecha para la reapertura (B. Ibarra Rivas, correo electrónico, 20 de febrero de 2020).

Por supuesto, la contingencia sanitaria de la COVID-19 que en nuestro país paralizó las actividades presenciales a partir de marzo del 2020 habría de añadirse como nuevo impedimento y así, en respuesta al último correo electrónico, con fecha 23 de septiembre del presente, la encargada del archivo respondió:

Como se le había informado anteriormente en el AHAAO se encuentra suspendido el servicio de consulta, aunado a esto y debido a la contingencia sanitaria por la que estamos atravesando, el AHAAO se encuentra cerrado. Sin más por el momento, reciba un saludo (B. Ibarra Rivas, comunicación personal, 23 de septiembre de 2020).

Ante una situación tan aberrante, uno no puede menos que preguntarse: ¿cuántos años más habría que esperar para que el Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Antequera, Oaxaca, vuelva a ofrecer facilidades a los investigadores?, ¿puede el AHAAO pasarse más años negando el acceso a los investigadores sobre la base de ese argumento?, ¿no es acaso una obligación del Archivo Histórico favorecer, no sólo la conservación de los documentos, sino también la consulta y difusión de los mismos?, ¿existe algún autoridad que pueda ejercer presión sobre el AHAAO para que vuelva a ofrecer los servicios que antes ofrecía?

Por supuesto, no he estado solo en esta odisea. Otros investigadores han pasado por experiencias similares. El doctor Rogelio Álvarez Meneses, reconocido musicólogo mexicano, quien ha recibido la distinción como investigador nacional nivel 1 del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), narra una historia similar.¹ En 2009, cuando se encontraba realizando sus estudios doctorales en la Universidad de Oviedo, España, se vio en la necesidad de solicitar acceso a varias partituras del compositor mexicano Ricardo Castro (1864-1907), que se encontraban bajo resguardo en el Fondo Reservado del Conservatorio Nacional de Música de México. Después de cumplir con los innumerables requisitos que el director de la institución le solicitó, jamás pudo

1 La anécdota ha sido transcrita con la autorización del doctor Rogelio Álvarez Meneses.

tener acceso a los documentos. Entre las razones esgrimidas se encontraba que los documentos en cuestión se encontraban en proceso de catalogación. Así, el doctor Álvarez Meneses tuvo que recurrir a la Edwin A. Fleisher Collection of Orchestral Music perteneciente a la Free Library of Philadelphia, institución que, por un precio casi simbólico, digitalizó las partituras y en un par de días las envió al investigador (R. Álvarez Meneses, comunicación personal, 20 de enero de 2021). Poco tiempo después, el propio director de la institución se habría de contradecir, cuando en un artículo publicado en el diario *La Jornada*, y en relación al estreno mundial de la ópera *Anita* de Melesio Morales, declaró:

El montaje de Anita –expone Ricardo Miranda– también es una manera de mostrar los “tesoros” que posee el Conservatorio Nacional, con la biblioteca de música mexicana más importante que existe, con un fondo reservado perfectamente digitalizado y un banco de aproximadamente 3 mil imágenes (García Hernández, 2010).

La situación anterior habría de impulsar a ese investigador a denunciar con vehemencia la injusta experiencia, a través de una nota al pie en su libro *Ricardo Castro (1864-1907). Documentación y análisis de su obra musical*:

Aberrante y frecuente situación ocasionada por abyectos funcionarios empeñados en obstaculizar investigaciones negando deliberadamente el acceso a documentos y bienes culturales que son propiedad de la nación. Algunos de estos siniestros personajes llegan a autoproclamarse investigadores y se sienten dueños de los temas y -lo que es peor-, de los archivos, eso sí, sin publicar ningún artículo en décadas (Álvarez, en prensa, p. 14).

Con escenarios como los descritos en los párrafos anteriores, puede entenderse que Fernández de Zamora (2009, p. 2) escribiera:

La riqueza del patrimonio bibliográfico y documental de los países latinoamericanos es poco conocida. Este patrimonio que se resguarda en bibliotecas, archivos, fototecas, cinetecas y otros repositorios, no ha sido difundido adecuadamente por lo que su valor como testimonio de nuestra historia y de nuestra cultura no es apreciado ni estimado por la sociedad regional y menos por la internacional.

En los siguientes apartados, expondré un panorama de los aspectos legales relacionados con los archivos como memoria histórica y patrimonio cultural; presentare una reflexión sobre la problemática antes señalada y las repercusiones que tiene en la vida musical y cultural de México, aventuraré una hipótesis para explicar situaciones como las descritas en este apartado y ofreceré algunas posibles estrategias que, en buena fe, se podrían implementar para resolver estas problemáticas.

Los archivos eclesiásticos históricos como patrimonio cultural

Los archivos eclesiásticos son un patrimonio documental invaluable y representan una valiosa fuente de investigación histórica. En general, su valor se incrementa en concordancia con la antigüedad de las mismas instituciones (basílicas, catedrales, parroquias, capillas, conventos, etcétera) de las que forman parte, sobre todo, si los expedientes están bien organizados y los documentos que contienen exhiben continuidad cronológica y están en buen estado de conservación (Vivas Moreno y Pérez Ortiz, 2015). Dado que el devenir de la historia de la música occidental está íntimamente ligado al desarrollo de la iglesia, sus archivos constituyen una fuente crucial de información para la conformación de la historia de la música en toda la amplitud de la palabra. Como explican Vivas Moreno y Pérez Ortiz (2015, p. 94):

Los archivos eclesiásticos y en particular los diocesanos, que abordamos ahora, son una inmensa fuente documental para el estudio del arte en toda su extensión. El archivo episcopal custodia principalmente documentación artística de otras entidades, especialmente cofradías y hermandades, al tratarse de entidades menores, aunque también es cierto que podemos localizar documentación propia referida al patrimonio artístico del que es poseedor el obispado. No olvidemos que como sede del obispo alberga, en la mayoría de los casos, un patrimonio artístico de considerable valor.

La propia Iglesia católica ha declarado públicamente el valor que poseen sus archivos y ha manifestado el deseo de que se conviertan en espacios abiertos que permitan el enriquecimiento cultural, no únicamente de investigadores,

sino del público en general y, especialmente, del católico comprometido. Como explica Bravo (2020, s. p.):

Hace más de dos décadas Francesco Marchisano, en aquel momento presidente de la Pontificia Comisión para los Bienes Culturales de la Iglesia, alentó a considerar a los archivos históricos “lugares de memoria” y “espacios de cultura” en el entendido de que en ellos se conservaba la memoria de la iglesia católica, así como de la nación en la que esta se asentaba, pero también, considerando que través de ellos se contribuía a crear nuevas culturas.

En el ámbito internacional, la UNESCO ha hecho manifiesta su postura respecto a los documentos, expedientes y archivos, como bienes culturales materiales, sobre todo, aquellos que contienen información que permite reconstruir nuestra historia. En el artículo 1 de la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural (UNESCO, 1972, p. 2), se establece que:

Para los efectos de la presente Convención se considerarán como bienes culturales los objetos que, por razones religiosas o profanas, hayan sido expresamente designados por cada Estado como de importancia para la arqueología, la prehistoria, la historia, la literatura, el arte o la ciencia y que pertenezcan a las categorías enumeradas a continuación: h) manuscritos raros e incunables, libros, documentos y publicaciones antiguos de interés especial (histórico, artístico, científico, literario, etc.) sueltos o en colecciones.

Por otro lado, los archivos eclesiásticos son propiedad de la nación. Uno de los antecedentes históricos más antiguos de ese hecho, se remonta a la Ley de Desamortización de Bienes Eclesiásticos de 1859, la cual, en su artículo 12 establece, entre otras cosas: “Los libros, impresos, manuscritos, pinturas, antigüedades y demás objetos pertenecientes a las comunidades religiosas suprimidas, se aplicarán a los museos, liceos, bibliotecas y otros establecimientos públicos” (Juárez, 1859, s. p.).

Por supuesto, la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos incluye artículos como el 27 y el 130, que dan cuenta de la situación de la Iglesia en lo que respecta a sus bienes muebles e inmuebles (Cámara de Diputados, 2020). Por su parte, la Ley General de Bienes Nacionales (Cámara de

Diputados, 2018b, p. 34), va más allá y, en relación con la difusión de la cultura, establece en su artículo 81, apartado X:

Autorizar el traslado temporal de los bienes muebles considerados como monumentos históricos o artísticos conforme a la ley de la materia o la declaratoria correspondiente, para fines de difusión de la cultura, conforme al convenio que para tal efecto se celebre, así como verificar que se tomen las medidas de seguridad necesarias para salvaguardar estos bienes.

Finalmente, la Ley General de Archivos es muy clara en relación con el manejo, gestión y difusión de los archivos y las obligaciones y responsabilidades que tienen los entes obligados, incluyendo la Iglesia Católica, como depositarios y encargados de su resguardo. Así, en el Capítulo 1, Artículo 6 (Cámara de Diputados, 2018a, p. 7) establece:

Toda la información contenida en los documentos de archivo producidos, obtenidos, adquiridos, transformados o en posesión de los sujetos obligados, será pública y accesible a cualquier persona en los términos y condiciones que establece la legislación en materia de transparencia y acceso a la información pública y de protección de datos personales.

Más aún, el artículo 9 (Cámara de Diputados, 2018a, p. 7) establece criterios muy precisos que coinciden con el propósito de este texto:

Los documentos públicos de los sujetos obligados tendrán un doble carácter: son bienes nacionales con la categoría de bienes muebles, de acuerdo con la Ley General de Bienes Nacionales; y son Monumentos históricos con la categoría de bien patrimonial documental en los términos de la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas y de las demás disposiciones locales aplicables.

Como puede verse, por un lado, la Iglesia católica ha manifestado una “supuesta” disposición para abrir las puertas de sus archivos para que formen parte de la vida cultural de México y sean objeto de investigación y difusión. Por el otro, el gobierno de México ha emitido leyes que “supuestamente” tienen como propósito, entre otras cosas, garantizar la salvaguarda

de los mismos, promover una gestión documental adecuada (incluyendo la preservación por medios electrónicos) y, no sólo facilitar el acceso a los investigadores, sino impulsarlo. Así, pareciera que las partes comparten un mismo propósito. Sin embargo, en el caso del AAHAO, no es así. Y es que, todo parece indicar que no existe una completa armonía entre lo que está escrito y lo que sucede en la vida real. Como asevera Alarcón (en García y Cottom, 2009, p. 3) “El conocimiento puntual de los acervos y su inserción dentro del escenario patrimonial y de las políticas culturales por parte del estado no es claro.” En ese mismo sentido Palma Peña (2013, p. 39) explica: “En otros aspectos es claro que las legislaciones sobre patrimonio cultural no cubren en su totalidad las actuales necesidades de éste con respecto a conceptualización, protección, difusión, significación y usufructo”. Y es que, como explican García y Cottom (2009, p. 9):

El debate sobre el panorama cultural de México, que se desarrolló en el 2004, ha confrontado a diputados y senadores con todas aquellas personas que por un lado, defienden el patrimonio cultural y, por otro, son responsables de su custodia, preservación y transmisión dentro de las instituciones...La cuestión radica en que para diputados y senadores, es necesario actualizar el marco actual vigente y, para los investigadores y trabajadores de la cultura, esas mismas reformas carecen de planteamientos correctos, si no pueden convertirse en realidades institucionales que favorezcan el acceso social a los bienes culturales.

Así, en algunos casos, pareciera que todo queda en buenos deseos. Pero, ¿será menester aceptar ese *statu quo*? En el siguiente apartado presentaré una hipótesis respecto al origen de esta desagradable situación y aventuraré algunas propuestas para atender esta área de oportunidad.

Antes de concluir este apartado, deseo aclarar, que no todos los archivos históricos eclesiásticos funcionan de la misma manera. El Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango, al igual que el Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara, proporcionaron al investigador todas las facilidades, además de un trato amable y respetuoso. Sin embargo, la aberrante negativa por parte del AAHAO despierta sospechas sobre su pertinencia, honestidad y ética, y vuelve necesario su abordaje y denuncia.

Vinculación. El eslabón perdido entre el Estado y la Iglesia

En varias ocasiones he sido testigo del celo que los religiosos demuestran al momento de autorizar o no una solicitud de consulta en sus acervos. Sólo por dar un ejemplo, en ocasión de una invitación para catalogar el acervo musical del Museo del Exconvento de Guadalupe, en Guadalupe, Zacatecas, México, encontré la partitura de una misa para doble coro y orquesta del fraile y compositor zacatecano Francisco Luján (1824-1902). Dada la singularidad del hallazgo, quise consultar el Archivo Histórico de la Basílica de Zapopan para indagar más sobre ese desconocido fraile franciscano y compositor.

El día de mi primera visita fui recibido por el bibliotecario del archivo y, cuando le expliqué de mi trabajo de catalogación, inmediatamente replicó: “ese acervo no pertenece al museo, sino a los franciscanos”. Posteriormente, me advirtió que el Archivo Histórico no contenía partituras, sólo algunos libros de coro. Sin embargo, me facilitó una fotografía de Luján y me invitó a leer sus sermones, como medio de rastrear la actividad misionera que ese fraile había realizado durante el siglo XIX. A medida que fui visitando ese acervo, el bibliotecario me fue tomando confianza y se fue haciendo más amable. La información sobre Luján fue surgiendo como por arte de magia, y las partituras, que supuestamente no existían, aparecieron un buen día. Así, al tomar notas y fotografías de documentos, pude escuchar una charla entre el bibliotecario y su asistente. Un importante museo había solicitado en préstamo un documento significativo que incluirían en una exposición. La decisión: no prestar. El museo ya había realizado peticiones de esa naturaleza y jamás había reconocido ni dado el crédito al Archivo Histórico. Por otro lado, no se podía correr el riesgo de perder documentos, como ya había pasado en otras ocasiones con otras instituciones.

Tiempo después de concluir la consulta en el Archivo Histórico de la Basílica y Convento de Nuestra Señora de la Expectación de Zapopan, el propio bibliotecario me invitó para que realizara la catalogación de las partituras que tenían. Por supuesto, mi emoción fue enorme. Sin embargo, para poder dedicarme a la catalogación del acervo musical, debía mediar un trámite administrativo a través del cual el Archivo Histórico debía solicitar mi apoyo como investigador, a fin de que mi universidad pudiera otorgarme el permiso para ausentarme periódicamente. Ese fue el final de la invitación. Aun cuando reiteradamente expliqué que se trataba de un mero trámite administrativo, no

sólo no se emitió oficio alguno por parte del archivo, sino que el tema jamás volvió a ser mencionado.

Después de esas experiencias y de otras experiencias similares, he llegado a la conclusión de que el celo y el temor podrían ser dos factores importantes que están obstaculizando el acceso a los archivos históricos eclesiásticos. Desde mi perspectiva, no podría culpar ni al clero regular ni al secular, por actuar tan cautelosamente ante las peticiones de autorización para consultar sus acervos, y es que, como explica Díaz-Santana (2018, p. 47):

La riqueza documental de la Iglesia en Zacatecas, y otras ciudades del norte de México, se encuentra oculta para los ojos de los investigadores. Por desgracia, la razón de esta cerrazón eclesiástica tiene como origen el saqueo del que han sido objeto sus colecciones, pues incluso algunos destacados historiadores han sido acusados de haber sustraído valiosos manuscritos.

Así, las experiencias que habrán tenido explicarían su recelo y desconfianza. Sin embargo, no las justifican. No le hace justicia ni a la iglesia ni al estado, el que esos documentos se mantengan fuera del alcance de los investigadores. Por el contrario, se priva a la sociedad de una parte importante de su memoria histórica. Cómo afirmó el doctor Álvarez Meneses:

Revela que estamos en pañales, que estamos atrasados, que tenemos problemas de gestión y de resolución de los temas del repertorio. Es flagrante que de la armonización coral más olvidada de Buxtehude haya ediciones, pero de las cantatas de la Catedral Metropolitana de México de Jerusalén y Stella, o de las obras de los polifonistas de la Catedral de Oaxaca, de Puebla, de Mérida, no haya nada, y si hay no te lo presten, o sea, el problema es más grande de lo que crees, y tiene un impacto en la praxis inconmensurable. El desconocimiento, la falta de interpretación y programación de las obras, la carencia de ediciones y otras severas problemáticas de nuestra música histórica tienen su origen en la mayoría de los casos por el escollo de la falta de acceso a las fuentes. (R. Álvarez Meneses, comunicación personal, 20 de enero de 2021).

Por todo lo anterior, es vital implementar estrategias que permitan que el clero comparta su precioso legado sin temor a ser despojado de él, o a verse despreciado o ignorado, para que los investigadores no tengamos que decir

“con la Iglesia hemos topado”. Mi propuesta: la vinculación. Es evidente que las instituciones, al igual que las personas, tenemos áreas de oportunidad que sólo pueden ser atendidas con la ayuda de los demás. ¿Por qué no unir esfuerzos y superar los retos? Desde la perspectiva del autor de este trabajo, hay diversas posibilidades de colaboración, desde la prestación de servicios gratuitos por parte de investigadores para involucrarse en procesos especializados de catalogación de los acervos (previo el trámite administrativo antes mencionado), hasta programas de servicio social implementados por universidades y demás instituciones de educación superior, que podrían estar representados por los servicios de estudiantes consistentes en fotografiar o escanear los manuscritos bajo la supervisión cuidadosa de los bibliotecarios.

Más aún, ya existen en México asociaciones que se preocupan por promover el rescate de los acervos documentales y fomentar la conciencia de los mexicanos, respecto a la importancia que los archivos y bibliotecas tienen, para que podamos conocer nuestro pasado, entender nuestro presente y construir nuestro futuro. Una de ellas, es la asociación Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México, A. C. (ADABI), la cual, a través de su Coordinación de Archivos Civiles y Eclesiásticos, tiene como propósito el rescate de los acervos en riesgo de nuestro país, entre los que se encuentran los archivos municipales y parroquiales (ADABI, s/f).

Esta asociación ha establecido vinculaciones y convenios con diversas autoridades, tanto civiles como eclesíásticas, para proponer el rescate de los archivos que tienen bajo su resguardo. Entre las acciones más valiosas que ha emprendido la ADABI, se cuenta la labor formativa que realiza, para que las personas que resguardan los archivos estén conscientes de la importancia de los acervos y de su propio trabajo. Por supuesto, la ADABI contribuye con recursos materiales y, por supuesto, proporciona capacitación especializada para el personal. Es importante destacar que esta asociación también se involucra en proyectos impulsados por instituciones públicas del país, así como en proyectos promovidos por archivos privados de relevancia.

Obviamente, para que exista una vinculación verdaderamente efectiva, esta debe construirse sobre la base de un proceso planeado, sistematizado y evaluado continuamente (Gould, 1997), de tal manera que la colaboración entre los involucrados, y el uso individual de las oportunidades que emanen de ella, se fundamenten en la confianza mutua y las normas efectivas. Un proceso de esa naturaleza no sólo tendría un impacto en el capital histórico, artístico y social de

nuestra comunidad, sino también en la economía del conocimiento, un aspecto altamente valorado en el mundo actual.

Conclusiones

En la actualidad, más que en ninguna otra época, existen los medios y recursos para impulsar una buena gestión documental, promover la conservación de los acervos históricos, impulsar su estudio y fomentar su difusión. El siglo XXI debe ser el momento para que, gradualmente, todos los archivos del país sean digitalizados y puestos al alcance de los investigadores nacionales e internacionales. Ya se han impulsado proyectos de esa naturaleza en México, como la Hemeroteca Nacional Digital de la UNAM, que permite la consulta de los acervos desde la comodidad de nuestros hogares y, más recientemente, la Biblioteca Digital de Libro de Coro de la Catedral de México y el Catálogo de la Colección Estrada.

Sería ideal que, en un futuro cercano, México contará con acervos digitales comparables al creado por el Archivo General de Indias, en Sevilla, España, institución que ha digitalizado la totalidad de los documentos y los ha puesto al alcance de los investigadores. Más aún, si por alguna razón los investigadores llegaran a necesitar manipular algún manuscrito (sea para revisar una marca de agua o para salir de dudas respecto a algún detalle), debiera existir una página web que proporcionara todos los detalles relativos a los requisitos a cubrir para poder hacerlo.

Es tiempo de dejar en el pasado prácticas archivísticas caducas y servicios bibliotecarios elitistas reservados sólo a aquellos que pasan el escrutinio de los que tienen un acervo bajo su cargo. En primer lugar, las leyes y la ética así lo establecen. En segundo lugar, la pandemia de la COVID-19 nos ha obligado a entender que la tecnología está a nuestro servicio y que es posible valernos de ella de manera eficiente para seguir adelante. Así, en realidad no existen pretextos para seguir manteniendo en el olvido tantos y tantos documentos que deberían ser puestos al servicio de los investigadores, y del público en general, para acrecentar nuestra historia.

Referencias

- ADABI (s/f). *Coordinación de Archivos Civiles y Eclesiásticos. Vestigios y Permanencia*. Autor. Recuperado de <https://www.adabi.org.mx/index.php/archivos.html>
- Álvarez Meneses, R. (en prensa). *Ricardo Castro (1864-1907). Documentación y análisis de su obra musical*. Colima, México: Universidad de Colima.
- Bravo, B. (2020). Los archivos históricos, memoria de la Iglesia. *Desde la Fe*. Recuperado de <https://desdelafe.mx/opinion-y-blogs/columna-invitada/los-archivos-historicos-memoria-de-la-iglesia/>
- Cámara de Diputados (2018a). Ley General de Archivos. *Diario Oficial de la Federación*. México, D. F. 15 de junio de 2018. Recuperado de http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LGA_150618.pdf.
- Cámara de Diputados (2018b). Ley General de Bienes Nacionales. *Diario Oficial de la Federación*, México, D. F. 20 de mayo de 2004. Última reforma publicada: *Diario Oficial de la Federación*, México, D. F. 19 de enero de 2018. Recuperado de http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/267_190118.pdf
- Cámara de Diputados. (2020). Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. *Diario Oficial de la Federación*. México, D. F., 5 de febrero de 1917. Última reforma: 6 de marzo de 2020. Recuperado de http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/1_060320.pdf
- Cámara de Diputados. (2020b). Ley General de Archivos. *Diario Oficial de la Federación*. Recuperado de http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LGA_150618.pdf
- Díaz-Santana, L. (2018). Los antiguos archivos musicales de las iglesias de Zacatecas, México. En L. Díaz-Santana (coord.), *La investigación musical en las regiones de México* (pp. 39-52), Universidad Autónoma de Zacatecas.
- Fernández de Zamora, R. M. (2009). Conocer, valorar y difundir el patrimonio documental de América Latina y el Caribe. En, IFLA/World Library and Information Congress, *75th General Conference Assembly* (pp. 1-8). Recuperado de <https://www.ifla.org/past-wlic/2009/98-fernandez-es.pdf>
- García Hernández, A. (2010, 14 de junio). Lejos del fasto, el Conservatorio se suma a las efemérides patrias. *La Jornada*. Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/2010/06/14/cultura/ao8n1cul>

- García, I. y Cottom, B. (2009). *El patrimonio documental en México. Reflexiones sobre un problema cultural*. México: Cámara de Diputados/Miguel Ángel Porrúa.
- Gould Bei, G. (1997). *Vinculación universidad-sector productivo: una reflexión sobre la planeación y operación de programas de vinculación*. México, D. F.: ANULES.
- Gould Bei, G. (2009). La red nacional de vinculación: un avance estratégico en el desarrollo de la vinculación en México. *Revista Electrónica "Vinculación en Red" de la Red Nacional de Vinculación*, 1(2). Recuperado de http://www.sivu.edu.mx/portal/publicaciones/Revista_Vinc_RNV_Nov_2009_Vol1/mtro_giacomo_gold_bei.html
- Juárez, B. (1859). Ley sobre la Nacionalización de Bienes Eclesiásticos. *Memoria Política de México*. Recuperado de <http://www.memoriapoliticademexico.org/Textos/3Reforma/1859LNB.html>
- Palma Peña, J. M. (2013). El patrimonio cultural, bibliográfico y documental de la humanidad: Revisiones conceptuales, legislativas e informativas para una educación sobre patrimonio. *Cuicuilco*, 20(58), 31-57. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So185-16592013000300003&lng=es&tlng=es [Consulta: 2 de octubre de 2020.]
- UNESCO (1972). *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural*. Autor. Recuperado de <https://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf>
- Vivas Moreno, A. y Pérez Ortiz, M. G. (2015). Los archivos diocesanos: Análisis de series documentales e importancia para la investigación histórica. *Investigación Bibliotecológica*, 29(65), 73-99. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So187-358X2015000100004



Códigos del significado afectivo de la música

Juan Pablo Correa Ortega
pablo.correa@edu.uaa.mx

Irma Susana Carbajal Vaca
susana.carbajal@edu.uaa.mx

Introducción

La función afectiva de la música ha sido determinante para su producción y consumo. La comunicación emocional entre padres e infantes a través del “lenguaje de bebé” y las canciones de cuna no sólo han desempeñado un papel fundamental en el desarrollo del niño (Cross, 2003) sino en el de la especie (Dissanayake, 2001; Mithen, 2006; Trainor *et al.*, 2000). La expresión, catarsis y liberación emocional conforman una de las funciones universales de la música (Merriam, 1964). Al menos en Occidente, su impacto en la vida cotidiana se refleja en la autorregulación de estados anímicos y de sensaciones físicas requeridas para nuestras actividades diarias, en las cuales la música actúa como representación de estados deseados a través de sus rasgos acústicos (DeNora, 2000).

La expresión de emociones y la socialización también ocupan un lugar central en la educación musical infantil (Hallam, 2010a, 2010b). Las historias de músicos profesionales y aficionados contienen frecuentemente momentos anecdóticos de experiencias emocionales intensas y decisivas durante su niñez (Lehmann *et al.*, 2007).

Los docentes y ejecutantes profesionales, consideran que la expresión y comunicación de emociones es esencial para su trabajo (Karlsson y Juslin, 2008; Woody, 2000); y la experiencia estética de los oyentes se constituye de respuestas emocionales, sean primarias o resulten de procesos cognitivos más complejos (Brattico *et al.*, 2009; Brattico & Pearce, 2013; Juslin, 2013a; Panksepp & Bernatzky, 2002).

A pesar de estas evidencias, son escasos los métodos cuyo objetivo sea descifrar el significado afectivo de la música. Correa (2020) propuso una metodología de análisis del contenido emocional de la música para la ejecución. El presente capítulo desarrollará parte de la fundamentación teórica de esa metodología, y su objetivo consiste en explicar el significado afectivo de la música a partir de tres códigos indirectamente relacionados con las categorías de signo de Charles Sanders Peirce (1994).

Con este fin, primero se caracterizará el constructo de significado emocional de la música a través de un contexto histórico y de la explicación de un corpus teórico sobre las emociones musicales. Luego, se expondrán los mecanismos psicológicos de respuestas emocionales a la música, el modelo de tres códigos de significado emocional (Juslin, 2013b) sobre el que se basa el presente planteamiento y las tipologías de Peirce. En la discusión se realizarán críticas al modelo de Juslin que conducirán a su reformulación y a una reflexión conclusiva sobre el impacto académico de este ejercicio; lo que abona al diseño de estrategias para atender la dimensión del significado emocional de la música en tareas como la composición, la ejecución, la enseñanza, la formación de públicos, el diseño de terapias y la investigación.

Panorama histórico del significado afectivo de la música

A lo largo de la historia del pensamiento occidental, la música ha oscilado entre la expresión de la belleza a partir de la cognición compleja de sus rasgos formales y la inducción-expresión de afectos a través de la percepción directa

de su estructura acústica. Con afecto nos referimos al término genérico que involucra emociones, sentimientos y estados de ánimo (VandenBos, 2007); mientras que las emociones son respuestas afectivas discretas como la tristeza y la ira, usualmente de corta duración (Juslin y Västfjäll, 2008). Estas acepciones son relativamente recientes; históricamente, los términos pasiones, afectos y emociones se han usado como sinónimos.

San Agustín de Hippona y Santo Tomás de Aquino desconfiaban del arte “por sus placeres sensuales creadores de adicción, su énfasis en la belleza terrenal y sus persistentes asociaciones con la cultura pagana; pero a la vez los atraía su excelencia intrínseca y su capacidad de representar la belleza eterna” (Rowell, 2005, p. 92).

Platón (2001) había postulado que armonías como el *lidio tenor* y *lidio bajo* debían excluirse de la educación por expresar lamento. Por el contrario, las armonías *dórica* y *frigia* conducían al hombre a la determinación y a la medida. Aunque la traducción de los modos no se corresponde con la nomenclatura actual, es importante entender que para Platón las estructuras sonoras tenían un efecto directo en el ser humano a partir de las emociones o estados de ánimo que expresaban y, probablemente, inducían.

La música pura no fue el único objeto de reflexión. “La belleza del número, así como la armonía, acompaña, por lo común, a la belleza de las palabras; porque... el número y la armonía se han hecho para las palabras, y no las palabras para el número y la armonía” (Platón, 2001, p. 65). Esta jerarquía de la palabra permeó géneros profanos como el madrigal, la monodia barroca y la ópera. Giulio Caccini (1602) se refirió a Platón en su prefacio de “Le nuove musiche”, afirmando que el ritmo y la armonía deben adaptarse a la palabra para mover los afectos en las almas de los oyentes. Además, para este compositor la labor principal del intérprete era mover estos afectos.

El desarrollo de la ópera y la música instrumental, en los siglos XVII y XVIII, estuvo influenciado por el concepto clásico de la retórica y la doctrina de los afectos. Como consecuencia, los diseños armónicos, rítmicos y melódicos comunicaban emociones específicas que eran interpretadas por los oyentes (Hill, 2008).

Esta tradición de significación emocional de la estructura musical continuó durante los siglos XVIII y XIX. La mimesis desempeñó un papel central entre teóricos franceses como Rousseau y Batteaux, quienes argumentaron a favor de una teoría naturalista, en la cual la música semejava la entonación

expresiva de lenguaje hablado (Monelle, 2014, pp. 2-3). Su aproximación sigue vigente y está relacionada con el *código icónico* del modelo que analizamos.

Schopenhauer sostuvo que:

La música consiste siempre en una perpetua alternancia de acordes más o menos inquietantes, es decir, que excitan los deseos, y otros más o menos tranquilizadores y satisfactorios; exactamente igual a como la vida del corazón (de la voluntad) es una continua alternancia de inquietudes de mayor o menor magnitud producidas por los deseos y temores, y reposos con magnitudes de la misma variación (Schopenhauer, 2009, p. 308).

No obstante, al igual que los filósofos clásicos y medievales, Schopenhauer consideraba que esta alternancia de acordes y de otras estructuras, como el ritmo, estaban determinados por relaciones aritméticas temporales y espaciales, a través de las cuales podríamos explicar la consonancia, la disonancia y la métrica. Por esta razón, y por no representar los objetos reales de nuestras emociones, “la música no nos causa un sufrimiento real sino que sigue siendo placentera aun en sus acordes más dolorosos” (Schopenhauer, 2009, p. 504). Así, Schopenhauer explicó la ambivalencia del significado emocional de la música, que en la psicología contemporánea se ha resuelto a través de los conceptos de emoción sentida y emoción reconocida, y de la formulación de mecanismos psicológicos de respuestas emocionales que pueden procesar emociones paralelas, ocasionalmente opuestas.

Uno de estos mecanismos es el de *juicio estético*, en el que Juslin (2019) propone una serie de criterios -belleza, originalidad, familiaridad, virtuosismo, mensaje, expresión y emoción- que el oyente usa tanto para generar juicios como respuestas emocionales. De esta forma se obtiene la emoción inducida por la estructura sonora y la inducida por el proceso racional del juicio.

Esta visión panorámica del significado emocional de la música en Occidente presenta evidencias a favor del papel central que ha tenido el efecto de las estructuras sonoras.

El significado y función emocionales de la música son temas vigentes. En las artes multimedia, la música da sentido y enfatiza el significado emocional de textos, imágenes y acciones (Balteş *et al.*, 2011; Cohen, 2011; Tan *et al.*, 2007). Investigaciones sobre música y bienestar revelan el papel de las emociones en la regulación terapéutica de la salud psíquica y física (Bensimon *et al.*,

2008; Ledger y Baker, 2007; Srinivasan y Bhat, 2013); asimismo, nuestras preferencias musicales son influidas por las experiencias afectivas (Berlyne, 1970; Brattico *et al.*, 2016; Hargreaves y North, 2010).

La música tiene un significado y una función emocionales interconectados por nuestra estructura biológica y la cultura; nos interesa la comprensión del funcionamiento de la estructura biológica y cómo ésta sirve de sustento para el modelo de códigos de comunicación musical afectiva.

Experiencias afectivas en torno a la música: tres aproximaciones

La música induce y expresa afectos. Uno de los objetivos de la psicología de la música de los últimos 30 años ha sido develar los mecanismos a través de los cuales sentimos y reconocemos su contenido afectivo (Juslin y Sloboda, 2010). Entre los principales retos de ese objetivo se encuentra la definición general de afecto y emociones.

En términos generales, una emoción se origina en un cambio en el equilibrio homeostático del organismo, detonado por un estímulo externo -ruido, imagen u olor- o interno -un pensamiento, un recuerdo o la sensación de hambre-. El cambio inclina al individuo a recuperar el equilibrio perdido (Damasio, 2019).

Se puede definir emoción como un proceso complejo que implica al menos cinco componentes: la evaluación del estímulo, la respuesta autonómica relacionada con la homeostasis visceral, una tendencia a la acción que es evidente en nuestro comportamiento, la expresión a través de gestos y tonos de voz, y el sentimiento subjetivo. Sin embargo, existen diversas aproximaciones a esta definición. Para el presente es necesario tomar en cuenta dos grandes aproximaciones.

La primera es la de las emociones básicas o categóricas (Matsumoto y Ekman, 2009). En esta se concibe un número limitado de sistemas afectivos como estructuras neurológicas de origen filogenético (Panksepp & Biven, 2012), o familias de emociones (Ekman, 1994), como la alegría, tristeza, miedo, ira y ternura. Un supuesto central es que generan respuestas observables prototípicas porque cumplen con una función adaptativa determinada por la evolución (Tracy y Randles, 2011).

Este supuesto ha tratado de confirmarse a partir de estudios psicológicos sobre la universalidad en la expresión facial (Cowen y Keltner, 2020; Ekman, 1992; Izard, 1994) y vocal, no verbal (Bryant y Barrett, 2008; Sauter *et al.*, 2010). No obstante, Panksepp (1998) sostuvo que, aunque los sistemas afectivos básicos —expectativa, ira, miedo, deseo sexual, juego, amor maternal/paternal y el dolor/duelo— son producto de la evolución natural, rápidamente se modifican por la experiencia y el aprendizaje, especialmente en animales superiores. En las teorías de emociones básicas, la expresión y el sentimiento de las emociones son altamente subjetivos e influenciados por la cultura, aunque la reacción primaria se origine en sistemas afectivos universales filogenéticamente determinados.

La postura de Panksepp es consistente con los hallazgos recientes de estudios comparativos de respuestas emocionales a la música entre culturas distantes. En estos se reportan respuestas universales en la *activación* fisiológica del organismo, debidas principalmente al efecto de rasgos acústicos de bajo nivel como tempo, timbre, registro y aspereza —*roughness*. Los estudios también muestran que las especificidades culturales e individuales se reflejan en la *valencia* subjetiva (Egermann *et al.*, 2015), la percepción de características armónicas (McDermott *et al.*, 2016) y las asociaciones icónicas con conceptos extramusicales (Fritz *et al.*, 2013) —relación entre piezas y conceptos como agua, aves, danza, agresión, etc.

Aunque nuestras culturas musicales representan construcciones cognitivas y afectivas complejas que están lejos de ser determinadas o explicadas por programas de reacciones afectivas primarias, su origen evolutivo puede encontrarse en las vocalizaciones emocionales animales y en los movimientos rítmicos que indican los estados de bienestar de los individuos (Panksepp y Bernatzky, 2002, p. 134). Es posible que la evolución natural haga que las respuestas emocionales universales a la música dependan del grado de activación física a causa de rasgos acústicos de bajo nivel como procesados a través de mecanismos psicológicos de bajo impacto cultural como el reflejo del sobresalto, la sincronización rítmica y el contagio emocional (Egermann *et al.*, 2015; Juslin, 2013a)

La segunda aproximación está compuesta por teorías llamadas componentes que se basan en la evaluación del objeto de la emoción y en la reacción sincrónica de diferentes componentes afectivos. Sander, Grandjean y Scherer (2018) propusieron un modelo que divide el proceso emocional en

las fases de detonación y respuesta. El componente encargado de la detonación es el proceso de evaluación de un evento emocionalmente relevante, en términos de bienestar, placer o supervivencia, y puede realizarse de manera voluntaria o automática. A este le siguen cuatro componentes de respuesta: la expresión, la tendencia a la acción, la reacción autonómica y el sentimiento. Es importante señalar que el sentimiento es un fenómeno complejo producido por la integración de redes cerebrales encargadas de monitorear las reacciones corporales -reacciones viscerales y musculoesqueléticas- y la valoración de dichas reacciones según el contexto del estímulo que desencadenó la respuesta; además puede involucrar operaciones cognitivas complejas como el lenguaje.

Un elemento esencial en el modelo de Sander y colaboradores “es la noción de sincronización o patrón de organización de los cinco componentes, dando como resultado un sentimiento” (Sander *et al.*, 2018, p. 222). Cada patrón funciona como la huella dactilar de cada emoción, de manera que teóricamente existiría una emoción por cada patrón de evaluación, aunque su conceptualización como sentimiento esté limitado por la imprecisión del lenguaje. La existencia de palabras para representar emociones, traducibles en diferentes culturas, se interpreta como la existencia de “emociones modales” (Scherer, 1994). Este constructo y el de emociones básicas comparten la idea de “familias de emociones”. La identidad filial de las *emociones modales* son los patrones distintivos de sincronización. Por esta razón, situaciones evaluadas como pérdida usualmente se ubican en la familia de la tristeza, mientras que otras evaluadas como incertidumbre y peligro estarán en la familia del miedo. Como resultado se obtiene un número limitado de familias de emociones básicas, sin aceptar necesariamente que provengan de sistemas afectivos filogenéticos. Estas teorías componenciales atribuyen la universalidad de las emociones básicas a los patrones de sincronización de evaluación y respuesta que se presentan frecuentemente en el entorno natural, independientemente de las construcciones culturales.

Cualquiera de estas aproximaciones puede explicar nuestra experiencia afectiva con la música. No obstante, cada una tiene implicaciones diferentes en cuanto a las causas y mecanismos precisos de las experiencias afectivas. Las teorías de las emociones básicas apoyan la hipótesis de que el reconocimiento e inducción de emociones musicales como la alegría, la tristeza, la ira y el miedo están determinados por combinaciones prototípicas de diversos rasgos acústicos en la estructura de las piezas (Juslin y Lindström, 2010). Juslin

(2013b) ha sostenido que la relación de semejanza, o *icónica*, entre estos rasgos acústicos y los de las vocalizaciones humanas no verbales, seleccionadas por de la evolución natural, nos permite reconocer de manera universal un grupo limitado de emociones básicas expresadas por la música.

Estos supuestos son incompatibles con las teorías componenciales porque en estas la comunicación y expresión de emociones surge de un proceso complejo de evaluación del estímulo que está fundamentado en la sincronización de los cinco componentes. Así, la música sólo podría expresar e inducir emociones a través de la evaluación conjunta de: los rasgos acústicos de bajo nivel, esquemas musicales (Deliège *et al.*, 1996; Huron, 2006), información sobre el estado interno del cuerpo en el momento de la audición y elementos contextuales -concierto en vivo, rituales y compañía-. Por esta razón, la estructura musical *per se* no podría detonar emociones categóricas, sino afectos nucleares indiferenciados, caracterizados por grados de *activación* y *valencia* (Cespedes-Guevara y Eerola, 2018).

Sin embargo, estas teorías permiten entender por qué la música parece expresar e inducir emociones básicas o modales con mayor facilidad que emociones sociales (Behrens y Green, 1993; Gabrielsson y Juslin, 1996; Laukka *et al.*, 2013). Scherer y Zentner (2001) definieron un mecanismo de evaluación que incluye la detección de rasgos acústicos de bajo nivel que, si bien no producen emociones propiamente dichas, forman parte del repertorio prototípico de las *emociones modales* y pueden contribuir a la inducción de emociones a través de la redundancia de estas señales acústicas y la cooperación con otro tipo de evaluaciones cognitivas que se hacen más específicas entre más compleja sea la emoción.

Mecanismos psicológicos de respuestas emocionales a la música

Juslin (2013a) formuló un modelo de ocho mecanismos psicológicos de respuestas emocionales a la música que dan cuenta del abanico de afectos que puede significar la música. Los clasificó de acuerdo con el nivel de impacto cultural. Alto impacto:

- Memoria episódica: emoción inducida por el recuerdo de un evento extramusical que alguna vez coincidió con una pieza.
- Condicionamiento: emoción inducida por la asociación condicionada entre un evento extramusical y una pieza.
- Visiones imaginarias: emoción inducida por objetos o escenas que la persona imagina durante la escucha.
- Expectativa musical: la emoción aflora cuando somos sorprendidos por la violación de un esquema musical.
- Juicio estético: es el mecanismo más complejo; articula los mecanismos anteriores y otro tipo de funciones cognitivas de alto nivel, así como significados ligados a la cultura.

Bajo impacto:

- Reflejo del tallo encefálico: emoción inducida por el sobresalto que experimentamos ante cambios abruptos. El proceso no llega a la corteza cerebral.
- Sincronización rítmica: emoción inducida al coordinarnos voluntaria o involuntariamente con el *pulso*.
- Contagio emocional: la emoción es una respuesta empática y/o simpática a un estímulo musical. No es claro cómo sucede, pero es probable que tenga que ver con la similitud acústica entre la música y la entonación vocal que denota emociones, como sugerían Rousseau y Batteaux.

Códigos musicales de significación emocional

Dowling y Harwood (1986) usaron la taxonomía peirceana de la relación entre el signo y su objeto de significación para explicar cómo los signos musicales comunican emociones de manera *icónica*, *indéxica* y *simbólica*. En la relación *icónica* “la música representa emociones [...] porque las fluctuaciones entre tensión y relajación [...] reflejan la forma del flujo de tensión y relajación de las emociones” (p. 205). Esta idea tiene una larga historia, la cual se constató en el panorama ofrecido al inicio de este capítulo.

En la relación *simbólica*, “el significado de los símbolos musicales surge del lugar que ocupan en la sintaxis de una pieza y, en términos más amplios, de un estilo” (p. 2013). Dowling y Harwood se referían a las emociones inducidas

a través de patrones interrumpidos, es decir, expectativas violadas a través de desviaciones sintácticas.

Aquí encontramos la primera inconsistencia con la teoría de Peirce (1994, párr. 2.302), ya que el símbolo se plantea como abstracción pura. Por tanto, trasciende las relaciones sintácticas de tipo *indéxico*; ej.: el acorde *dominante* como *índice* de la llegada al acorde de *tónica*. Además, la relación arbitraria entre el *objeto* y su *símbolo* debe estar consolidada en las interacciones culturales; no puede depender de las relaciones estructurales de una pieza en específico, como sugirieron Dowling y Harwood.

Finalmente, estos dos autores definieron el *índice* como la asociación de un evento musical con un objeto o evento extramusical. De esta manera, las emociones asociadas con lo extramusical se activarían al escuchar la música. Estas asociaciones son condicionadas de manera arbitraria por sucesos personales o situaciones culturales, como en los mecanismos de memoria episódica y condicionamiento.

Encontramos esta definición igualmente inconsistente con la teoría de Peirce, en la cual las relaciones entre piezas musicales y eventos extramusicales serían equivalentes a las relaciones arbitrarias entre conceptos y eventos; es decir, entre los *símbolos* y sus *objetos*.

Juslin (2013b) se basó en la clasificación de Dowling y Harwood para proponer un sistema de códigos que cifran el significado emocional dependiendo del tipo de estructuras sonoras que se procesan y del tipo de emociones que se codifican. A diferencia de su modelo de mecanismos psicológicos, el de códigos explica cómo reconocemos las emociones expresadas por la música, en lugar de las emociones inducidas. No obstante, aquí proponemos que hay una estrecha relación entre los códigos y los mecanismos psicológicos, como se muestra en la figura 1. Argumentamos que los mecanismos de respuestas emocionales pueden ser los mismos para reconocer emociones expresadas e inducirlas (Eerola, 2018; Egermann y McAdams, 2013).

impacto cultural, a excepción de la expectativa musical, y no hay limitaciones en cuanto al tipo de estructura musical implicada puesto que lo esencial en este código es la asociación con lo extramusical.

A pesar de la solidez del modelo de códigos de Juslin, la adaptación de la tipología peirceana de Dowling y Harwood sobre la que se basó presenta áreas de oportunidad importantes que de ser resueltas ofrecerían una mayor claridad sobre los procesos de significación emocional del modelo. Una de las aportaciones de nuestro trabajo es lograr esta claridad a partir del análisis de las tipologías tardías de Peirce.

Tipologías de Peirce

Si bien las tipologías de *ícono*, *índice* y *símbolo* son las más difundidas de las categorías de Peirce, fue en su obra tardía cuando realmente emprendió la taxonomía semiótica más compleja (Short, 2007, cap. 8). El fundamento de dicha taxonomía son los modos de ser *primeridad*, *segundidad* y *terceridad*. “Las típicas ideas de *primeridad* son cualidades de sentimiento, o simples apariencias” (Peirce, 1994, párr. 8.329). Peirce la ejemplifica con la idea de dureza sin que esté asociada a un objeto o material en particular. *Primeridad* “es el modo de ser de aquello que es como es, positivamente y sin referencia a ninguna otra cosa” (Peirce, 1994, párr. 8.328). Por el contrario, “la *segundidad* es el modo de ser de aquello que es como es, con respecto a una segunda cosa pero con independencia de toda tercera; y la *terceridad* es el modo de ser de aquello que es como es, en la medida en que pone en mutua relación a una segunda cosa con una tercera” (Peirce, 1994, párr. 8.328). De ahí que su definición de signo consista en una relación triádica en que un tercero, el *interpretante*, o lo mental, ponga en relación un *segundo*, el signo propiamente dicho o *representamen*, con un primero, que es su *objeto*.

En su taxonomía, Peirce divide cada componente del signo en *primeridad*, *segundidad* y *terceridad*. Así, el *representamen* se clasifica en *cualisigno*, que es una cualidad o apariencia pura, como el sentimiento de dolor; *sinsigno*, o cualidad asociada a una singularidad, como el dolor por la pérdida de un ser querido; y *legisigno*, que se trata de una regla general, como el tipo de sentimiento causado por las situaciones de pérdida (Peirce, 1994, párr. 8.334).

Con respecto a la relación entre el signo y su objeto, clasifica los signos en:

- *Íconos*. Determinados por su semejanza con el objeto (Peirce, 1994, párr. 2.299) -una línea de correlación que representa la relación entre dos fenómenos.
- *Índices*. Aquellos en relación necesaria con el objeto (Peirce, 1994, párr. 2.305) - el humo que indica la presencia de fuego.
- *Símbolos*. Aquellos determinados por sus objetos en virtud de que deben ser interpretados de manera conceptual como tales (Peirce, 1994, párr. 2.302). Estos últimos implican la existencia de convenciones que asocian el objeto con su símbolo (Peirce, 1994, párr. 335) - “\$” como símbolo de dinero.

La relación *simbólica*, al ser *terceridad*, sólo puede ser establecida por un *legisigno* que también es *terceridad*; en cambio, la relación *indéxica* (*segundidad*) puede establecerse tanto por un *legisigno* como por un *sinsigno*, por ser *tercero* y *segundo*, respectivamente. En el mismo sentido, la relación *icónica* puede aparecer en los tres tipos de *representamen*.

Nuestro análisis usará las dos primeras categorías por ser suficientes para atender las áreas de oportunidad identificadas en el modelo de códigos planteado por Juslin.

En la tabla 1 se definen los tipos de *representamen* a partir de sus posibilidades de relación con el objeto y se presentan ejemplos aplicados a la música. Estas posibilidades están determinadas por las relaciones de *primeridad*, *segundidad* y *terceridad*. El *legisigno*, al ser *terceridad*, es el único que aparece en los tres tipos de relación con el objeto -*icónica*, *indéxica* y *simbólica*-; el *sinsigno*, sólo en la icónica e indéxica; y el *qualisigno* sólo puede ser icónico.

Se concluye que las únicas categorías que representan afectos directamente asociados con la estructura musical son las de tipo *icónico* y los *legisignos indéxicos*. Los *íconos* musicales representan afectos indiferenciados y emociones categóricas debido a que la estructura sonora se asemejan a los movimientos e intensidades que constituyen las cualidades de las emociones. Cabe entonces preguntarse, ¿cuáles son las cualidades de las emociones? y ¿cómo las reconocemos?

Si nos referimos al modelo circunflejo de Russel (1980), podemos reconocer que los afectos medulares (Russell y Barrett, 1999) están conformados por las cualidades genéricas de *activación* -pulso elevado, vasodilatación y

sudoración- y *valencia* -apreciación subjetiva positiva o negativa-. De esta manera, podemos asociar un tempo ágil, un espectro armónico brillante y una dinámica alta a un grado relativamente alto de actividad; por el contrario, un tempo bajo, un timbre opaco y una dinámica baja se relaciona a un grado de actividad bajo (Juslin y Laukka, 2003a). Las categorías de *valencia* positiva y negativa, al ser juicios subjetivos, necesitan más elementos, seguramente provenientes de convenciones culturales. No obstante, no se puede descartar que la *valencia* esté relacionada con las respuestas prototípicas de las emociones básicas o modales que afectan no sólo a la voz, como lo propone Juslin (2013b), sino a la expresión general y la tendencia a la acción. De esta manera, los rasgos acústicos y los patrones sintácticos de la estructura musical actúan como *cualisignos*, *sinsignos* y *legisignos icónicos* afectivos porque su movimiento no imita únicamente a la expresión vocal de las emociones, sino cualquier tipo de movimiento y estructura sonora del entorno que ha resultado evolutivamente relevante para las respuestas emocionales de nuestra especie. Por ejemplo: un sonido abrupto, grave y que crece en intensidad se puede asemejar a un cuerpo amenazador que se aproxima; un patrón tranquilizador constante, de baja intensidad y con pocos cambios, como la corriente apaciguadora de un riachuelo; o un patrón cambiante e impredecible, como una escena de persecución que nos remite a la ansiedad.

Adicionalmente, los signos musicales son acústicamente complejos porque tienen diversas capas. Esto también implica que, para representar una emoción, las diversas capas del signo musical deben sincronizarse y apuntar en una dirección (Juslin, 2012). Por ejemplo, si la emoción a representar es la tristeza, no basta un tempo lento que imite la inactividad de la tristeza, sino que debe añadirse una articulación en *legato*, ataques lentos, dinámicas *piano* y de poca variación, desaceleración del pulso, modo menor, melodías descendentes y timbres opacos (Juslin y Lindström, 2010). Cada capa actúa como una señal o una especie de subsigno que se suma para conformar un ícono musical que representa la tristeza. Juslin se ha referido a este fenómeno como un código aditivo y redundante que asegura la comunicación emocional a través de la música (Juslin y Timmers, 2010).

Tabla 1. Análisis de las tipologías de Peirce, aplicado a la significación emocional de la música

Representamen	Relación con el objeto	Definición	Ejemplos
Cualisigno		<u>Cualidades</u> de la música semejantes a las cualidades del objeto que pueden ser una acción, sonido o emoción. Necesitan de un <i>sinsigno</i> par funcionar como signos.	
Sinsigno	Icónica	<u>Eventos sonoros o piezas</u> que presentan características similares a una acción, sonido o emoción.	Tempo ágil, timbre complejo, dinámica alta, textura densa, variación reducida, registro bajo. Si se sincronizan todos estos rasgos pueden comunicar furia y agresión.
Legisigno		<u>Sintaxis</u> que genera procesos de expectativa semejantes a las formas físicas de la acción, sonido o emoción.	La tensión o incertidumbre como subproductos de la expectativa, y la resolución de una expectativa musical que resulta jocosa por lo absurda, asombrosa porque se recibió algo mejor de lo esperado o decepcionante por que se recibió algo peor de lo esperado.
Sinsigno		<u>Indica</u> un fenómeno físico/acústico.	Dinámica alta □ energía alta. Sonido de <i>lastra</i> □ Espectro armónico complejo.
Legisigno	Indéxica	<u>Indica</u> el evento esperado y las emociones que son subproductos de los procesos de expectativa sintácticos o condicionamientos inconscientes.	V □ I o Napó □ I ₄ – V – I Retransición + tema □ reexposición. “Las mañanitas” □ alegría y celebración automáticas. Violación sintáctica que indica tensión, placer o displacer dependiendo del tipo de error predictivo (positivo o negativo).

Representamen	Relación con el objeto	Definición	Ejemplos
<i>Legisigno</i>	<i>Simbólica</i>	Se relaciona con conceptos extramusicales por convenciones culturales.	Rock alternativo <input type="checkbox"/> ideología antifascista. Música clásica <input type="checkbox"/> Elitismo.

Los *legisignos indéxicos* son la otra categoría que podría representar emociones a través de una relación directa con la estructura musical. Estos denotan afectos indiferenciados -no emociones categóricas- que son inducidos en los procesos de expectativa. Por ejemplo, la tensión es inducida si el proceso de expectativa es ambiguo o incierto; esto es, si la estructura musical no se comporta de manera acorde con los esquemas sintácticos y el oyente no puede establecer una expectativa clara. Por otra parte, las violaciones de reglas sintácticas inducen placer o displacer, si los eventos percibidos resultan mejor o peor de lo esperado.

Desde un punto de vista puramente estructuralista, los sonidos que simbólicamente denominamos progresión *I-ii6-V7*, significan los sonidos que denominamos *I*; de igual manera, un pasaje con función de *retransición* seguida por la aparición del tema principal de una sonata, significa *reexposición*. Es decir, los *legisignos indéxicos* también tienen significados que no indican objetos emocionales, sino que indican otros *legisignos*. Sin embargo, en el hecho musical cultural, que es el que nos interesa, los ciclos de placer neurológicos no se pueden detener durante la escucha; por tanto, la música será necesariamente un *índice* de las emociones inducidas al violar o confirmar los esquemas cifrados en el código que Juslin denominó *intrínseco*.

Por el contrario, si pensamos en un *sinsigno indéxico*, es decir, un signo que indica un objeto, no por una convención sino por las leyes de la acústica, la música sólo puede indicar fenómenos físicos. Por ejemplo, el sonido de una *lastra* es un *sinsigno indéxico* de un espectro armónico complejo, más cercano al ruido blanco que al sonido tradicional de un instrumento musical. No obstante, si se toma como un *sinsigno icónico*, el mismo sonido representaría, por semejanza acústica, a un trueno, como en la antesala del preludio de las brujas, al final de “La danza triunfal”, entre el primer y segundo acto de la ópera “Dido y Eneas” de Henry Purcell (véase <https://www.youtube.com/watch?v=Q3Vs3YXQp5U> min. 24:12). Siguiendo el argumento de los signos

musicales afectivos, la misma *lastra* podría representar agresión, por semejar los sonidos y tamaños que caracterizan la emoción de ira; y, además, podría convertirse en un *índice* de sobresalto y miedo por ser un evento totalmente inesperado y extraño a la sintaxis y el estilo de la obra. El mismo sonido podría convertirse en *símbolo* de maldad, peligro y muerte, a través de una semiosis connotativa.

Además de describir el dinamismo de las taxonomías de Peirce, el párrafo anterior sugiere que los *símbolos* musicales no pueden representar emociones de forma directa; tendrían que hacerlo a través de conceptos, como sucede en el mecanismo de juicio estético. Las relaciones simbólicas, como las definió Peirce, necesitan “o bien de una convención, o bien de un hábito” (Peirce, 1994, párr. 8.335) y son esencialmente conceptos (Peirce, 1994, párr. 2.302); por tanto no pueden ser solo estructuras musicales como lo sugirieron Dowling y Harwood. Una semiosis connotativa puede dar lugar a significados diversos de los signos musicales, pero para ser *símbolos* necesitan formar parte de conceptos culturales. Las convenciones sensibles a las variaciones de la cultura hacen posible la connotación metafórica; permiten establecer significados simbólicos en relación con los *objetos* (Eco, 1992). La *lastra* como *símbolo* de la maldad, necesita de una cultura conocedora del libreto de la ópera y de los valores judeocristianos que definen bondad y maldad y los asocian a seres infernales como las brujas que aparecen justo después del sonido de “truenos”.

Reformulación del sistema de códigos

Este análisis sustenta las inconsistencias encontradas entre la propuesta de Dowling y Harwood (1986) y la teoría sémica de Peirce. Consecuentemente, revela áreas de oportunidad del modelo de Juslin.

Para Juslin, el *código icónico* excluye los procesos de expectativa basados en patrones sintácticos, convenciones culturales y leyes naturales; mientras que en la teoría de Peirce la relación *icónica* incluye los procesos de expectativa que representan los *legisignos icónicos*. Juslin sustenta la relación *icónica* en la “ley de Spencer” (Juslin y Laukka, 2003b), la cual consiste en que la expresión vocal no verbal está determinada por el componente autónomo filogenético de la respuesta emocional. Por esta razón, lo acústicamente *icónico* se refiere a la entonación prototípica de la voz en las emociones básicas. Desde nuestro

análisis, no sólo la voz es objeto de esta *iconicidad*, sino los fenómenos acústicos que han sido emocionalmente relevantes a lo largo de la evolución, y cuyo efecto ha determinado el desarrollo evolutivo de nuestros mecanismos de respuesta afectiva. Por esta razón, se podría decir que estamos biológicamente preparados para reaccionar de manera prototípica ante ciertos estímulos sonoros del entorno natural (Ma y Thompson, 2015; Tajadura-Jiménez *et al.*, 2010).

Por otra parte, el concepto de *intrínseco*, aplicado al segundo código, puede ser confuso ya que las estructuras acústicas *icónicas* también son intrínsecas a la música. La esencia de este código, según los argumentos de Juslin, son los patrones de una pieza o leyes de un estilo que generan expectativas y que manifestamos como predicciones. Por esta razón proponemos el nombre de *código predictivo*.

Otra inconsistencia relacionada con este código es que las emociones cifradas no son definidas como las emociones categóricas. Se trata de afectos como el placer, el displacer y la sorpresa que están en un nivel aún más elemental que las emociones básicas (Damasio, 2005). Por ende, es confuso que este código pretenda descifrar emociones más complejas que las básicas, como lo expresa su relación espacial con referencia al eje de las ordenadas en la figura 2.

Finalmente, la esencia del código asociativo es la referencia a eventos extramusicales determinados por la cultura o las experiencias personales. Por esto encontramos más apropiados nombres como código extrínseco, referencial o contextual.

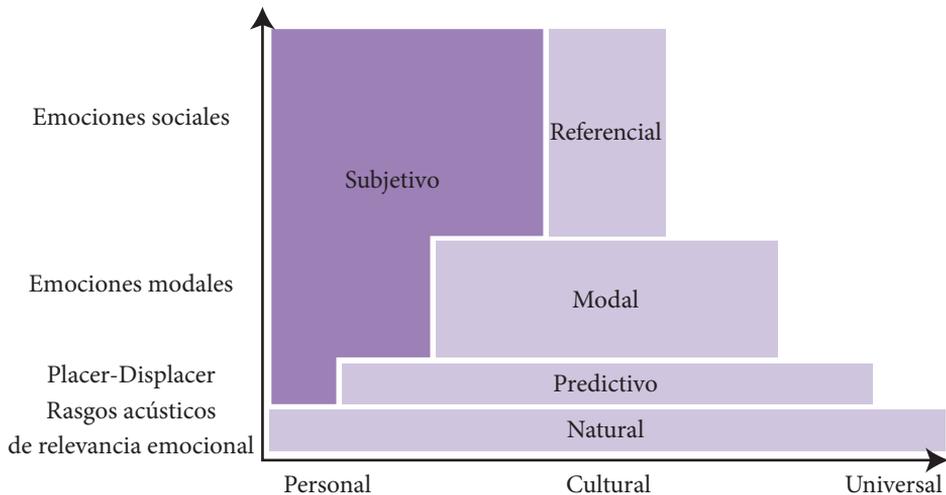
La figura 2 representa nuestra reformulación del modelo como una pirámide. En la cima se encuentra el código referencial, en el cual se cifran significados de tipo *simbólico* que pueden conllevar tanto la inducción como la expresión de emociones. Enseguida está el código que denominamos *modal*, que cifra emociones *modales* de manera *icónica*, incluyendo *cualisignos* y *legisignos*; es decir, representaciones por semejanza entre las cualidades fisiológicas y la evolución temporal de las emociones, y los rasgos acústicos y secuencias sintácticas de la estructura musical. Aunque no negamos que pueda existir una comunicación transcultural de emociones a través del *código modal*, reconocemos los hallazgos empíricos que señalan especificidades culturales (Balkwill & Thompson, 1999; Fritz *et al.*, 2013; McDermott *et al.*, 2016). Estos dos códigos presentan la variedad posible de emociones musicales categóricas intersubjetivas y comunicables.

Por debajo de estos está el *código predictivo*, que cifra los afectos resultantes de los procesos de expectativa. La diferencia con el *código intrínseco* de Juslin radica en que el *código predictivo* funciona a partir de relaciones tanto icónicas como indécicas; es decir, imitando el flujo de los procesos de expectativa de los afectos, así como induciéndolos. Y, adicionalmente, hipotetiza la existencia esquemas que provienen del entorno natural; por ende, no necesitan de un aprendizaje mediado por la cultura.

En la base se encuentra el *código natural*, que no cifra emociones o afectos, sino *índices* de estructuras que tienen el potencial de ser emocionalmente relevantes. Este es el único código que funciona de manera universal, debido a que son *índices* que debieron ser seleccionados a través de la evolución natural. Estas relaciones nutren los demás códigos de la pirámide, y comprenden sonidos que denotan características como tamaño, movimiento, velocidad y ubicación espacial de la fuente sonora (Tajadura-Jiménez *et al.*, 2010).

Finalmente, el área verde a la izquierda de la pirámide es un *código subjetivo* que cifra significados no aptos para la comunicación, debido a que son enteramente personales.

Figura 2. Reformulación del sistema de códigos.



Implicaciones

Esta reformulación tiene implicaciones para la investigación empírica en psicología de la música, la musicoterapia, y el análisis, enseñanza y difusión musicales.

Proponer un código natural y otro predictivo, que incluye esquemas forjados por las leyes de la acústica, requiere investigaciones empíricas que prueben las hipótesis derivadas. Preguntas sobre la supuesta universalidad de estos dos códigos sólo encontrarán respuestas en estudios transculturales. Adicionalmente, se debe comparar el nivel de universalidad de los afectos cifrados en el *código predictivo* y aquellos del *código modal*, y probar, por ejemplo, si los rasgos universales encontrados en los estudios de emociones categóricas se deben a la universalidad de afectos nucleares que, como en las aproximaciones compo-nenciales, son sólo el punto de partida para la construcción de emociones.

En cuanto a la musicoterapia, podría ser importante entender cómo los códigos *natural* y *predictivo* abarcan la dimensión personal (véase figura 2), debido a que pueden existir esquemas subjetivos construidos a partir de experiencias enteramente personales. Por ejemplo, los esquemas y las predicciones de los procesos de expectativa están determinados por los hábitos de escucha de cada individuo. El terapeuta debe tener en cuenta esta variable con el fin de diseñar el repertorio adecuado para lograr los resultados esperados de la terapia.

En el ámbito estrictamente musical, esta reformulación dirige la atención hacia rasgos de la estructura musical susceptibles de ser analizados y utilizados para la planeación de actividades diversas como la ejecución, la enseñanza de la teoría y la práctica musicales, y la formación de públicos. Entender los rasgos acústicos de la estructura como signos que permiten la comunicación eficiente de emociones, es una herramienta indispensable para que el ejecutante profesional utilice la técnica adecuada a sus necesidades expresivas, y para que el docente de instrumento explique de manera sistemática las destrezas técnicas adecuadas al nivel de desarrollo de sus estudiantes y a las necesidades expresivas del repertorio.

El análisis del significado afectivo de la estructura musical puede facilitar el diseño de estrategias de difusión, que van desde la elección del repertorio idóneo para lograr un efecto deseado, hasta el diseño de intervenciones didácticas que abarquen el rango de público esperado. Concebir la comunicación musical, a través del efecto emocional de la estructura sonora, enmarcada en

este modelo piramidal, permite organizar y clasificar aquellas estructuras que son más universales y aquellas que son más específicas a un grupo cultural. Esto le permitiría al difusor dirigirse tanto a espectros amplios de una población como a públicos especializados.

Referencias

- Balkwill, L.-L., y Thompson, W. F. (1999). A cross-cultural investigation of the perception of emotion in music: Psychophysical and cultural cues. *Music perception: an interdisciplinary journal*, 17(1), 43-64.
- Baltes, F. R., Avram, J., Miclea, M. y Miu, A. C. (2011). Emotions induced by operatic music: Psychophysiological effects of music, plot, and acting. *Brain and Cognition*, 76(1), 146-157. <https://doi.org/10.1016/j.bandc.2011.01.012>
- Behrens, G. A. y Green, S. B. (1993). The Ability to Identify Emotional Content of Solo Improvisations Performed Vocally and on Three Different Instruments. *Psychology of Music*, 20-33. <https://doi.org/10.1177/030573569302100102>
- Bensimon, M., Amir, D. y Wolf, Y. (2008). Drumming through trauma: Music therapy with post-traumatic soldiers. *The Arts in Psychotherapy*, 35(1), 34-48.
- Berlyne, D. E. (1970). Novelty, complexity, and hedonic value. *Perception & Psychophysics*, 8(5), 279-286.
- Brattico, E., Bogert, B., Alluri, V., Tervaniemi, M., Eerola, T. y Jacobsen, T. (2016). It's Sad but I Like It: The Neural Dissociation Between Musical Emotions and Liking in Experts and Laypersons. *Frontiers in Human Neuroscience*, 9. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2015.00676>
- Brattico, E., Brattico, P. y Jacobsen, T. (2009). The origins of the aesthetic enjoyment of music—A review of the literature. *Musicae Scientiae*, 13(2 suppl), 15-39. <https://doi.org/10.1177/1029864909013002031>
- Brattico, E. y Pearce, M. (2013). The neuroaesthetics of music. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 7(1), 48-61. <https://doi.org/10.1037/a0031624>
- Bryant, G. y Barrett, H. C. (2008). Vocal Emotion Recognition Across Disparate Cultures. *Journal of Cognition and Culture*, 8(1-2), 135-148. <https://doi.org/10.1163/156770908X289242>

- Caccini, G. (1602). *Le nuove musiche*. li Here di Giorgio Marescotti.
- Cespedes-Guevara, J. y Eerola, T. (2018). Music Communicates Affects, Not Basic Emotions –A Constructionist Account of Attribution of Emotional Meanings to Music. *Frontiers in Psychology*, 9. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.00215>
- Cohen, A. J. (2011). Music as a Source of Emotion in Film. En P. N. Juslin y J. Sloboda (eds.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford University Press.
- Correa, J. P. (2020). *El análisis del contenido emocional de la música y cómo usarlo para una ejecución expresiva*. México: UAA.
- Cowen, A. S. y Keltner, D. (2020). Universal facial expressions uncovered in art of the ancient Americas: A computational approach. *Science Advances*, 6(34). <https://doi.org/10.1126/sciadv.abb1005>
- Cross, I. (2003). Music and Evolution: Consequences and Causes. *Contemporary Music Review*, 22(3), 79-89. <https://doi.org/10.1080/0749446032000150906>
- Damasio, A. (2005). *En busca de Spinoza: Neurobiología de la emoción y de los sentimientos*. Crítica.
- Damasio, A. (2019). *El extraño orden de las cosas: La vida, los sentimientos y la creación de las culturas*. (J. Ros, Trad.). Ediciones Destino.
- Deliège, I., Mélen, M., Stammers, D. y Cross, I. (1996). Musical Schemata in Real-Time Listening to a Piece of Music. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 14(2), 117-159. <https://doi.org/10.2307/40285715>
- DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge University Press.
- Dissanayake, E. (2001). Becoming homo aestheticus: Sources of aesthetic imagination in mother-infant interactions. *Substance*, 30(1), 85-103.
- Dowling, W. J. y Harwood, D. L. (1986). *Music cognition*. Academic Press.
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. (H. Lozano, Trad.). Lumen.
- Eerola, T. (2018). Music and Emotions. En R. Bader (ed.), *Springer Handbook of Systematic Musicology* (pp. 539-554). Springer Berlin Heidelberg. https://doi.org/10.1007/978-3-662-55004-5_29
- Egermann, H., Fernando, N., Chuen, L. y McAdams, S. (2015). Music induces universal emotion-related psychophysiological responses: Comparing Canadian listeners to Congolese Pygmies. *Frontiers in Psychology*, 5. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.01341>
- Egermann, H. y McAdams, S. (2013). Empathy and Emotional Contagion as a Link Between Recognized and Felt Emotions in Music Listening.

- Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 31(2), 139-156. <https://doi.org/10.1525/mp.2013.31.2.139>
- Ekman, P. (1992). Facial Expressions of Emotion: New Findings, New Questions. *Psychological Science*, 3(1), 34-38. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9280.1992.tb00253.x>
- Ekman, P. (1994). All emotions are basic. En P. Ekman y R. J. Davidson, *The nature of emotion: Fundamental questions* (pp. 15-19). Oxford University Press.
- Fritz, T. H., Schmude, P., Jentschke, S., Friederici, A. D. y Koelsch, S. (2013). From Understanding to Appreciating Music Cross-Culturally. *PLoS ONE*, 8(9), Article 9. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0072500>
- Gabrielsson, A. y Juslin, P. N. (1996). Emotional expression in music performance: Between the performer's intention and the listener's experience. *Psychology of Music*, 24(1), 68-91.
- Hallam, S. (2010a). Music education: The role of affect. En P. N. Juslin y J. A. Sloboda (eds.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford University Press. <http://philpapers.org/rec/HALMET-3>
- Hallam, S. (2010b). The power of music: Its impact on the intellectual, social and personal development of children and young people. *International Journal of Music Education*, 28(3), 269-289.
- Hargreaves, D. J. y North, A. C. (2010). Experimental aesthetics and liking for music. En P. N. Juslin y J. A. Sloboda (eds.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. OUP.
- Hill, J. W. (2008). *La música barroca*. (Vol. 3). Ediciones AKAL.
- Huron, D. (2006). *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. [Kindle]. MIT Press.
- Izard, C. E. (1994). Innate and universal facial expressions: Evidence from developmental and cross-cultural research. *Psychological Bulletin*, 115(2), 288-299. <https://doi.org/10.1037/0033-2909.115.2.288>
- Juslin, P. N. (2012). Emotion in music performance. En S. Hallam, I. Cross y M. Thaut (eds.), *Oxford Handbook of Music Psychology*. (Vol. 1). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199298457.013.0035>
- Juslin, P. N. (2013a). From everyday emotions to aesthetic emotions: Towards a unified theory of musical emotions. *Physics of Life Reviews*, 10(3), 235-266. <https://doi.org/10.1016/j.plrev.2013.05.008>

- Juslin, P. N. (2013b). What does music express? Basic emotions and beyond. *Frontiers in Psychology*, 4. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2013.00596>
- Juslin, P. N. (2019). *Musical Emotions Explained: Unlocking the Secrets of Musical Affect*. Oxford University Press.
- Juslin, P. N. y Laukka, P. (2003a). Communication of emotions in vocal expression and music performance: Different channels, same code? *Psychological Bulletin*, 129(5), 770.
- Juslin, P. N. y Laukka, P. (2003b). Communication of emotions in vocal expression and music performance: Different channels, same code? *Psychological Bulletin*, 129(5), 770.
- Juslin, P. N. y Lindström, E. (2010). Musical Expression of Emotions: Modelling Listeners' Judgements of Composed and Performed Features. *Music Analysis*, 29(1-3), 334-364. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2249.2011.00323.x>
- Juslin, P. N. y Sloboda, J. A. (2010). The past, present, and future of music and emotion research. En P. N. Juslin y J. A. Sloboda, *Handbook of Music and Emotions: Theory, Research and Applications*. Oxford University Press.
- Juslin, P. N. y Timmers, R. (2010). Expression and communication of emotion in music performance. En *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications* (pp. 453-489). Oxford University Press.
- Juslin, P. N. y Västfjäll, D. (2008). Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms. *Behavioral and Brain Sciences*, 31(5), 559-575. <https://doi.org/10.1017/S0140525X08005293>
- Karlsson, J. y Juslin, P. N. (2008). Musical expression: An observational study of instrumental teaching. *Psychology of Music*, 36(3), 309-334. <https://doi.org/10.1177/0305735607086040>
- Laukka, P., Eerola, T., Thingujam, N. S., Yamasaki, T. y Beller, G. (2013). Universal and culture-specific factors in the recognition and performance of musical affect expressions. *Emotion*, 13(3), 434-449.
- Ledger, A. J. y Baker, F. A. (2007). An investigation of long-term effects of group music therapy on agitation levels of people with Alzheimer's Disease. *Aging and Mental Health*, 11(3), 330-338.
- Lehmann, A. C., Sloboda, J. A. y Woody, R. H. (2007). *Psychology for musicians: Understanding and acquiring the skills*. Oxford University Press.
- Ma, W. y Thompson, W. F. (2015). Human emotions track changes in the acoustic environment. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 112(47), 14563-14568. <https://doi.org/10.1073/pnas.1515087112>

- Matsumoto, D. y Ekman, P. (2009). Basic emotions. En D. Sander y K. R. Scherer (eds.), *Oxford Companion to Emotion and the Affective Sciences* [Kindle]. Oxford University Press.
- McDermott, J. H., Schultz, A. F., Undurraga, E. A. y Godoy, R. A. (2016). Indifference to dissonance in native Amazonians reveals cultural variation in music perception. *Nature*, 535(7613), 547-550. <https://doi.org/10.1038/nature18635>
- Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Northwestern University Press.
- Mithen, S. (2006). *The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind, and Body*. Harvard University Press.
- Monelle, R. (2014). *Linguistics and semiotics in music*. Harwood Academic Publishers.
- Panksepp, J. (1998). *Affective neuroscience: The foundations of human and animal emotions*. Oxford University Press.
- Panksepp, J. y Bernatzky, G. (2002). Emotional sounds and the brain: The neuro-affective foundations of musical appreciation. *Behavioural processes*, 60(2), 133-155.
- Panksepp, J. y Biven, L. (2012). *The Archaeology of Mind: Neuroevolutionary Origins of Human Emotions* [Kindle]. Norton & Company.
- Peirce, C. S. (1994). *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce* [Edición electrónica]. Harvard University Press.
- Platón (2001). *Diálogos; La república o de lo justo; Fedro o del amor; Timeo o de la naturaleza; Critias o de la Atlántida; El sofiesta o del Sur*. Porrúa.
- Rowell, L. (2005). *Introducción a la filosofía de la música*. Gedisa.
- Russell, J. A. (1980). A circumplex model of affect. *Journal of Personality and Social Psychology*, 39(6), 1161-1178. <https://doi.org/10.1037/h0077714>
- Russell, J. A. y Barrett, L. F. (1999). Core Affect, Prototypical Emotional Episodes, and Other Things Called Emotion: Dissecting the Elephant. *Journal of Personality and Social Psychology*, 76(5), 805-819.
- Salimpoor, V. N., Bosch, I. van den, Kovacevic, N., McIntosh, A. R., Dagher, A. y Zatorre, R. J. (2013). Interactions Between the Nucleus Accumbens and Auditory Cortices Predict Music Reward Value. *Science*, 340(6129), 216-219. <https://doi.org/10.1126/science.1231059>

- Salimpoor, V. N., Zald, D. H., Zatorre, R. J., Dagher, A. y McIntosh, A. R. (2015). Predictions and the brain: How musical sounds become rewarding. *Trends in Cognitive Sciences*, 19(2), 86-91.
- Sander, D., Grandjean, D. M. y Scherer, K. R. (2018). An Appraisal-Driven Componential Approach to the Emotional Brain. *Emotion Review*, 10(3), 219-231. <https://doi.org/10.1177/1754073918765653>
- Sauter, D. A., Eisner, F., Ekman, P. y Scott, S. K. (2010). Cross-cultural recognition of basic emotions through nonverbal emotional vocalizations. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 107(6), 2408-2412. <https://doi.org/10.1073/pnas.0908239106>
- Scherer, K. R. (1994). Toward a Concept of “Modal Emotions”. En P. Ekman y R. J. Davidson (eds.), *The nature of emotion: Fundamental questions* (pp. 25-31). Oxford University Press.
- Scherer, K. R. y Zentner, M. R. (2001). Emotional effects of music: Production rules. *Music and emotion: Theory and research*, 361-392.
- Schopenhauer, A. (2009). *El mundo como voluntad y representación II: Complementos* (3a. ed.). Editorial Trotta.
- Short, T. L. (2007). *Peirce's Theory of Signs*. Cambridge University Press.
- Srinivasan, S. M. y Bhat, A. N. (2013). A review of “music and movement” therapies for children with autism: Embodied interventions for multisystem development. *Frontiers in Integrative Neuroscience*, 7. <https://books.google.com.mx/books?hl=es&lr=&id=tpNkCgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA98&dq=music+in+therapies&ots=Ao599wDKyY&sig=RwQ-4GYHiVScUvoD2otGGG3hYtLE>
- Tajadura-Jiménez, A., Larsson, P., Våljamäe, A., Västfjäll, D. y Kleiner, M. (2010). When room size matters: Acoustic influences on emotional responses to sounds. *Emotion*, 10(3), 416-422. <https://doi.org/10.1037/a0018423>
- Tan, S.-L., Spackman, M. P. y Bezdek, M. A. (2007). Viewers' Interpretations of Film Characters' Emotions: Effects of Presenting Film Music Before or After a Character is Shown. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 25(2), 135-152. <https://doi.org/10.1525/mp.2007.25.2.135>
- Tracy, J. L. y Randles, D. (2011). Four Models of Basic Emotions: A Review of Ekman and Cordaro, Izard, Levenson, and Panksepp and Watt. *Emotion Review*, 3(4), 397-405. <https://doi.org/10.1177/1754073911410747>

- Trainor, L. J., Austin, C. M. y Desjardins, R. N. (2000). Is infant-directed speech prosody a result of the vocal expression of emotion? *Psychological Science*, 11(3), 188-195.
- VandenBos, G. R. (2007). *APA Dictionary of Psychology*. (2.a ed., pp. xvi, 1024). American Psychological Association.
- Woody, R. H. (2000). Learning expressivity in music performance: An exploratory study. *Research Studies in Music Education*, 14(1), 14-23.



“Don’t touch the jazz,
Adorno, don’t touch the jazz.”
Alcance y limitaciones
de la crítica adorniana al jazz
como música popular

Vicente de Jesús Fernández Mora
vicente.fernandez@ddi.uhu.es

Walter Federico Gadea Aiello
walter.gadea@ddcc.uhu.es

No cabe duda que, a la altura de 1933, con menos de 30 años de vida, el jazz aún estaba por ofrecer lo mejor de una apretada historia música, social, discográfica (y también política), que le habría de hacer recorrer, aceleradamente en menos de un siglo, buena parte del trayecto cubierto por la toda la evolución de la música occidental casi desde sus orígenes. Y si bien es prudente acogerse a lo que la crítica experta califica como el “agravio comparativo de asumir que la evolución del jazz iría a remolque del desarrollo de la música occidental” (Cano, 2020), no deja de ser cierto que la autoconciencia crítica y experimental que el jazz asume en los años cuarenta y cincuenta lo sitúa en una posición que lo enajena radicalmente de los formatos rígidos y técnicamente conservadores de sólo algunas décadas antes. Las melodías bailables de las célebres *big bands* de *swing* de los veinte y treinta, encuadradas en una base rítmica persuasivamente repetitiva, con pequeños y predecibles paréntesis improvisatorios

para el lucimiento del solista, y apelativas de un supuesto primitivismo tribal desplazado a los clubes de moda de New Orleans o Chicago, quizá no dejaban presagiar la revolución de la generación de los *boopers* de fines de los cuarenta o las rupturas del *free jazz* de los sesenta. De aquí, del *bebop* de Charlie Parker o Buddy Powell, pasando por el *cool*, el *hard*, el *modal*, las diversas fusiones con estilos de música popular (rock, pop, punk, folk, flamenco...) o las asunción de hallazgos tímbricos, rítmicos, melódicos y armónicos que ya venían practicando compositores de “música seria” (Stravinski, Shostakovich, Milhaud...), a poder, o tener, que considerar hoy día al jazz como uno de los estilos musicales más progresistas, experimentales e influyentes de toda la música moderna. El propio término jazz, por lo anterior, engloba problemáticamente quizá no un género musical estabilizado y bien acotado por definiciones aislables de tratados de composición o manuales de historia, sino un mosaico de posibilidades artísticas (desde recursos técnicos y compositivos a modelos de interpretación y recreación) que hace difícil su amalgama bajo un solo marbete. Dificultad terminológica esta de la que el mismo Duke Ellington era consciente en su última época, como nos aclara Gracyk:

Es interesante destacar, en este sentido, la vacilación de Duke Ellington sobre el término jazz. En sus últimos años evitaba el problema de una definición totalizante, afirmando que el jazz estaba implícito en la historia de sus ejecuciones y de sus ejecutantes” (citado por Witkin, 2000, p. 159).

Pero es precisamente en 1933 cuando Adorno daba la definitiva despedida al jazz con la tajante solemnidad de una sentencia inapelable que anunciaba, nada más y nada menos, que “un drástico veredicto que de hecho había sido decidido desde hace tiempo: el final del jazz en sí mismo” (Adorno, 2018, p. 27). La controversia acerca de las opiniones de Adorno sobre el jazz es un complejo asunto que, si bien cuantitativamente marginal dentro de la apabullante materia adorniana, tiene ya su propia pequeña historia de escándalos y estu-pores. De hecho, como Witkin nos dice, dentro de las páginas que Adorno, compositor, teórico y crítico musical escribió en referencia al jazz –él mismo destinó a la teoría y sociología musical las muy escasas dedicadas al jazz–, “han recibido sustancialmente más atención crítica” (2000, p. 145). Por la propia

complejidad de su teoría y sociología musical,¹ pero muy especialmente por la crudeza y virulencia verbal con que trata a este género, sus comentarios no han dejado de suscitar réplicas airadas y entusiastas, pero también eruditas y muy posiblemente intelectualmente superiores, desde que en 1933 desatara su odio por el jazz. La ferocidad de la crítica adorniana es de sobra conocida entre los estudiosos de la obra del filósofo y los estudiosos y analistas de la historia del jazz, pero no deja ni por un momento de sorprender por su animosidad, pero también por su relativo descuido, en un autor cuya prolijidad, minuciosidad y erudición en tantos otros de sus objetos de estudio es un desafío a la atención y cabal comprensión del texto por parte del lector. En su aproximación al jazz, las garantías de los análisis de Adorno se ven no pocas veces desmentidas por un apasionado prejuicio apenas disimulado. La reiteración analítica, sostenida durante décadas, en la disección de los aspectos técnicos que caracterizan la especificidad del lenguaje musical jazzístico, desvela un sorprendente silencio a la hora de revisar piezas o pasajes específicos que hubieran de haberle servido para apuntalar sobre el pentagrama sus tesis (como sí hará, con puntillosa agudeza, en el género serio). Tampoco deja de perturbar la ausencia de descripciones y datos que acrediten la escucha atenta, o simplemente un adecuado conocimiento de títulos y álbumes, o compositores, instrumentistas y arreglistas. Tal es el desconcierto de esta situación que, si de hecho la postura de Adorno aturde por su agresividad, no menos punzantes y agrias han sido algunas réplicas que el alemán ha merecido por su intransigencia. Franco Fabri, citado por Corchia afirma que Adorno, “un intelectual de gran valor y rigor [...] cuando se ocupaba de jazz y de *popular music* no se molestaba ni siquiera de verificar las propias fuentes (como un estudiantito de primer año)”² (2017, p. 34). Por su parte, el musicólogo Luca Cerchiari no duda en poner en la base de las opiniones de Adorno un sesgo de elitismo reaccionario (por otro lado, lugar común de las réplicas a la filosofía del arte de Adorno) que distorsionaría la objetividad de sus posiciones e impediría la justa valoración de la libertad creativa y las posibilidades emancipadoras de la música popular: el análisis de

1 Las apreciaciones de Adorno sobre la música popular, estrechamente vinculadas a su rechazo al jazz, que él considera como ejemplo paradigmático de la mercantilización y estandarización de la expresión popular por parte de la industria cultural, son de obligado estudio en todo acercamiento moderno al fenómeno (Corchia, 2017, p. 32). Igualmente, en lo que respecta a sus estudios de la “música seria”, Adorno es considerado “el mayor filósofo de la música del novecientos” (Matessi, citado por de Simone, 2019, p. 32).

2 Todas las traducciones son propias.

Adorno es “ejemplo insuperado de una crítica incapaz de salir de los límites de un idealismo preconcebido”, que conduciría a su autor, “desde las alturas de su perspectiva elitista e ideológica” a “algunas de las más erróneas ‘sentencias’ sobre el jazz jamás proferidas en todo el siglo xx” (citado en Marino, 2018, p. 116). O, en definitiva, como sumaria concisión de otros ejemplos posibles, el prestigioso historiador Eric Hobsbawm, que ejerció la crítica musical durante más de una década, despacha el asunto con la contundencia sin dilaciones de un incondicional amante y conocedor: “Quizá por suerte: Adorno escribió algunas de las más estúpidas páginas jamás escritas sobre el jazz” (1998, p. 253).

La muy legítima defensa del jazz en forma de descrédito de los juicios y vituperios adornianos quizá yerran cuando consideran las pocas páginas que el autor frankfurtiano dedicó a este género como un interés cualitativamente menor en su cuantiosa producción y, por eso, exterior, periférico o accesorio a las ideas centrales que sostienen todo el impresionante armazón de su teoría crítica. Digamos que estas ideas pudieran sintetizarse como una genealogía y descripción y un abigarrado y complejo desarrollo de las consecuencias, en muy diversos ámbitos del pensamiento occidental, del proceso de “autodestrucción de la Ilustración” (Horkheimer y Adorno, 1994, p. 53), su renuncia a sus originarios propósitos liberadores y su conversión en barbarie. Esta traición de la Ilustración a sus ideales burgueses primigenios tendrá en Auschwitz, como sabemos, la culminación de un proceso de reificación del objeto (natural o humano) por parte de la razón degradada a mero instrumento. El propio imperio sobre la naturaleza que justifican, como forma moderna de la racionalidad humana, los postulados teóricos cartesiano-baconianos del despertar de la ciencia, se retrotraen, en el caso extremo del pesimismo radical de la teoría crítica, hasta los propios orígenes del *logos* occidental y del “carácter antimitológico, ilustrado, de Homero” (p. 99). En palabras de Juan José Sánchez, el proceso de la Ilustración “se revela como un proceso de progresiva racionalización, abstracción y reducción de la entera realidad al sujeto bajo el signo del dominio, del poder” (1994, p. 13). Y frente a esto, la utopía de lo no idéntico –no, desde luego, en el caso de Adorno– como utopía de *praxis* política ni como epifánica irrupción de violencia revolucionaria, sino como pesimismo a veces alumbrado por destellos de energía humana esperanzada: la perseverancia, a pesar de todo, del pensamiento y de la filosofía en la concreción de la vida y de la entidad del objeto como resistencia de lo heterogéneo, múltiple y dinámico, excesivo e irreductible, que fractura, desde

la imposibilidad de su plena conceptualización, la tendencia a la asimilación totalizante de todo por parte del sujeto cogitante, que ha transformado a la razón en el instrumento desencantado y desmoralizado de un control uniformador. El dominio racionalizador y usufructuario de la totalidad del ser, la lógica que gestiona la humanidad como cosa, convierten la vida en disponibilidad administrada; lógica y dominio que, bajo la perspectiva amplia de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, no fueron sorteados en la sociedad de masas capitalista vivida en el exilio estadounidense por parte de algunos de los miembros de la escuela, ni han sido superados en la sociedad occidental toda posterior a la segunda guerra mundial. Una cierta continuidad inexorable o un fatalismo inmanente a la propia estructura de la Ilustración como dominio están en la base de la relación entre liberalismo, capitalismo monopolista, fascismo y sociedad de masas democrática, es decir, la sociedad que ha aceptado como frontera última de su logro civilizatorio la no diferencia entre “el destino económico y el hombre mismo” (Horkheimer y Adorno, 1994, p. 253). Bajo estas premisas centrales, el ideario de Adorno, que en lo básico no se alteró sustancialmente a lo largo de su vasta producción, puede ser reconstruido teóricamente, a partir de una genial y heterodoxa síntesis de diversas disciplinas, mediante lo que Martin Jay ha llamado los “campos de fuerza” o “constelaciones” que polarizan y estructuran su obra (1998, p. 5). Véanse: la tradición filosófica occidental en que Adorno se había educado como miembro de la prototípico familia de la alta burguesía y de la intelectualidad universitaria alemana de los años de Weimar; el marxismo occidental heterodoxo al que se adscribe como uno de sus más descollantes exponentes; sus indisimuladas inclinaciones por el modernismo artístico y las vanguardias expresionistas; una exquisita educación musical como compositor e intérprete y como agudo crítico y musicólogo, que tanto lo delatan como amante y entusiasta de la plenitud de la era burguesa musical en torno a Beethoven, como apologeta e integrante de la Segunda Escuela de Viena del Círculo de Schönberg y, por último, sus intereses en la teoría freudiana, a partir de la cual elabora agudas y a veces ingeniosas interpretaciones psicoanalíticas de los fenómenos culturales. Dentro de esta arquitectura soberbia, la posición marginal del jazz puede causar indiferencia o desdén entre quienes, no siendo especialistas de la música popular, musicólogos o aficionados, erróneamente la confundan con sólo una excrecencia o una frivolidad teórica, descuidada y apresurada. Tampoco ignorancia y elitismo son acusaciones infrecuentes de quienes han encontrado en

Adorno a un “mandarín marxista” (Traverso, 2010) que, con tono grueso y la propia displicencia de su aristocratismo cultural, mistifica la música popular y, muy especialmente, el jazz, para aplastarlos bajo la potente argumentación de un prejuicio racionalizado y erudito. Sin dejar de reconocer que algo, a veces no poco, de esto hay en las más violentas y simplificadoras líneas sobre el jazz, merece la pena reconsiderar la posición, no menor, no poco importante y en cierto modo central, que estas severas apreciaciones adornianas pudieran adquirir bajo cierta luz en su entero sistema teórico.

Para una generación de pensadores que vivieron como espectadores y víctimas la génesis del fascismo y el horror del Holocausto, el estupor provocado por su impensable emergencia y su terrorífico triunfo en la Europa de entreguerras y de los campos de concentración y exterminio se convirtieron en vórtice desencadenante de la crítica, en movilizador del pensamiento, en necesidad urgente de pensar su genealogía y sus fundamentos culturales, y fue casi imperativo programático “dirigir la crítica contra los procesos económicos, sociales, culturales y políticos que produjeron las condiciones que habían hecho posible Auschwitz, y que *no habían dejado de existir después de Auschwitz*” (Zamora, 2009, p. 189, énfasis propio.). Los autores de la Escuela de Frankfurt, y muy especialmente Adorno, tejen a partir de aquí, con planteamientos e hipótesis a veces intrincadas, sutiles y complejas, un tupido entramado de causaciones y conclusiones de índole sociológica, epistemológica y estética que penden de alguna manera del fracaso civilizatorio que Auschwitz supuso. El jazz, desde esta perspectiva extrema, encuentra acomodo en esta lógica del horror: “Jazz y pogrom se copertenecen” (Adorno, 2018, p. 62): ejemplo altamente estilizado de la música popular estandarizada y mercantilizada, que cuenta a su favor tanto con el trabajo mediador de una *intelligentia* aprobatoria, como con la eficacia de la difusión propagandística de la industria cultural, representa la fuerza cultural con que penetra y se disemina en las masas, en tanto elemento sociológico y psicológico que da forma a las mismas y perpetúa su dominio, la legitimidad del fascismo. El jazz, según Adorno, es uno de esos fenómenos culturales que explican, demuestran y refuerzan la normalización y masificación de la barbarie, un producto cultural cuya cifra estructural y aparato de socialización develan las improntas profundas y sutiles (a veces ocultas, a veces evidentes) de los mecanismos que, bajo apariencia de lo contrario, han depauperado la autonomía del hombre, logrando lo contrario de su promesa, pero manteniéndola. La equiparación adorniana entre

música popular y fascismo, que muy justamente pueda parecernos (como ya pareció a los críticos contemporáneos de Adorno) un exceso injustificable y grotesco, “declaradamente mefistofélica” (Berendt, 2004, p. 9), sitúa al jazz (el que Adorno hace objeto de su crítica) en una posición hermenéutica, no periférica ni marginal, sino quizá de privilegio, desde la propia exposición distorsionada –anamórfica, pudiéramos decir– que su autor nos ofrece, para aproximarnos al análisis de las modalidades en que en lo cotidiano (como música y tiempo libre) trabaja de diversas formas la alienación (no sólo fascista) del sujeto.³ De este modo, no pocos críticos de los excesos del furor del frankfurtiano acaban concluyendo que son todavía de muy válida aplicación algunas de las categorías adornianas para “la interpretación de los fenómenos musicales vinculados a la industria cultural (incluida buena parte del jazz, si bien sea solo por ser grabado, comercializado y distribuido) y entender cómo bastantes entre tales fenómenos, ciertamente no todos, son perfectamente asimilables a ellas” (Marino, 2018, p. 137).

Decíamos arriba que Adorno inaugura su crítica al jazz con un pequeño texto publicado en 1933. El artículo se titula “Adiós al jazz” (*Abschied vom Jazz*) y su autor aquí expresa un pronóstico que no hace sino establecer, como premisa misma de su sociología de la música, un vínculo entre el hecho social y la propia forma interna del género; ambos suscriben mediante un reflejo de inducción recíproca entre forma musical y forma social el destino irrevocable que el jazz se autoinflige.

El decreto que prohíbe a la radio transmitir el “jazz negro” ha establecido quizá una condición nueva en el plano legal, pero en el plano artístico no ha hecho más que confirmar con un veredicto drástico lo que de hecho estaba decidido desde hace tiempo: el fin de la propia música jazz (Adorno, 2018, p. 27)

El Partido Nazi, que a principios de ese mismo año había subido al poder del *Reichstag*, decretaba, desde su recién inaugurada política de propaganda y radiodifusión, la prohibición de la emisión de esta música en Alemania; Adorno condescendía, con cierta cruel ironía, con la represión totalitaria en

3 También, como sugiere Moench, los análisis adornianos de jazz, por su obtusa resistencia a otorgarle posibilidades de música auténtica, pueden aportarnos claves de comprensión, “aunque sea a la negativa” para acercarnos, primero desde lo que es “lo opuesto al arte verdaderamente auténtico” (2011, p. 5), a la “temible tarea de explicar sus notables escritos sobre música” (Jay, 1998, p. 123).

un momento de su vida en el que, al parecer, consideraba que el exilio, como perspectiva frente a la nueva situación política, pudiera aun evitarse: “Adorno esperaba ingenuamente que los nazis fueran un fenómeno pasajero y que él pudiera aun salvar su carrera” (Jay, 1998, p. 22). Traverso no se muestra tan comprensivo con las vacilaciones del crítico, pues nos habla de “los artículos indecentes que publicó Adorno en 1934 en las revistas de crítica musical «mises au pas», donde citaba a Goebbels y coqueteaba con el vocabulario nazi (“raza”, “bolchevismo cultural”...)” (2010, pp. 187-188). Comoquiera que fuese, este pequeño texto inaugura una serie de elementos, estudiados siempre en la doble vía de re-presentación en lo musical de lo social (y reconfigurados también en formulaciones psicológicas que implican el inconsciente del músico y del escucha), que aparecerán recurrentemente en los dictérios adornianos, y que se irán reiterando y estilizando en escritos posteriores de mayor calado.

El paralelismo o analogía que insinúa la primera frase citada entre la dimisión extramusical en la que se sitúa un acto jurídico (plano de la legalidad; lo que es decir plano de la política o, en términos generales, plano de lo social) y el plano artístico (o plano de la dimensión interna formal-estructural de la obra, plano de los recursos técnico-compositivos) es la premisa de los análisis socio-musicológicos de la crítica adorniana. Pero en el caso del jazz, y no sólo, la perspectiva metodológica rigidiza a tal punto el esquema que la dinámica evolutiva, tanto de la técnica como de los sujetos sociales, individuales o colectivos, que la encarnan y manipulan, acaban por “homogeneizar la música dentro de un modelo esencial” (Jay, 1998, p. 137).

Por otro lado, y a pesar del fuerte compromiso teórico y moral que en adelante –desde el exilio o ya retornado– Adorno mostraría en su insobornable postura antifascista, ni la consideración del jazz por parte de las autoridades nazis como “arte degenerado” (*Entartete kunst*), ni la sugerente y eficaz conjunción con la radio, el cine y el cómic como emblemas de la cultura popular de la moderna, desprejuiciada e individualista sociedad estadounidense, que, conformando y mundializando el mito de la América libre y democrática, “venido[s] de lejos, unificaba[n] a Europa bajo el signo del antifascismo” (Bergoglio, 2007, p. 138), doblegaron ni por un momento a Adorno a exonerar al jazz de su complicidad con el terror. Recuerda Umberto Eco que Roberto, prototipo ficticio del joven antifascista de la izquierda italiana de los años 30, y su generación

tuvieron también su música: el jazz. No solo porque era música de vanguardia, que ello nunca sintieron distinta de la de Stravinski o Bartok, sino porque era música degenerada, producida por negros en los prostíbulos. Roberto fue anti-racista por primera vez por amor a Louis Armstrong (2001).

Veinte años después de su prematura despedida al jazz, cuando Ernst-Berndt le recuerda a Adorno que “viven en la Alemania oriental de hoy personas amenazadas únicamente porque gustan de oír o tocar jazz (2004, p. 9), el filósofo, que en realidad nunca ha olvidado en sus textos incorporar esta circunstancia política en la coherencia del sistema de su crítica, no hace más que recordar que las “desviaciones al servicio del conformismo” respecto de la oficialidad de la pureza estética de los regímenes totalitarios (negritud, individualismo improvisatorio, *milieu* lumpen y prostibularia, entre otras), que llevaron a su reiterada persecución, no son más que manifestaciones de una apariencia de libertad determinadas por “los presupuestos antropológicos que permiten al jazz radicarse como fenómeno de masas: sadomasoquistas” (2018, p. 112).

Adorno vuelve al jazz en un texto de 1936, publicado en 1937 en *Zeitschrift für Sozialforschung*, la revista del Instituto de Investigaciones Sociales, dirigido en ese momento por su amigo Max Horkheimer. Titled simplemente “Sobre el jazz” (Über Jazz), se trata del texto más largo, complejo y profundo de los que dedicara a la temática, y en el que el autor se explaya acerca de la técnica, subgéneros musicales, orígenes de jazz y apunta apreciaciones, que antes no había aparecido, sobre la psicología servil del sujeto-jazz. Importa señalar aquí la función crucial que el propio Adorno, cuando más de 30 años después prologa la compilación de sus textos musicales de los años veinte y treinta, otorga a este escrito en la recuperación de su propia carrera intelectual, en un momento en el que, al menos en cierto sentido, se habrían “resuelto” las vacilaciones a que arriba aludíamos en cuanto a su posición frente a la subida al poder de Hitler en Alemania;

El trabajo de 1936 sobre el jazz es el primero más amplio producido por el autor tras el estancamiento de los primeros años bajo el fascismo. En más de un respecto el ensayo marca una ruptura: la reflexión artístico-tecnológica y el análisis social lo considera una y la misma cosa (2008, p. 11).

Adorno se encuentra instalado en Oxford como estudiante avanzado del Merton College (Jay, 1998, p. 22) y, desde la distancia del observador crítico de la debacle a que se encamina el continente, decide reemprender su trabajo de hermenéutica del horror precisamente acudiendo a las claves interpretativas que el filósofo exiliado cree encontrar en el jazz.

Sus últimos textos dedicados expresamente a esta materia datan de 1953⁴: “Sobre el jazz. Moda sin tiempo” (*Zeitlose Mode. Zum Jazz*), publicado primero como artículo e inserto dos años después en el volumen recopilatorio *Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad*, y la respuesta de Adorno a la réplica a aquel que antes mencionábamos del crítico y productor musical Joachim-Ernst Berendt. Continuarán, sin embargo, apareciendo notables referencias al jazz en obras posteriores, como su importante *Introducción a la sociología de la música*, de 1962, el iluminador prólogo ya citado de 1964, o incluso algunas anotaciones sueltas en su monumental *Teoría estética*, inacabada a la prematura muerte del autor en 1969. Como Bradford Robinson observa, y siendo necesarios matices al respecto, el conjunto de textos y alusiones de Adorno al jazz a lo largo de un arco de vida y trabajo intelectual de más de 30 años “forman un cuerpo de material integrado e interrelacionado que puede y debe leerse como un todo” (1994, p. 2). Recurrencias, reiteraciones, resistencia pertinaz a reacomodar sus críticas a la cambiante realidad del fenómeno y un “carácter marcadamente continuista en la interpretación del jazz” (Marino, 2018, p. 124), nos sitúan frente a una lectura que causa irritación por la virulencia y ceguera del prejuicio que su autor demuestra pero que también se nos impone como una desafiante exégesis en la que, una vez desbrozadas las inexactitudes y excesos que aquel provoca, se revela uno de los más agudos y también actuales análisis de los mecanismos alineadores de la música en las sociedades de masas.

Pero, más exactamente, ¿qué le molestaba tanto a Adorno del jazz? La respuesta a esta pregunta, ya sugerida, merece un amplio desarrollo que no cabe en este contexto, pero debemos tratar de colocar un posible amago de

4 En italiano (Adorno, 2018) se ha recogido todos los textos (siete en total) que Adorno dedicara específicamente al jazz desde 1933 hasta 1953. La lectura conjunta de los mismos, editados por Giovanni Matteucci, junto con los dos interesantes estudios que lo prologan y epilogan, ofrece un formidable panorama de la sociología de la música popular de Adorno. En español, se echa en falta un volumen de semejantes características. Para el trabajo presente, se toma como fuente primaria esta traducción al italiano de Adorno y se contrasta con las traducciones disponibles en español.

contestación en los dos niveles de la compleja propuesta del autor: por un lado, la sociología del jazz adorniana, que inherentemente no lo distingue de la música popular o de masas, en tanto producto estandarizado de la industria cultural y, por el otro, la estructura musical de las piezas jazzísticas, examinada bajo el enfoque formalista del autor. El resultado del puente que levanta Adorno entre el aspecto inmanente del fenómeno y su producción y “simple reproducción” (Adorno, 1962, p. 131) en el marco social evita la mera consideración de dos niveles con relaciones simples de dependencia generativa, es decir, el entendimiento vulgomarxista de las relaciones infra-superestructurales con base en un determinismo unidireccional que otorga a la música y a las producciones del espíritu la categoría secundaria y derivada de subproductos o reflejos de lo social (Hernández, 2013, p.130). El carácter asemántico de la música, su incompetencia para la representación meramente conceptual de la realidad social, explicita aún más en su forma artística las posibilidades de un reflejo dialéctico no mediado por la intención o la conciencia, por lo que su capacidad para, estructuralmente, analogizar lo que está fuera de ella, depende precisamente de la no obstrucción de la manifestación de su carácter de producto histórico y social por barreras de su propio lenguaje. Dice Adorno que “las obras de arte, y sobre todo las de la música, que están muy alejada de los conceptos, representan a sociedad. Se podría decir que la música lo hace más profundamente cuanto menos mire hacia la sociedad (citado en Jay, 1998, p. 126). La relación entre ambos planos del binomio sociedad-cultura es de tipo homológico, respeta las autonomías de las partes, pero ambas pueden y deben ser analizadas como proyección estructural de la otra. En una forma de juego de espejos cuya complejidad consiste precisamente en una dinámica de acciones y reacciones reflexivas entre los dos niveles, ubicada en una progresión histórica y dialéctica, los constituyentes de la sociedad, los individuos, sus relaciones entre ellos y sus relaciones con el todo social, encuentran correspondencia en el entramado de relaciones que se establecen entre los constituyentes formales de la obra musical y las relaciones de estos con la totalidad estructural de la misma (Witkin, 2000, p. 150). Esta relación compleja, dinámica, interna a la estructura –impedida en el jazz, si bien simulada por sus presuntas peculiaridades de fingida liberación– puede ser igualmente esclarecida por la tensión que comenta Matteucci entre materia y material, analogía aproximativa a aquellas otra de sociedad y cultura:

En el momento en que se da una reducción a la estandarización frutiva, que muestra una complicación improvisatoria con fin en sí misma –que, por tanto, no se configura como desarrollo del material, sino como retorno a una materia “dada” como si esta fuese natural, con la consiguiente devaluación de su propio complejidad- entonces se está proponiendo ese género que Adorno tanto estigmatiza (2019).

La estructura material de la música, algo así como su disposición formal, es a su vez una estructura de sensibilidad o de experiencia que se establece, en el caso ideal del arte inconformista o auténtico, en relación de no dependencia, de no simple reflejo, como arriba decíamos, respecto de la materia; es decir en relación de problematicidad liberadora, cualquiera que la materia de partida sea. “El material es materia históricamente significada” (Matteucci, 2018, p. 12) y, por tanto, se configura “desde abajo” (Witkin, 2000, p 150), es decir desde las elecciones técnicas que el autor prioriza en el campo autónomo de los principios constructivos formales, y que desnaturalizarían la música como materia ya dada, librada a la dialéctica. Desde la perspectiva ideal del arte auténtico de Adorno, la relación entre materia y material, o la dupla que pudiera ser correspondiente, empiria y experiencia (Simone, 2019, p. 34), se configuran por tanto como tensión dialéctica entre, por una lado, la sociedad y su condición autoconservadora y afirmativa de su propio estado actual (empiria/materia) y, por otro, la producción –no reproducción– social de experiencias de lo posible, construidas desde “la forma”, y desarrolladas en relación negativa y emancipadora, y por tanto, revolucionaria, desde y contra lo que es (experiencia/material).

Insistimos, el jazz, desde la perspectiva adorniana, responde sin fisura al tipo de mercancía estandarizada producida por el mecanismo de la industria cultural, cuyo fin es el consumo inmediato de productos culturales privados de toda tensión de negatividad ejercida contra las cosas tal y como son, es decir, en palabras de Rhonda Hart, la música popular “resulta afirmativa de las condiciones objetivas de las que emerge y, además, que nunca podrá ser otra cosa” (2002, p. 160). Para Adorno, que no se toma el interés por escrutar aspectos definidores (compositivos y/o sociológicos) de los diversos tipos de géneros encuadrables en lo popular –los que además se muestran, desde su punto de vista, incapaces de presentar resistencia, tanto a un nivel compositivo como interpretativo, a los dictados de producción seriada de la industria–, caben

indistintamente en el patrón estandarizado de lo popular todas las modalidades jazzísticas, cualquier melodía de éxito e inclusive a veces composiciones de música clásica que de algún modo cumplan las condiciones de “un procedimiento de fabricación en cadena que tiene estandarizadas incluso sus irregularidades” (Adorno, 1962, p. 129). La característica sustancial, por tanto, que determina la condición de estos géneros a nivel puramente musical es precisamente la “pobreza de procedimientos” (p. 128): “estandarización y no estandarización son las fundamentales categorías contrastantes para comprender la diferencia” (Adorno, 2004, p. 74) entre música popular y música seria, la sumisión de todo posible aspecto innovador a la regularidad de patrones finalmente siempre respetados y, en definitiva, la total ausencia de relaciones complejas y sistémicas dentro de los elementos constitutivos de la estructura:

Con fines comparativos, podemos caracterizar la música seria del siguiente modo: todo detalle deriva su sentido musical de la totalidad concreta de la pieza, que, a su vez, consiste en la relación vital entre todos los detalles, nunca de la simple aplicación de un esquema música [...] Nada análogo puede encontrarse en al *popular music*. No es alterado el sentido musical a sustraer algún detalle de su contexto (Adorno, 2004, pp. 69-70)

La propia disposición de los “detalles” de la obra de musical popular inhibe, entonces, la complejidad de relaciones estructurales del conjunto, que se presenta precisamente como agregado de partes independientes, intercambiables y mecánicamente engarzadas, cuya relación con el todo es simplemente situacional y no funcional, lo que le impide alcanzar la naturaleza de una estructura dinámica configurada internamente con base en relaciones complejas de equivalencia, ya sean antagónicas o colaborativas. Pues, para Adorno, la función emancipadora de la obra de arte está vinculada precisamente con su capacidad para expresar una dialéctica en su conformación interna articulada entre la parte y el todo de la estructura, que a nivel de lo social se expresa como la tensión entre el individuo y el todo social, o, en definitiva, entre la utopía y la sociedad burguesa capitalista: lo que es y *lo otro* de lo que es. Este esquematismo quietista, pero que aparenta cambio y novedad, viene, en definitiva, tanto autorregulado por la propia disposición interna de la obra como regulado por los imperativos de la industria y las expectativas prefabricadas y administradas del público. La negatividad contra las estructuras

formales heredades y automatizadas, que se verifica en la disposición libre y espontánea de los materiales de la obra, hacen de este modo homología con la negatividad de la lucha del individuo contra la opresión social, contra la sociedad que, sustraída a la negación, querría mostrarse a sí misma como ubicada fuera de la dialéctica histórica y encapsulada en un bucle posthistórico de lo “siempre nuevo y siempre lo mismo” (Adorno, 1962, p. 133). (El Fin de la Historia).⁵ Por eso, desde el enfoque adorniano, según lo entiende Witkin “la música tiene que reproducir, en sus relaciones internas, el principio de estructuración que constituye la verdadera sociabilidad e historicidad [...] una praxis moral en música significa que los elementos de la composición están gobernados por el mismo proceso de estructuración” (p. 148). El proceso de lucha social emancipatoria que habría de advenir, si consumado, en la supresión de la falsa contradicción del principio de identidad, en la realización del sujeto con y en su medio mediante la libre emergencia de contradicciones plenamente humanas y la eliminación de las tensiones y antagonismos mutilantes del binomio individuo-sociedad, niega, por el momento, en el estado actual, la posibilidad conciliatoria y la dialéctica del movimiento es, y sólo puede ser, negativa. El proceso histórico es inscrito en el proceso estructurante de la obra, y la negatividad aquí se manifiesta como un conjunto de relaciones internas que son expresión de una subjetividad artística que resiste críticamente la incorporación sumisa y pasiva de las formas artísticas históricas.

¿Dónde se sitúa el jazz en este marco de exigencia que entiende la obra de arte auténtica como artefacto estética y formalmente concebido, pero proyectado, en su autenticidad, hacia la utopía social? Las respuestas de Adorno son del todo denigrativas; una de las más brutales:

El sujeto que se expresa en el jazz está así diciendo: Yo no soy nada, soy una basura, es justo que me hagan lo que me están haciendo; el sujeto del jazz es ya potencialmente uno de esos acusados a estilo ruso que son inocentes, pero que cooperan desde el primer momento con el fiscal y piensan que cualquier castigo es demasiado suave para ellos (Adorno, 1962, p. 140)

5 La identidad de siempre lo mismo, superada toda negatividad dialéctica, alcanzará, dentro de la teoría y la retórica liberal democrática triunfante, una de sus más célebres acuñaciones con el *fin de la historia* de Francis Fukuyama, en su popular texto de 1992 del mismo nombre.

Y esto porque el jazz, en tanto música popular y solo música popular, puede ser analizado a partir de los dos conceptos centrales que estructuran su visión de este género, siempre en contraposición respecto de la música seria, la única que puede llegar a ser auténticamente liberadora: la estandarización y la pseudo-individualización, teorizados en un texto de igual modo central para un cabal entendimiento de la crítica adorniana al jazz: “Sobre la música popular” (*On popular music*), de 1941. El jazz, a pesar de que eventualmente pueda ofrecer, en un nivel primario de la escucha, complejas demostraciones virtuosísticas de alteración rítmica o invención melódica, fruto aparente de la libre expresión individual no dirigida, se revela, si de verdad pensado, en lo que realmente lo convierte en un producto de música mercantilizada: “la estandarización estructural que organiza el propio material musical, y que hace siempre fácilmente identificable, aún bajo la superficie de los más complicados detalles, el esquema musical de base” (Santoro, 2004, p. 27).

La sumisión del jazz a los dictados de un “mecanismo de popularización externo” (Adorno, 2004, p. 85) de la industria cultural traiciona permanentemente las posibilidades liberadoras de la auténtica música con permanentes indicios fracasados de espontaneidad y liberación, a todos los niveles técnicos en que la música es analizable: ritmo y síncopa, melodía, timbre instrumental, improvisación y baile. La resolución de estos atisbos de desarrollo independiente, “residuos de individualismo” (Adorno, 2004, p. 80), eventualmente dirigidos al quiebre de las estructuras subyacentes, es siempre y finalmente la complacencia reconciliada (y desde esta perspectiva, masoquista y autocas-trante) con los patrones de los que engañosamente parecía querer emanciparse. Estos, en último término, acaban imponiendo el mandato de una simplicidad y monotonía dirigidas por la reproductibilidad sin fin de los formatos en serie de la industria cultural y la voracidad autocomplaciente de la demanda de las masas. La base rítmica sincopada o la improvisación, dos de los caracteres musicales más distintivamente jazzísticos, suponen para Adorno una falsificación de la complejidad del proceso constructivo del arte auténtico. La síncopa como principio rítmico alcanza su propia estabilización a lo largo de la pieza y a lo largo de escucha tras escucha; es así que la inminente perturbación desestabilizadora del ritmo básico, que este recurso anuncia y promete como potencialidad disruptiva, se convierte en un cliché predecible, premeditado y administrado por el esquema fijo, “siempre marcado por la batería” (Adorno, 2018, p. 28), de modo que su previsible efecto transgresor claudica en favor de

un uso “industrialmente suavizado” (p. 795), de fácil consumo y que no “toca jamás la monótona unidad del ritmo básico, de los tiempos siempre idénticos” (Adorno, 1962, p. 126). La repetición hecha mercancía comercializable para abastecer los gustos del público de masas, supone el sometimiento de las exigencias artísticas a la inercia de la industria y entonces, como dice Hart, “el principio social domina al principio estético” (2002, p. 161), la lógica del mercado domina la “lógica composicional” y este tipo de música se convierte “en una caricatura de sus propias potencialidades” (citado por Hart, p. 160). Una de esas otras potencialidades que antes mencionábamos es la improvisación. El esquema de pensamiento que desarticula la vigencia de esta práctica es el mismo que el antes apuntado para la síncopa. El veredicto de Adorno es nuevamente contundente: “Cualquier adolescente que salga algo listo sabe hoy en América que la actual rutina apenas da lugar a la improvisación, y que lo que se presenta en público como improvisación espontánea ha sido aprendido cuidadosamente, con mecánica precisión” (Adorno, 1962, p. 128). Otra vez la crítica adorniana convierte una práctica que en principio, dada la espontaneidad re-creativa surgida del contexto irrepetible –y sólo de ese contexto en cada caso– del acto ejecutivo (la *jam session* en la situación paradigmática), habría de subvertir, no sólo la disciplina de la lectura literal de la partitura, sino incluso los patrones reproductivos prefijados por el esquema diseñado por el compositor u ofrecido por el género, en nuevamente la estrategia insidiosa de más de lo mismo. La declinación de sus posibilidades de asumir riesgos más allá de su mera insinuación tramposa, dada para después retirada, una vez más apuntala la inquina de Adorno: “Si hubieran desplegado las consecuencias de la síncopa y los impulsos rítmico-improvisatorios, entonces la vieja simetría se habría roto; y con ella la estructura armónica tonal” (Adorno, 2018, p. 30). Y la traición, a unos originales impulsos legítimos de ruptura estructural (pero también homológicamente social), se consuma: “No fue así, y el hecho de que no lo fue constituyó el engaño y el ocaso del jazz” (p. 29). Y muchas veces, lo que es peor, la improvisación se convierte en poco más que un manierismo, un “embellecimiento o revestimiento, tras del cual el esquema de fondo puede siempre percibirse” (Adorno, 2004, p. 74), es decir un exhibicionismo de la explotación virtuosa del instrumento, “exhibición de un *tour de force*, [...], trabajo de circo” (Mateucci, 2019), que ya olvida la música en favor su periferia trivial: el ejecutante y sus habilidades de *clown*.

El juicio de Adorno al jazz *in toto* es la exigencia de su aniquilación. Por su rendición a los imperativos mercantilistas de la industria cultural

asumiendo “la reproducción estereotipada de unas fórmulas compositivas que operan más o menos como recetas fáciles con las que encandilar al público” (Hernández, 2013, p. 135), y, de aquí, por su incapacidad cínicamente aceptada para salir del cerco neutralizador de la música popular, el jazz merece el veredicto inapelable de un tipo de producto cultural cómplice y sostenedor de “los intereses del estado capitalista” (Amoruso, 2008, p. 2). Por eso, como consecuencia natural de un sistema de pensamiento construido sobre el pesimismo y sobre la certeza de que modernidad capitalista y horror son dos caras de la misma moneda (recordemos que Auschwitz es el último escalafón de la razón ilustrada), “aquel que ante la creciente respetabilidad de la cultura en masa se deje tentar y tome un bailable por arte moderno porque hay un clarinete que grazna notas falsas, o tome por música atonal un tritono equipado con *dirty notes* ha capitulado ya ante la barbarie” (Adorno, 1962, p. 135).

Este repaso sumario del dictamen de uno de los pensadores más lúcidos y necesarios de la filosofía del siglo xx asimila los ya muy denunciados errores sobre el jazz como consecuencias indeseables, pero quizá inevitables, del radicalismo crítico de una generación que asumió el compromiso de denunciar el horror y la inhumanidad, desde su más recónditos resortes filosóficos, de las dos sociedades que a Adorno, concretamente en nuestro caso, le tocó vivir: la Alemania prenatal y nazi y aquellos Estados Unidos a los que se exiliara y que, en el periodo de prosperidad y espectacular auge económico que siguió a la segunda guerra mundial, trasladaron el modelo de la sociedad de consumo que venían fraguando desde los felices años veinte a todo el mundo occidental capitalista.

Por limitación de espacio no tratamos aquí de esos errores: su ceguera frente al nuevo jazz que venían preparando Louis Armstrong y los suyos durante los años cuarenta, frente a lo que se desencadenaría a finales de la década con la revolución *bebop*, y frente lo mucho que después vendría. Las profundas remociones que músicos de la talla de Charles Mingus, Thelonius Monk, John Coltrane, Miles Miles u Ornette Coleman habrían de provocar –desde una elevada autoconciencia de su posición como artistas en la historia del arte y del imperativo de la experimentación como cláusula inobjetable de su misma razón de ser, y de protesta social– no sólo en la historia del jazz, sino en la propia de la música del siglo xx, analizadas tanto en las ricas y complejas texturas internas de sus obras como en sus militantes proyecciones políticas y sociales, desmontan uno por uno los peores argumentos adornianos, cuando a este tipo de jazz se refieren. Esto no invalida, ni mucho menos, la vigencia del

ataque de Adorno contra las derivaciones deletéreas de la música acomodaticia y groseramente mercantilizada, de la que posiblemente ningún género del jazz se libró una vez emprendía su carrera de incursión en la grabación y distribución comercializadas, pues en tanto la industria cultural absorbe las innovaciones surgidas de la subjetividad, individual o colectiva, creativa y crítica, y las amolda a unas muy exiguas exigencias de receptividad y consumo (repetitividad conformista del *statu quo*), a la misma vez, por las ineludibles conexiones que el arte tiene con la ética y la política, aniquila lo que la música auténtica tiene de experiencia liberadora y anhelo utópico por un mundo mejor.

Referencias

- Adorno, T. W. (1962). Moda sin tiempo. Sobre el jazz. En T. W. Adorno, *Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad* (pp. 126-141). Barcelona: Ariel.
- Adorno, T. W. (2004). *Sulla popular music*. Italia: Armando editore.
- Adorno, T. W. (2008). Prólogo. En *Escritos musicales iv. Moments musicaux. Impromptus. Obra completa 17* (pp. 9-13). Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2018). *Variazioni sul jazz. Critica della música come merce*. Chile: Mimesis.
- Amoruso, N. (2008, enero). Una revisión del análisis de Theodor Adorno sobre el jazz. *A Parte Rei*, 55, en línea.
- Berent, J. E. (2004). A favor e contra o jazz. *Artefilosofia*, 16, 4-10.
- Bergoglio, F. (2007) Il secolo swing. Jazz e società di massa. *Zapruder*, 12, 134-152.
- Bradford Robinson, J. (1994). The jazz essays of Theodor Adorno: some thoughts on jazz reception in Weimar Germany. *Popular Music*, 13(1), 1-25.
- Cano Amaro, D. (2020, 1 de noviembre). El canon del jazz: ¿la institucionalización de una quimera? *Eines de musicología*. Recuperado de <https://ferranescrivallorca.com/blog/2020/11/10/el-canon-del-jazz-la-institucionalizacion-de-una-quimera-post-invitado/> [Consulta: 8 de febrero de 2021].
- Corchia, L. (2017). La critica di Adorno alla popular music. *The Lab's Quarterly*, 4, 31-55.
- Eco, U. (2001, 10 de noviembre). Il cuore rosso del sogno Americano. *L'Unità*. Recuperado de <http://www.ilportoritrovato.net/HTML/edicolaeco3.html> [Consulta: 8 de febrero de 2021].

- Gracyk, T. A. (1992). Adorno, Jazz and the Aesthetics of Popular Music. *The Musical Quarterly*, 76(4), 526-542.
- Hart, R. (2002). Sobre la música popular. Introducción. *Guaraguao*, 6(15), 159-162.
- Hernández Iraizoz, D. (1994). Theodor Adorno, elementos para una sociología de la música. *Sociológica*, 28(80), 123-154.
- Hobsbawm, E. (1998). *Uncommon People: Resistance, Rebellion and Jazz*. New York: The New Press.
- Horkheimer, M. y Adorno, T. W. (2003). *Dialéctica de la Ilustración*. Trotta.
- Jay, M. (1998). *Adorno*. España: Siglo Veintiuno.
- Marino, S. (2018). Postfazione. Adorno e l'estetica del jazz come pseudos. En T. W. Adorno, *Variazioni sul jazz. Critica della música come merce* (pp. 115-139). Chile: Mimesis.
- Mateucci, G. (2019, 12 de febrero). Estetica, filosofia, vita quotidiana. Conversazione con Giovanni Mateucci. *Il rasoio di Occam*. Giacomo Fronzi. Recuperado de <http://ilrasoiiodioccam-micromega.blogautore.espresso.repubblica.it/2019/02/12/estetica-filosofia-vita-quotidiana-conversazione-con-giovanni-matteucci/> [Consulta: 1 de abril de 2020.]
- Matteucci, G. (2018). Il jazz in Adorno: variazioni in serie. En *Variazioni sul jazz. Critica della música come merce* (pp. 7-22). Chile: Mimesis.
- Moench, E. (2011). Música y sociedad en el capitalismo tardío. *Nómadas. Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas*, 31.
- Sánchez, J. J (1994). Introducción. Sentido y alcance de dialéctica de la Ilustración. En T. Adorno y M. Horkheimer, *Dialéctica de la ilustración* (pp. 9-46). Madrid: Trotta
- Santono, M. (2004). Adorno e la sociologia critica de la música (popular). En T. W. Adorno, *Sulla popular music* (pp. 7-62). Italia: Armando editore.
- Simone, A. de (2019). Composizione per variazioni su Theodor W. Adorno e l'intrigo ineffabile del jazz. *The Lab's Quarterly*, 21(1), 31-40.
- Traverso, E. (2010). Theodor W. Adorno: retrato de un mandarín marxista. *Bajo el Volcán*, 15, 185-191.
- Witkin, R. (2000). Why did Adorno “hate” Jazz? *Sociological Theory*, 18 (1), 145-170.
- Zamora, J. A. (2009). Actualidad de la teoría crítica. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 1, 183-189.



Educación musical intencional: Movilizaciones semióticas en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la dirección orquestal

Miriam Ortiz Cortés
miry.ortiz@gmail.com

Irma Susana Carbajal Vaca
susana.carbajal@edu.uaa.mx

Introducción

Desde una perspectiva fenomenológica, sustentada en la semiótica del aprendizaje (Cárdenas-Castillo, 2001), se analizó el proceso de enseñanza-aprendizaje en un curso de dirección orquestal. Se presentan resultados de observaciones y entrevistas realizadas durante un taller de dirección orquestal en una institución de educación superior. El análisis logrado nos acerca a la comprensión de los signos y los registros semióticos implicados en la didáctica de la dirección orquestal, lo que a su vez orienta la elección de estrategias pedagógicas que sean acordes con las intencionalidades docentes. Este trabajo se realizó en el marco del proyecto de investigación PIE21-1 “Formación de directores orquestales: Acercamiento fenomenológico a la propuesta pedagógica de Jorge Pérez-Gómez”, registrado ante la

Dirección General de Investigación y Posgrado de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Lorenzo de Reizabal (2017) señaló que la didáctica de la dirección orquestal se ha caracterizado por su empirismo. Los conocimientos son transmitidos de manera oral, de maestro a alumno, siendo este un imitador y reproductor de las indicaciones del maestro, sin cuestionar ni justificar sus decisiones. Esta misma autora afirmó que para dirigir una orquesta es necesario conocer profundamente la música, pero ¿cómo llega el estudiante a tal conocimiento?, ¿cómo interactúa con la música hasta lograr tal profundidad?

Comprender en profundidad una propuesta didáctica requiere un acercamiento a las intencionalidades pedagógicas no explícitas. En esta búsqueda, la documentación de experiencias de enseñanza-aprendizaje recuperadas directamente de la interacción del autor con los usuarios de la propuesta ha sido una herramienta metodológica viable (Carbajal-Vaca, 2019 y 2020). La intencionalidad es la característica de la conciencia que nos hace responsables de nuestros actos (Venegas-García, 2010). Este tipo de aproximación, articulada al sustento teórico de la semiótica, acerca al investigador a la comprensión de los procesos cognoscitivos que toman lugar en la educación. Analizar los procesos de enseñanza-aprendizaje que se llevan a cabo dentro del aula de música, a través de esta visión, ofrece la posibilidad de ajustar constantemente la práctica del docente, quien enfrenta el reto de movilizar los registros semióticos que posibilitarán una noesis musical compleja (Carbajal-Vaca, 2018). Identificar los múltiples registros semióticos comprometidos en el proceso es un conocimiento que repercute en la elección de estrategias didácticas adecuadas y en la intencionalidad de las acciones educativas.

Una manera de lograrlo es participando en cursos de dirección orquestal. Desde 2016, el doctor Jorge Pérez-Gómez¹ ha contribuido en la formación de directores de orquesta en México, mediante la impartición de cursos y talleres en distintas universidades.² Algunos de estos cursos han sido implementados en el marco del Proyecto Revueltas,³ gracias a la coordinación de la doctora

1 Reconocido director de orquesta de origen mexicano, con una amplia y reconocida trayectoria internacional como pedagogo. Profesor emérito de la Universidad de Nuevo México.

2 Conservatorio de las Rosas, en 2016 y 2017; Universidad de Guanajuato, en 2017; Universidad Veracruzana, en 2019; Universidad Autónoma de Aguascalientes, en 2019.

3 Proyecto de varias dimensiones, cuyo objetivo principal es difundir la música del compositor Silvestre Revueltas e impulsar su investigación mediante la coyuntura entre la Universidad de Nuevo México, la Associazione Italiana Silvestre Revueltas, el Instituto de Cultura y la Universidad de Guanajuato.

Adriana Martínez Maldonado, del departamento de Música y Artes Escénicas de la Universidad de Guanajuato. En este esfuerzo educativo, el doctor Pérez-Gómez ha utilizado un manual de su autoría titulado *Handbook of Conducting Technique* (2015); de ahí el interés en conocer con mayor profundidad la propuesta didáctica a través de un proyecto de investigación. La participación constante de estudiantes y profesores en los cursos es muestra del valor que se ha dado a su contribución.

El curso a partir del cual se obtuvo información para la elaboración de este análisis constituyó un módulo de continuación dentro del Proyecto Revueltas y se llevó a cabo del 3 al 14 de febrero de 2020. Cada clase duró alrededor de cuatro horas. Se contó con la participación de seis alumnos de las licenciaturas en Composición e Instrumentista. El contenido del curso se desarrolló a partir de los principios básicos de la técnica de la dirección orquestal enunciados en el *Handbook of Conducting Technique* (Pérez-Gómez, 2015).

Las herramientas de recolección de información fueron observaciones no participantes y entrevistas. Las observaciones logradas tuvieron como principal objetivo la descripción de situaciones para captar la manera en que los participantes estructuran y organizan su propia realidad (Sabariego y Bisquerra, 2009). Las entrevistas se sustentaron en la perspectiva de Taylor y Bogdan (2000), quienes las describen como “encuentros cara a cara entre el investigador y los informantes, [...] dirigidos hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto a sus vidas, experiencias o situaciones, tal como las expresan con sus propias palabras” (p. 100).

Se lograron tres entrevistas: al doctor Jorge Pérez-Gómez y dos de los estudiantes que fueron más constantes en la asistencia al curso (E1 y E2). El objetivo principal fue describir el proceso de preparación de una obra musical para poder dirigirla, con la finalidad de conocer cómo se lleva a cabo la interacción entre el estudiante y la obra musical sobre la base de los contenidos del curso. Los participantes dieron su consentimiento para ser grabados en audio y se les explicó en qué consistiría su colaboración en la investigación; declaración que fue registrada en la grabación.

En la revisión del estado del arte para el texto que aquí se presenta, se encontró que el surgimiento y el desarrollo de la dirección orquestal como profesión se relaciona estrechamente con la historia y el desarrollo de la orquesta dentro de la tradición musical occidental (Brandao, 2011). En el *Grove Dictionary of Music*, Spitzer *et al.* (2001) señalan que la palabra dirección adquirió

su significado actual en el siglo XIX, cuando la práctica se desarrolló en su forma moderna. Adicionalmente, de acuerdo con estos autores, la dirección orquestal moderna combina al menos tres funciones: 1) el director marca el compás con sus manos o con una batuta durante la interpretación; 2) el director toma decisiones interpretativas sobre las obras musicales e implementa estas decisiones en el ensayo y en la interpretación; 3) el director participa en la administración del conjunto musical.

En 2016, Villarreal-Rodríguez realizó un análisis del desarrollo histórico y social de la dirección orquestal como profesión en Europa y América, con énfasis en su evolución en México durante la primera mitad del siglo XX. Señaló que el director de orquesta, además de poseer conocimientos musicales, debe auxiliarse de aspectos extra musicales como la motivación, la lectura del lenguaje corporal y de la gestualidad, entre otros. En esta investigación, el autor cita las palabras de Carlos Chávez contenidas en la *Revista Nuestra Música*, en 1946, respecto de la dificultad que conlleva la enseñanza de la dirección orquestal:

¿Se debe y se puede enseñar metódicamente a dirigir orquesta? La contestación es afirmativa. Es absolutamente necesario hacerlo. Mientras más difícil y compleja sea una materia, más se debe sujetar a un estudio metódico. Por otra parte, es perfectamente posible hacerlo, aunque sea difícil, laborioso y costoso (Chávez en Villarreal-Rodríguez, 2016, p. 15).

Este documento se organizó en tres apartados principales. El primero de ellos introduce al lector en los principios de la semiótica del aprendizaje y su relación con la educación intencional. En un segundo apartado se expone el análisis semiótico del proceso de E-A de la dirección orquestal, en el que se detallan algunas de las movilizaciones que podrían ser observables en este proceso, dicho análisis se apoya en los relatos de los entrevistados. Por último, se presentan las conclusiones del trabajo.

Semiótica del aprendizaje y educación intencional

Cárdenas-Castillo (2001) reflexiona sobre la formación de representaciones en el proceso enseñanza-aprendizaje, centrando su atención en la comunicación

no lingüística y en explorar cómo es que el sujeto transita de los procesos de percepción a los de interpretación en ausencia de referentes culturales. Esta perspectiva es pertinente con el análisis del aprendizaje de la dirección orquestal, ya que, como lo afirma Pérez-Gómez (2015) en la introducción de su texto, el éxito del director radica en lograr un gesto claro y expresivo, es decir, un complejo acto de comunicación no verbal. Por otra parte, habrá que considerar que las orquestas infantiles y juveniles están conformadas por sujetos con referentes culturales muy diversos.

La función principal de estas orquestas es de integración social, de modo que en ella convergen distintas realidades:

[...] se ha logrado involucrar a cientos de niños y jóvenes, muchos de ellos de extracción humilde y en situación de vulnerabilidad. Las orquestas escuela se han convertido en refugio para muchos de ellos, donde han podido encontrar un espacio de esparcimiento y a la vez de superación y de distracción del ocio y los vicios. Así, las orquestas-escuela han sido instrumentales para generar un sentido de comunidad que ha contribuido a la reconstrucción del tejido social (Capistrán-Gracia y Reyes-Sosa, 2020).

Ante este contexto, comprender cómo ocurre una representación semiótica será fundamental para el director de estas agrupaciones de jóvenes. Este contexto educativo implicará retos distintos a los que enfrenta el formador de directores en el ámbito universitario, pues estos estudiantes ya disponen de una “noesis musical compleja” (Carbajal-Vaca, 2014).

Cárdenas-Castillo (2001) despliega las nociones peirceanas de primeridad (*Firstness*) –caracterizada por la presencia de una sensación de diferencia o “relación de alteridad (identidad/oposición)” entre sujeto y objeto–, de segundidad (*Secondness*) –cuando tiene lugar la comparación entre el sujeto y el objeto– y, de terceridad (*Thirdness*) –que conduce a la elaboración de inferencias– y llega a la conclusión de que la inferencia, sostenida principalmente por la comparación y supeditada a un razonamiento lingüístico, no es posible lograrla de manera natural. Subraya que es a partir de estos tres primeros momentos en el proceso de aprendizaje que se desencadena un complejo proceso de representaciones semióticas, es decir, operaciones cognitivas cuyo resultado es almacenado en signos, pero estos no son necesariamente lingüísticos.

Una de las tareas que cumple la semiótica cognitiva de la música es estudiar la manera en que las representaciones semióticas musicales se forman en la interacción entre el sujeto y el objeto “música”. Como docentes, la consideración sobre las representaciones de las que dispone el sujeto permite dotar de *intencionalidad* a las acciones pedagógicas.

De acuerdo con Searle (2004), la *intencionalidad* es una característica de los actos del habla del lenguaje y, al mismo tiempo, de la actividad de la mente humana, a través de la cual se dirigen hacia (o sobre) objetos o estados de cosas en el mundo. Por tal razón, la *intencionalidad* pedagógica surge de razonamientos lingüísticos que no necesariamente han sido explicitados en las propuestas didáctico-musicales, porque estas se articulan, principalmente en notación musical, cuyos significados se han ido sedimentando principalmente mediante el acto de “musicar” y, en menor medida, mediante el habla.

Estudiar propuestas didácticas como la del doctor Jorge Pérez-Gómez y procesos de enseñanza-aprendizaje como el que aquí se analiza, nos guían hacia una mejor comprensión de la relación entre el qué y el cómo en la enseñanza de la dirección orquestal y sus intenciones o propósitos pedagógicos, es decir, el por qué y para qué de esa enseñanza, lo cual nos remite al concepto de *intencionalidad*, el cual ha sido considerado tradicionalmente dentro del discurso pedagógico como un elemento constituyente del concepto de educación.

Blanco (1994) señala que la enseñanza es una actividad intencional. Para García-López (1986), la intención educativa implica asignar una dirección al proceso educativo con una finalidad o propósito determinado. No se pretende en este trabajo dilucidar el concepto de *intencionalidad educativa*. Nos apoyamos, por el momento, en el concepto de García-López, quien propuso la expresión *educación intencional*.

Analizar el concepto de *educación intencional*, partiendo de la relación entre conciencia y mundo, nos sitúa más allá del planteamiento de intenciones como objetivos y nos acerca a una configuración del aprendizaje que contempla una conciencia activa, que considera las interacciones, la intersubjetividad y el sentido de la educación. Es desde esta perspectiva desde donde surge la necesidad de comprender cómo el ser humano se relaciona con la música. Una de las disciplinas que permiten esta comprensión es la semiótica musical.

Carbajal-Vaca (2014) propuso una caracterización del sistema semiótico musical para comprender las movilizaciones semióticas que ocurren en el proceso de enseñanza-aprendizaje del piano. Esta caracterización se

fundamentó en la teoría de Raymond Duval y de Charles Sanders Peirce y describe la movilización de al menos ocho sistemas semióticos en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la música: 1) gráfico, 2) acústico, 3) estético-expresivo, 4) estructural, 5) cinético, 6) numérico, 7) lingüístico y 8) figural-especial. Partiendo de esta caracterización, a través de la teoría de los signos de Peirce, Carbajal Vaca realizó una descripción detallada de las activaciones semióticas y conversiones sígnicas en el contexto de la enseñanza-aprendizaje del piano, conformando una matriz de análisis semiótico: el modelo semiótico Duval-Peirce.

Análisis semiótico del proceso de enseñanza-aprendizaje de la dirección orquestal

En la dirección orquestal entran en juego la imaginación y la reproducción, elementos a los que Scherchen (1992) se refiere para explicar la manera en que el director de orquesta realiza en su mente una representación sonora y visual sobre la obra antes y durante la ejecución musical. Es en este plano donde la semiótica de la música nos permite comprender qué cogniciones son las que el estudiante de dirección orquestal activa, cómo se transformaría una representación en otra y de qué manera el docente de dirección puede guiar al estudiante a lo largo del proceso de enseñanza-aprendizaje. La base de este proceso semiótico es lo que Duval conceptuó como *conversión* (Carbajal-Vaca, 2014, p.190).

Pérez-Gómez (2015) establece que un análisis de los principios básicos de la técnica de dirección orquestal debe contemplar la relación entre movimiento y respiración, además de la claridad comunicativa del director hacia el ensamble. A continuación, se detallan algunas de las movilizaciones que podrían ser observables en el proceso enseñanza-aprendizaje de la dirección orquestal. Algunas de ellas se evidencian en los relatos de los entrevistados.

Se parte del hecho de que los estudiantes universitarios disponen del sistema semiótico lingüístico de su lengua materna –amplio y estable– y también de otros sistemas –no tan sólidos– conformados por lenguas extranjeras. Probablemente el primer acercamiento que el estudiante de dirección orquestal tenga con una obra musical sea a través del registro semiótico acústico. La noesis musical en ese momento podría ya ser compleja porque el estudiante

dispone de una formación musical previa; sin embargo, como director, requerirá activar otras cogniciones y propiciar otras conversiones.

Un director activa el sistema semiótico lingüístico para acceder a información escrita sobre la obra, sobre el autor y sobre el contexto histórico y geográfico en el que se creó. En este comienzo del proceso, se puede acceder a una representación lingüística del nombre del autor, el nombre de la obra, indicaciones expresivas y de tempo escritas en la partitura, entre otras. Aquí el sujeto hace uso de las representaciones previas disponibles, pero también se acercará a conceptos lingüísticos que tendrá que conocer con mayor profundidad.

Una de las estudiantes entrevistadas refirió que además de investigar el contexto de la obra, lo primero que hace al estudiarla por primera vez es escucharla, lo cual reafirma la idea de que la primera activación es acústica, seguida de la lingüística: “[...] al momento de escucharla, saber lo que yo siento para saber qué voy a querer comunicar” (E1, 13/02/2020).

Como ejemplo, referiremos la obra *Ocho por radio*, del compositor Silvestre Revueltas, que fue una de las obras trabajadas durante el curso. En el enlace colocado a pie de página⁴ se puede escuchar esta obra interpretada por la Orquesta Filarmónica de la UNAM, con Iván López Reynoso en la dirección. En un primer momento, el alumno accedería a una representación lingüística sobre el nombre de esta obra y este autor, haciendo uso de la información, ya sea previa o sea reciente, sobre estos elementos y sus contextos histórico y geográfico, pero habrá que asegurar que la comprensión lingüística del título de la obra no se quede en la superficialidad, pues este tiene implicaciones interpretativas, como lo señala el musicólogo Julio Estrada (2013, p. 17). Por su parte, el doctor Pérez-Gómez reconoció la importancia de identificar el propósito para el que una obra se escribió: “[...] comprender quién la escribió, en qué circunstancias, con qué propósito y entender un poco del contexto cultural de lo que vivía el compositor que la escribe” (Pérez-Gómez, 13/02/2020).

El musicólogo Gérard Béhague (citado en Brennan, 2020) señala respecto del título de *Ocho por radio* que esta obra puede hacer alusión a ocho minutos de música para radio u ocho músicos transmitiendo, que es el título que suele darse en inglés a esta obra: *Eight musicians broadcasting*. Brennan (2020) relata la anécdota detrás del título; señala que a Revueltas le fue solicitado componer una obra breve para ser transmitida en un concierto radiofónico,

4 Véase <https://www.youtube.com/watch?v=gJs15ftoH-c&feature=youtu.be>

por lo que echó mano de los músicos disponibles en ese momento, que eran dos violinistas, un violoncelista, un contrabajista, un clarinetista, un fagotista, un trompetista y un percusionista. De esta manera, adaptándose a los recursos disponibles, Revueltas creó *Ocho por radio*, destinado a ese conjunto instrumental tan específico.

Otra de las movilizaciones observadas en el curso se relaciona con el sistema semiótico estructural. El estudiante divide la obra en secciones principales o movimientos. Probablemente accede a una representación estructural en la que fragmenta la obra dentro de un todo y asigna un sentido a cada una de las secciones o movimientos.

Luego de eso, dependiendo de la solidez de formación teórica, el estudiante comienza un análisis armónico que corresponde con la división por secciones realizada anteriormente, con lo cual se genera un panorama de la estructura armónica de la obra. En este momento, nuevamente el estudiante podría acceder a una representación estructural de mayor alcance, que permitiría una comprensión sobre las frases, los motivos que se repiten y los elementos estructurales que dan cohesión a la obra.

En *Ocho por radio*, el estudiante podría identificar, por ejemplo, que la obra consta de tres secciones principales: allegro-lento-allegro, también podría reconocer el motivo melódico con el que inicia la trompeta y el *ostinato* rítmico en la percusión, que comienza a partir del séptimo compás (escuchar minuto 1:22 del enlace sugerido anteriormente).

Dado que los participantes observados eran estudiantes universitarios, en el análisis armónico que se mencionó anteriormente, se infiere que estarían en condiciones de significar los acordes en términos numéricos, es decir, de activar el registro semiótico numérico. Este registro también se activaría al comprender el esquema de compases y al ubicar el esqueleto rítmico. En *Ocho por radio*, el estudiante reconocería el esquema de compases que comienza en 6/8, ubicaría el esqueleto rítmico y podría pensar en dividir en octavos cada pulso. Aquí la activación numérica podría detonar un proceso de conversión de signos acústicos que permitirían una comprensión más profunda de la estructura. Enfatizamos que la noesis musical compleja se logra precisamente en la coordinación de registros distintos.

Reconocer las activaciones permite focalizar acciones concretas de práctica y de estudio. Por ejemplo: el estudiante identifica aspectos rítmicos y melódicos en la música, lo cual le permite entender cuáles son las posibles

dificultades rítmicas para él como director y también para el grupo. En esta parte del proceso, es posible la formación de representaciones acústicas. Si el estudiante-director detecta la necesidad de realizar indicaciones al grupo en cuanto a las dificultades rítmicas o melódicas, probablemente haga uso de representaciones lingüísticas.

En sus clases, el doctor Pérez-Gómez hizo uso de las representaciones lingüísticas para exponer aspectos históricos y relativos al contexto de las obras que fueron estudiadas en el curso. En una de las clases el profesor enfatizó en los elementos expresivos contenidos en las obras de Revueltas, que provienen de sonidos cotidianos en contextos mexicanos, por ejemplo, los sonidos de vendedores en los mercados o los sonidos de las ferias.

Roberto Kolb, musicólogo reconocido por sus investigaciones sobre Silvestre Revueltas, apunta que en *Ocho por radio* “escuchamos gran cantidad de melodías ‘populares’ de ‘fuerte sabor mexicano’: tipos expresivos que aluden a determinados signos convencionales del nacionalismo musical (por ejemplo, expresiones de ‘lirica infantil mexicana’, ‘música precortesiana’, ‘música de mariachi’ y otros)” (2006, p. 264).

Con este conocimiento, el estudiante podría acudir a representaciones previas sobre estos elementos expresivos de melodías “populares”. Por ejemplo, la llamada de trompeta con la que comienza la obra (minuto 1:15 del enlace sugerido anteriormente).



Imagen 1. El doctor Pérez-Gómez da indicaciones a los estudiantes durante el curso de dirección orquestal.

Una de las intencionalidades centrales en la propuesta pedagógica del doctor Pérez-Gómez es el canto. Las observaciones realizadas a lo largo de las clases dan cuenta de que el canto constituye la actividad a la que se dedica la mayor parte del tiempo transcurrido en clase. Cantar es importante para interiorizar lo que está escrito, permite internalizar el ritmo y el pulso. De acuerdo con lo expuesto en clase por parte del profesor, el acto de cantar permite la toma de decisiones en cuanto a los matices y el tempo que van con la idea musical. Cantar permite tener clara la intención, la dirección o el peso (la inflexión). Permite también que lo cantado se vuelva natural y da paso a la posesión de convicciones con respecto a la obra.

El canto, como una herramienta que utiliza el director para la comprensión de la obra, está ligado a la respiración y, para lograr la comunicabilidad con la orquesta, habrá de coordinarse con la gestualidad. Esta concatenación de movilizaciones de signos acústicos y corporales se comprende como una intencionalidad explícita de Pérez-Gómez que, aparentemente, está dispuesta claramente en la introducción del manual.

The conductor's non-verbal communication is complex. The successful conductor communicates through a clear and expressive gesture, understanding the essential relation between conducting and breathing. [...] This connection, on the other hand, will allow the ensemble to interpret the conductor's functions, and he/she will realize that contrasting gestures are essential for the clarity in the ensemble's perception of his/her intentions (Pérez-Gómez, 2015, p. 2).

Pese a esta claridad en la verbalización, Pérez-Gómez enuncia una complejidad para lograr la comunicación no verbal, la cual, desde el punto de vista de la semiótica de Raymond Duval, podría explicarse en el concepto de *conversión* de Raymond Duval. ¿Qué activaciones semióticas realiza el músico de una orquesta hasta percibir el gesto del director como claro y expresivo y comprender su intención?

Una estudiante verbalizó su proceso semiótico del canto de la siguiente manera:

[...] esto de cantar me sirve mucho porque, como digo, da la inflexión de la frase; entonces, a veces, yo al cantar, la inflexión de mi voz comunica a mi cuerpo y es donde sé que puedo lograr esa expresividad [...] la voz nos da

muchas herramientas para poder transmitir eso que de cierta forma podemos dominar porque es nuestro [...] la idea en la mente pasa de la voz al cuerpo y del cuerpo al grupo y del grupo al público (E1, 13/02/2020).

Esta descripción evidencia movilizaciones cinéticas y estético-expresivas que abren paso a la comprensión de una obra. El doctor Pérez-Gómez puntualiza cómo el acto de cantar da paso a la adquisición de convicciones:

[...] siempre cantar desde el inicio, ya sea el esqueleto rítmico o la construcción melódica para poder empezar el proceso de internalizar y construir una relación con convicción con la obra; y entonces estar listo ya con ese grado de convicción de poder demostrarle al grupo la intención en relación con los aspectos prácticos [...] cantar las melodías con dirección sabiendo cuál es el clímax de la frase, los puntos de relajamiento [...] cuando pueden cantar en detalle el material [...] entonces ya están listos para dirigir esta obra (Pérez-Gómez, 13/02/2020).



Imagen 2. El doctor Pérez-Gómez enfatizando en clase la importancia del canto.

Avanzado el proceso, el estudiante convierte los esquemas de compases, sabe cómo dibujarlos –representaciones cinéticas y gráficas– e incorpora de manera física el movimiento del dibujo del esquema de compases.

La estudiante explicó lo siguiente: “[...] dibujar los esquemas, sí lo empiezo; por ejemplo haciendo solamente el dibujo sin ninguna intención o rebote ni respiración. [...] una vez que ya interioricé todo esto ya puedo meter el gesto con la melodía” (E1, 13/02/2020).

Lo anterior apunta a que en un primer momento hay una representación cinética más simple y a medida que el proceso avanza se incorpora el gesto y la respiración para poder comunicar la intención. Sousa (1998) afirma que hay gestos específicos a los que tanto director como orquesta atribuyen ciertos significados, por lo que se hace presente la necesidad de que el estudiante se encuentre familiarizado con tales gestos. Desde la perspectiva fenomenológica de Alfred Schütz (1964), en la ejecución musical conjunta se debe lograr una *relación de sintonía mutua*, para experimentar la noción *nosotros*. Así, lograr esta construcción colectiva entre los miembros de una orquesta es el reto principal del director.

Se entiende que cada obra representa una gama de retos de comprensión musical para el director que después debe ser comunicada a la orquesta. En *Ocho por radio*, por ejemplo, un primer reto para el estudiante podría ser identificar que el comienzo de la obra y la mayor parte de ella se desarrolla bajo un esquema de 6/8 y tendría que asegurar, de manera cinética y gráfica, los puntos en donde el compás cambia a 3/8 o 5/8.

En relación con las movilizaciones cinéticas, el doctor Pérez-Gómez pone especial atención en que los estudiantes se den cuenta a través de una memoria motriz de que hay ciertas restricciones de movimiento. Llama la atención que, a pesar de que los estudiantes disponen de una comprensión musical amplia, en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la dirección orquestal sigue habiendo un lugar primordial para la imitación. Una de las estudiantes refirió que la imitación constituye un indicador acerca de su nivel de comprensión sobre el contenido de una obra.

[...] de hecho yo le digo al maestro que a mí me ayuda muchísimo imitarlo porque siento que a veces este tipo de conceptos causa un poco más de conflicto si uno trata de explicarlos con palabras. [...] Si los imito y puedo hacerlo,

sé que ya lo puedo dominar, porque hay veces que he tratado de imitar algunas cosas y ya cuando me atoro sé que no está entendido del todo (E1, 13/02/2020).

Esto confirma la necesidad señalada por Cárdenas-Castillo sobre la necesidad de estudiar formas comunicativas no verbales, una necesidad que ha sido descuidada en procesos de alfabetización porque se ha dado prioridad a lectoescritura verbal y numérica, pero que, como lo muestran los estudiantes, no puede ser ignorada en un proceso de formación musical.

Un estudiante hizo referencia a las observaciones que el profesor realizó durante la clase que muestran el dominio que el doctor Pérez-Gómez tiene en la comprensión de signos no verbales:

[...] lo hago yo solo y a veces él es muy observador [el doctor Pérez-Gómez], cree uno que no lo está viendo, pero sí lo ve. De repente yo lo estoy haciendo y cuando él está hablando de otra cosa me dice: ¡ven! (E2, 13/02/2020).

Durante las clases del doctor Pérez-Gómez, la imitación estuvo acompañada de observación. Con regularidad el profesor escuchó y observó a sus estudiantes durante la imitación para corregir errores de postura o errores técnicos, acciones que constituyen un esfuerzo intencional para confirmar o reafirmar la construcción de significados comunes. Al respecto Uc-Mas (2008, p. 59) señala que “la diferencia entre dar por hecho la posesión común de significados y verificar esa posesión radica en el esfuerzo consciente de uno o de ambos interactuantes en confirmar esa construcción común”.

El doctor Pérez-Gómez afirmó que el lenguaje corporal puede indicar que el alumno aún tiene dudas:

[...] a través de las preguntas que me hacen me puedo dar cuenta si han incorporado la idea a su arsenal de ideas para poder presentar la obra y, en parte, también con este lenguaje corporal, esta expresión que me dice si todavía tienen dudas [...] cuando les pido que me canten, también ahí y cuando tengo que seguir regresando a los aspectos básicos del esqueleto rítmico, por ejemplo, quiere decir que no están listos [...] (Pérez-Gómez, 13/02/2020).

La capacidad de dar las entradas de cada instrumento, ubicando dónde se encuentran dispuestos físicamente en el grupo requiere de una representación figural-espacial en estrecha relación con una representación acústica.

Una estudiante señaló que para llegar al punto en donde sabe dar las entradas primero debe tener un conocimiento íntimo de la obra:

[...] y a partir de ahí, que uno tiene muy bien pensado, esto continúa lo que es dar las entradas, saber a quién hay que ver en cierto momento y todo este tipo de cosas y ya que se llega a tal conocimiento tan íntimo de la obra se puede dar uno el lujo de modificar hasta el esquema (E1, 13/02/2020).

En el contexto de los estudiantes que son directores en orquestas-escuela con niños en educación básica, la dirección orquestal implica el conocimiento de varios instrumentos, según explica uno de los estudiantes entrevistados que dirige una orquesta infantil:

[...] a veces tenía que agarrar el chelo o la viola para ver cambios de posiciones, de digitaciones, de ligaduras, lo que era más fácil para ellos; yo tenía que tener ya una idea en la clase y en cuestión general sí tenía que estudiar dónde cambia la velocidad, dónde cambia un carácter, ese tipo de situaciones las tenía que estudiar (E2, 13/02/2020).

Siguiendo con el proceso, llega el momento en que el estudiante ubica el esqueleto rítmico (sabe dividir en octavos cada beat o pulso) y el contenido melódico (qué instrumentos participan, cómo comparten la melodía), esto le permite tomar decisiones relativas al tempo y comienza a cantar ya sea el esqueleto rítmico o la construcción melódica, probablemente accediendo a representaciones acústicas. En esta etapa del proceso, se evidencia que el estudiante recurre a representaciones estructurales, numéricas y cinéticas.

Una vez que los aspectos que se han descrito a lo largo del proceso están interiorizados, el estudiante incorpora el gesto con la melodía y a partir de ahí, posee convicciones y es capaz de demostrar al grupo su intención sobre los aspectos prácticos: las entradas, transiciones, el tempo, el ritmo, etc. Para ello, posiblemente el estudiante ya haya hecho uso de representaciones cinéticas, que le permitan exteriorizar su intención mediante la activación del registro estético-expresivo.

Ante las preguntas: ¿en qué momento te das cuenta de que ya te apropiaste de la obra, ¿cómo te das cuenta?, los estudiantes respondieron:

[...] el maestro nos lo repite muchas veces en la clase, cuando ya lo podemos cantar con inflexión, total inflexión, saber con qué matiz vamos a empezar, en qué tiempo debemos entrar o salir, cuando uno ya lo puede cantar, dice él “como si fuera una canción de cuna” sabemos que ya está hecho el trabajo, ya sólo hay que meter las manos y tratar de comunicar lo que nuestra voz nos dice a través de nuestro gesto (E1, 13/02/2020).

[...] cuando ya puedo marcar los cambios de compases sin detenerme y cuando ya conozco bien la melodía, es decir cuando ya lo tengo cantadito precisamente (E2, 13/02/2020).

También se les preguntó lo siguiente: ¿consideras que ya te es posible dar a conocer o comunicar tu intención a través del gesto, el movimiento, la respiración, etcétera?

La alumna señaló la dificultad que para ella representó la cuestión de la expresión a través del cuerpo:

[...] los directores tienen que ser muy expresivos [...] tengo ese conflicto interno de que no sé cómo solucionar esa parte de ser más expresiva, tener más expresión corporal [...] pero sí ha llegado un momento en que cuando la música me guía demasiado, sí he sentido que he llegado a tener tal grado de expresión [...] en este punto no me considero tan capaz de expresarme al 100% lo que quiero a un grupo, pero sé que con el tiempo lo puedo ir desarrollando (E1, 13/02/2020).

Respecto de la confianza en la expresión corporal, el estudiante respondió:

[...] siento que esa parte no se me dificulta y el maestro también me lo dice [...] lo que quiero conseguir, en la cuestión del gesto, no me cuesta trabajo darme a entender corporalmente; entonces me siento confiado con eso (E2, 13/02/2020).



Imagen 3. El doctor Jorge Pérez-Gómez y los alumnos del curso de dirección orquestal del Proyecto Revueltas.

Conclusiones

Este acercamiento fenomenológico, sustentado en la semiótica del aprendizaje, permitió recopilar evidencias sobre las movilizaciones sígnicas posibles en un proceso de enseñanza-aprendizaje de la dirección orquestal en el contexto universitario.

Las observaciones realizadas y la información recopilada mediante las entrevistas hicieron posible la documentación de ejemplos específicos en los que se reconoce que cada indicación del autor es resultado de una visión de educación intencional. Pérez-Gómez ha declarado explícitamente algunas de sus intencionalidades pedagógicas en su *Handbook of Conducting Technique*; sin embargo, observar de manera cercana la práctica y la guía personal que el autor ofrece durante sus cursos y el análisis pormenorizado a través de la teoría semiótica, permitió documentar evidencias empíricas que apuntan a verificar que la verbalización lograda en el manual podría ser insuficiente

para un estudiante que pretenda formarse únicamente mediante su lectura y aplicación de manera autodidacta.

Es importante tener presente que cada proceso de enseñanza-aprendizaje es diferente. Este acercamiento evidencia la complejidad a la que se enfrenta un docente para activar los distintos sistemas semióticos que posibilitan una noesis musical compleja y una relación de sintonía mutua.

Mediante este análisis se constata que no es posible activar los registros de manera aislada. La educación musical intencional implica la reflexión sobre el proceso de enseñanza-aprendizaje y su relación con el contexto. Implica también el diseño de estrategias didácticas que consideren la movilización de los registros semióticos a partir de los registros de los que el estudiante dispone. Esta red conceptual ofrece al estudiante y al docente herramientas para redirigir su práctica y expresar con convicción sus acciones como director.

Se reconoce que el proceso enseñanza-aprendizaje en el contexto universitario es muy distinto al que enfrentarán los nuevos directores. La demanda laboral indica que estos jóvenes universitarios interactuarán con aprendices que conforman las orquestas infantiles y juveniles del país, los cuales no dispondrán de una noesis musical compleja y que se desenvuelven en realidades sociales muy diversas. Aquí se abre una nueva perspectiva para la investigación.

Referencias

- Blanco, N. (1994). Las intenciones educativas. En A. Rasco, J. Félix y N. Blanco (coords.), *Teoría y desarrollo del currículum* (pp.205-231). Málaga: Aljibe.
- Brandao, J. M. V. (2011). *Learning and teaching conducting through musical and non-musical skills: An evaluation of orchestral conducting teaching methods* (tesis doctoral). Louisiana State University, Estados Unidos de América.
- Brennan J. A. (2020, 23 de abril). Ocho por radio. Silvestre Revueltas (1899-1940). *Música en México*. Consúltese <https://musicaenmexico.com.mx/ocho-por-radio-silvestre-revueltas-1899-1940/>
- Capistrán-Gracia, R. W. y Reyes-Sosa, D. (2020). Las orquestas infantiles y juveniles en Aguascalientes, México. Propósitos, logros, retos. En R. W. Capistrán Gracia (coord.), *Educación musical superior. Reflexiones, aportaciones y actualidades en investigación*. México: Universidad Autónoma de Aguascalientes.

- Carbajal-Vaca, I. S. (2009). Problemas del acercamiento semiótico al aprendizaje de la música: imbricación semiótica-hermenéutica. En *Memoria del X Congreso Nacional de Investigación Educativa*. Veracruz: Universidad Veracruzana/COMIE.
- Carbajal-Vaca, I. S. (2014). *Acercamiento semiótico y epistemológico al aprendizaje de la música*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara. Recuperado de <http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/cgraduados/pdf/2012/acercamiento2012.pdf>
- Carbajal-Vaca, I. S. (2018). Estrategias de significación: hacia una noesis musical compleja. En J. P. Correa; R. W. Capistrán Gracia; I. S. Carbajal Vaca, y R. R. Moreno Martínez (coords.), *Cuatro perspectivas del aprendizaje y la práctica musical a nivel superior* (pp. 27-46). Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Carbajal-Vaca, I. S. (2019). *Intencionalidades pedagógicas en la primera escuela para piano de Fritz Emonts: activaciones semióticas en la pluriculturalidad*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes. Recuperado de https://editorial.uaa.mx/docs/intencionalidades_pedagogicas_fritz_emonts.pdf
- Carbajal-Vaca, I. S. (2020). Intencionalidades y experiencias de aprendizaje en la propuesta pedagógica del pianista mexicano Manuel Delaflor. En R. W. Capistrán-Gracia (coord.), *Educación musical superior. Reflexiones, aportaciones y actualidades en investigación* (pp. 197-232). México: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Cárdenas-Castillo, C. (2001). Hacia una semiótica de la educación. *Sinéctica*. Tlaquepaque, Jalisco, Departamento de Educación y Valores-ITESO, 19, 28-38.
- Estrada, J. (2013). Revueltas: una música de naturaleza impura. *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, 1(103), 9-34. Recuperado de <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2013.103.2500>
- García-López, R. (1986). Conceptos de intención y educación: análisis y estudio de relaciones. *Anales de pedagogía*, 4, 133-145.
- Kolb, R. (2006). *El vanguardismo de Silvestre Revueltas: una perspectiva semiótica* (tesis doctoral). México, Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de <http://132.248.9.195/pd2006/0608114/Index.html>
- Lorenzo de Reizábal, M. (2017). *El aprendizaje gestual en dirección de orquesta mediante la observación (auto y hetero)*. (Tesis doctoral). Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea.

- Pérez-Gómez, J. (2015). *Handbook of Conducting Technique*. Estados Unidos de América: Createspace Independent Publishing Platform.
- Sabariago, M. y Bisquerra, R. (2009). Fundamentos metodológicos de la investigación educativa. En R. Bisquerra (coord.), *Metodología de la investigación educativa* (pp.19-48). Madrid: Editorial La Muralla.
- Scherchen, H. (1992). *El arte de dirigir la orquesta*. Barcelona: Labor.
- Schütz, A. (1964). *Estudios sobre teoría social*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Searle, J. R. (2004). *Intentionality. An essay in the philosophy of mind*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Sousa, G. D. (1988). *Musical conducting emblems: An investigation of the use of specific conducting gestures by instrumental conductors and their interpretation by instrumental performers*. (Tesis doctoral). The Ohio State University, Estados Unidos de América.
- Spitzer, J., Zaslav, N., Botstein, L., Barber, C., Bowen, J., y Westrup, J. (2001). *Conducting*. *Grove Music Online*. Recuperado de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006266> [Consulta: 3 de febrero de 2021.]
- Taylor, S. J. y Bogdan, R. (2000). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. España: Paidós.
- Uc-Mas, L. (2008). En torno al análisis de la práctica docente. En *La práctica educativa. Reflexiones sobre la experiencia docente* (pp.37-68). México: Escuela Normal Oficial de Guanajuato.
- Venegas-García, J.-H. (2010). Conciencia e intencionalidad, visión cognitiva y fenomenológica. *Revista Anfora* 17(28). Universidad Autónoma de Manizales. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.30854/anf.v17.n28.2010.100>
- Villarreal-Rodríguez, G. R. (2016). Evolución y desarrollo de la dirección orquestal en México y el mundo. *Revista Iberoamericana de las Ciencias Sociales y Humanísticas*, 5(9), 205-235. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5454599>

La “putacera”. El caso del Mexxxicore Death Fest 2019

Eduardo Plazola Meza
eduardo.plazola@academicos.udg.mx

Introducción

“Qué pasó..., ¿no les gusta la ‘putacera’?...; no se ve, como que son de rancho o qué” (Extinción Cerebral, concierto del 12 de octubre del 2019). Este fue uno de los mensajes durante el festival de *heavy metal* Mexxxicore Death Fest, realizado los días 11, 12 y 13 de octubre del 2019, en el municipio rural Poncitlán, Jalisco, México. “*Putacera*” significa ira y arrebató, como el *heavy metal*, esa expresión de la sensibilidad contradictoria que es música y ruido, identidad rebelde y obediente, y estructura social anquilosada pero abierta hacia el cambio social.

Desde la década de los ochenta del siglo xx hay diversas escenas musicales¹ de *heavy metal* en México. Son decenas de músicos, mediadores y público que hacen conciertos, fiestas, reuniones y eventos académicos, además de producir y consumir discos, ropa y literatura. Las escenas dependen del subgénero musical de raíz *heavymetalera*, por lo que hay escenas de *trash*, *death*, *black*, *gothic*, *grindcore* y *hardcore*, por mencionar sólo algunas.²

Este texto revisa y aplica las propuestas de la *antroposociología* del arte, para estudiar el *heavy metal* presentado en ese festival musical. Con observación participante, grabación de audio ambiental y fotografías, se registraron las pautas culturales (discurso verbal, apariencia, género musical) y las acciones sociales de los músicos y el público, para deducir las estructuras sociales y el sistema cultural, en relación con las identidades y la cuestión social que distinguen a la escena metalera³ global.

En la “putacera” del Mexxxxicore prevalecieron los subgéneros *hardcore*, *death metal* y *grindcore*, y los discursos y las pautas culturales tradicionales, como hablar sobre política, la camaradería y la diversión, vestirse con color negro, bailar *slam*⁴ y hacer *headbanging*.⁵ En lo social, se practicó la autogestión, se conformaron redes sociales y se reprodujeron las estructuras sociales convencionales, en el marco más amplio del sistema sociocultural particular.

El texto se divide en tres apartados. En el primero se definen la sociología del arte y la antropología del arte. El segundo expone la caracterización del festival Mexxxxicore Death Fest desde la *antroposociología*. En el tercero se muestra las conclusiones.

1 Escena musical es un espacio geográfico, cultural, social y económico de y para la música. El espacio se construye por los músicos, los mediadores y el público, y depende del género musical para definir sus características.

2 El detalle histórico y musicológico sobre los subgéneros del *heavy metal* puede consultarse en los libros de Rubio (2011; 2016).

3 A partir de aquí, “metalero(a)” se usa para referirse al sujeto, la música o la escena de *heavy metal*.

4 El *slam* consiste en correr en círculo o avanzar sin rumbo formando un círculo, empujando, golpeando y chocando con otros, sin la intención de agredir con dolo.

5 El *headbanging* se realiza moviendo la cabeza de arriba abajo o en círculos, al ritmo de la música. En México también se le conoce como “mover la greña”.

Antropología y sociología del arte

El acercamiento de la antropología y la sociología hacia el objeto de estudio arte es relativamente reciente. En amplio sentido, la antropología buscaría la identidad⁶ y el contexto histórico en el arte, y la sociología las estructuras sociales, las relaciones sociales y la acción social. La antropología social y los estudios socioculturales serían aquellas disciplinas en las que se mezclan explícitamente la sociología y la antropología en el mismo objeto (el arte). La antropología del arte y la sociología del arte coinciden en trazar la historia y las identidades sociales, y en descubrir el marco social y cultural de referencia en el objeto de estudio. Quizá –en algunos casos– también estarían de acuerdo en el cuestionamiento del concepto arte, porque es de origen burgués y moderno (lo que significa que el arte domina sobre cualquier otra forma de expresión de la sensibilidad, y lo que sea diferente se valora con parámetros propios). No obstante, tienen diferencias entre sí, las cuales se diluyen, pero no se desaparecen, cuando se mezclan.

Alcina (1988) propone la noción de “arte antropológico”, en donde el arte es un fenómeno universal, que forma parte del contexto histórico y cultural de las sociedades. Menciona que el estudio del arte puede ser abordado desde diferentes perspectivas: la que observa las respuestas a modelos estéticos interiorizados; la que lo trata como fenómeno social y cultural con secuencia histórica, que enfatiza el conflicto, la clasificación y la distinción; y la que lo considera como parte de un ritual con función sagrada. Independientemente de la perspectiva, asegura que es preciso retomar el estudio de la forma (materia, técnica, asunto, finalidad y estilo) en la obra de arte, al indagar en los niveles: *preiconográfico* (de observación), *iconográfico* (descriptivo) e *iconológico* (explicativo).

Esteva-Fabregat (2006) sostiene que el antropólogo percibe el arte como sistema de pensar las imágenes y los elementos de su expresión (la forma del arte), en función de los procesos de representación de los actores sociales, ubicados en comunidades locales. Considera que el objeto arte es un producto

6 A propósito del concepto identidad, Gilroy (1998) piensa que esta implica poder en su definición social, en el marco de la cultura política y la política cultural. Según el autor, la identidad ha sido abordada con las categorías: solidaridad (bases de la acción social y relaciones de poder), igualdad (dinámicas de identificación, mediaciones y unidad social), y subjetividad colectiva (trabajo, lenguaje y cultura cotidiana). Desde los estudios culturales, concluye que la identidad se enmarca en el multiculturalismo, buscando dar cuenta de la tolerancia y el respeto, las jerarquías y la dominación social.

cultural, condicionado por el sistema cultural y por la sociedad. Indica que para observarlo es preciso ocuparse de su forma objetiva, la interpretación subjetiva (ideación) de los sujetos, el proceso social y los códigos culturales o ideacionales de la comunidad.

Merriam (1964) arguye que la relación entre arte y antropología estriba en revelar los hábitos y las instituciones sociales, la necesidad de expresar la subjetividad, los factores culturales que median el contacto con el contexto cultural, y los significados universales en una sociedad. La antropología del arte estudia: la concepción del sujeto, los comportamientos culturales de producción, el objeto en sí (su forma, modos y sentido), y la repercusión del objeto en productores y consumidores. Sugiere que la función del arte es reproducir las pautas y los símbolos culturales en los actores sociales.

Murphy y Perkins (2006) afirman que la antropología del arte trata sobre la relación forma-cultura del objeto. La forma alude a las dimensiones iconográfica (significado), estética (expresión y efectos en la sensibilidad) y funcional (ritualidad, religiosidad y diversión, valor de uso y cambio). El aspecto cultural aborda el contexto de la forma en sus dimensiones simbólica, social, histórica y territorial. Advierte que la disciplina tiene dos direcciones: la que estudia los objetos estéticos de diversos contextos culturales como arte, y aquella que comprende el lugar que ocupa la categoría arte en la cultura y la política occidentales. Apunta que hay tensión entre la concepción occidentalizada y otras no occidentalizadas del término arte, por lo cual la antropología no lo privilegia en su análisis.

Gell (1998) propone la “antropología social del arte” en su dimensión visual. Aclara que la antropología es una ciencia social para darle sentido al comportamiento, en el contexto de las relaciones sociales. Desde una perspectiva “teórica”, el objetivo de su propuesta sería investigar el proceso de producción, circulación y consumo de objetos arte, como una función de instituciones especializadas que son parte de sistemas culturales, lo que le serviría para contextualizar. Además, hace énfasis en el agente social y la agencia social que constituyen las relaciones sociales, al considerar que la obra de arte es un agente.

Good (2010) también señala que el arte es una construcción cultural de Occidente, en la que el “artista” individual, produce en momentos de inspiración. Sin embargo, los indígenas mexicanos no se reconocen como “artistas” y tienen otro sentido acerca del “arte”. Esta contradicción es la que tensiona y

alienta a la antropología del arte. Sugiere hacer antropología de la estética y antropología del objeto “arte indígena”. La primera para tratar los procesos de producción y uso, los significados, percepciones y principios, y la incidencia en la sociedad; y la segunda para estudiar la vida colectiva de las comunidades, lo que asegura la continuidad histórica de la cultura en los objetos.

Peña y Vázquez (2002) proponen la “antropología sociocultural”, para referirse a la mezcla de los estudios culturales con la antropología social, desde la perspectiva de la reflexividad. Con esta perspectiva se buscan respuestas (por lo menos en México) para la comprensión de la cultura indígena, de sus funciones y procesos, y la forma de redimirlos socialmente. Las discusiones vigentes en México de este tipo de antropología discurren acerca de la globalización (cultura popular, consumo cultural), la hegemonía (poder local, intermediación) y la ciudadanía étnica (participación, derecho).

En síntesis, la antropología del arte trata sobre la cultura (significados y subjetividad; ritual y pautas; expresión y códigos), la cuestión social (estructuras, procesos, colectividad y poder) y el contexto histórico (territorio, comunidad, sociedad), que están implícitos y explícitos en la producción, consumo, usos y efectos del objeto arte. En los textos revisados parece emerger una antropología social⁷ que toma por objeto al arte, sin dejar del todo de ser una antropología “culturalista”. Quizá, una de las principales diferencias con la sociología del arte sea que la antropología social del arte no enfatiza la política, ni el cuestionamiento radical de la sociedad y la cultura como parte de la modernidad.

En cuanto a la sociología del arte, Giunta (2002) expone los objetivos de la misma: describir las instituciones y los agentes sociales del campo artístico; considerar sus operaciones de poder; y analizar la forma de las obras en la dinámica social. Asevera que hay diversas perspectivas, las cuales podrían confluir en las categorías: valor y poder; función, proceso y cambio; institución, sociedad y contexto; y agentes.

7 Firth (1971) afirma que el objeto de la antropología social es el análisis comparativo del comportamiento humano en sociedad. Su finalidad es extraer regularidades de experiencias anormales y expresarlas como tendencia general o principio, sin entrar en debates. Algunas de las dudas por enfrentar son: ¿cuáles son las principales pautas del comportamiento humano en sociedad?; ¿cuáles son los juegos de valores que dan significado y mediante qué símbolos se expresan?; ¿cómo actúan los grupos entre sí para que funcione la sociedad?; y, ¿qué tipos de tensiones afectan gravemente las relaciones humanas?

Kavolis (1970) comprueba que existe dialéctica entre la condición social y el estilo artístico. Las condiciones sociales no indican directamente sobre el estilo, sino a través de prácticas sociales institucionalizadas o la organización social de la actividad artística, mismas que influyen en las “disposiciones a la fantasía” del artista. La sociología verifica categorías como la estratificación social, la economía, el poder político, la política cultural y la estructura comunitaria. La función social del estilo artístico es contribuir con la integración social, a partir del compromiso emocional con la sociedad.

Becker (1974) sugiere la sociología de la organización social en el arte. Opina que el arte es producto de la acción cooperativa o colectiva de la gente, y que la cooperación es posible por la práctica de las convenciones artísticas. La acción colectiva es una red social, mediada por las convenciones estéticas, y conformada por la división social del trabajo en estratos. La acción cooperativa en la red social es conflictiva e interdependiente de los modos convencionales de actuar para producir el arte, lo que puede generar integración o cambio social.

Silbermann (1971) define los objetivos de la “moderna sociología del arte”: estudiar procesos artísticos totales (relaciones entre artista, obra de arte y público), desde el punto de vista de la significación; mostrar el proceso artístico desde las transformaciones históricas, y elaborar leyes que expliquen las consecuencias de los acontecimientos sociales, para prever. En general, las categorías son hechos sociales objetivos, tales como los sujetos colectivos, las vivencias, la historia, las normas, la interacción, el cambio, los roles, la estratificación y la estructura.

Bourdieu y Darbel (2003) realizaron encuestas sucesivas al público asistente a museos de arte en algunos países de Europa, para conocer las características sociales (clase, opinión, habitus, gusto, familia) y escolares (profesión, certificado de estudios, idioma, educación en arte), y, por otro lado, las condiciones del museo, y las formas de uso y de consumo del arte. Revelaron que el público es parte de la “sociodicea burguesa”, caracterizada por la situación de desigualdad social entre obreros y agricultores y científicos y burócratas, y por la ideología del “amor al arte”, que consiste en sentimientos hereditarios de pertenencia y exclusión, que reproducen la dominación social.

Luhmann (1998) aplica la teoría de los sistemas al objeto arte. Ofrece la descripción del sistema estructural del arte moderno, y la historia evolutiva de la diferenciación del sistema del arte, como parte de la comunicación en la

sociedad. Considera que el arte es un sistema distinto del sistema social, que es autorreferencial y autopoietico. Empero, el sistema social puede funcionar como el entorno del sistema del arte. Para el autor, el sistema social es un sistema de comunicación; en ese sentido, su relación con el sistema arte estaría en el acoplamiento estructural, a través de la comunicación entre sujetos (artista-receptor), y en las condiciones de la estructura social que todo sistema de comunicación tiene. El análisis se centra en la descripción de las autoadscripciones de cada sistema, observando paradojas encubiertas y formas de desplegarse; y en la caracterización del sentido de la reduplicación de la realidad del propio sistema.

García-Canclini (2011) piensa que el arte es el lugar de la inminencia, es decir, de aquella estética inacabada y contingente, siempre dinámica y cambiante. Plantea la estética de la inminencia, que aborda desde la transdisciplinariedad: la potencia suspendida del arte en la función sociocultural, las representaciones de conocimiento, y las experiencias prosaicas y sin reglas preestablecidas del proceso artístico. Señala que el arte es postautónomo, lo que significa que las prácticas artísticas se basan en los contextos locales, la comunicación transfronteriza y las formas de participación social de los *prosumidores* (productores y consumidores al mismo tiempo, como los nombra el autor).

En resumen, la sociología del arte se encarga de investigar las estructuras sociales (instituciones, estratificaciones, contexto, clase y hábito), las relaciones sociales (interacciones, dinámica, rol, política, cooperación), las acciones sociales (trabajo, comunicación, problemas sociales y cambio social), los sujetos sociales (significados, pertenencia, ideología, gusto y creación) y el sistema social o la sociedad. La sociología del arte critica las formas sociales del comportamiento y las características de los sujetos alrededor del objeto arte, desde el punto de vista histórico, siendo esta una de las características que la distinguen de la antropología del arte.

¿Es posible hablar entonces de “estudios socioculturales del arte” o de “antropología social del arte”?; ¿acaso de *antroposociología* del arte? Más que responder estas dudas, interesa exponer que el objeto de estudio arte puede abordarse desde la sociología y la antropología. Las categorías serían: la subjetividad colectiva basada en algún código cultural denotado o connotado; la acción social y los procesos sociales que inciden en las identidades; las características del modelo cultural que se transmite en las instituciones sociales

especializadas; o el tipo de sistema cultural que da sentido a la sociedad que produce, comunica y utiliza el objeto arte.

Antroposociología del Mexxxxicore Death Fest 2019

El *heavy metal* es un género musical con identidad propia, que es construida por las relaciones sociales de los metaleros que conforman una comunidad global, en el marco de la industria cultural de la música. El género está envuelto en una paradoja: el ruido es música, la comunidad es exclusiva y la identidad rebelde se consume como mercancía en el mercado cultural. Literalmente se traduce como “metal pesado”. Es “metal” porque los orígenes musicales se asocian con la industria británica, puesto que los músicos de Black Sabbath (considerados los fundadores), emularon los sonidos de las máquinas de las fábricas de la ciudad de Birmingham, en la década de los setentas del siglo xx. Es “pesado” debido a que resulta difícil de digerir cuando no se está habituado, y debido a que es una metáfora del poder de los humanos, que es creador y a la vez destructor. El género musical se compone de diversos subgéneros, como el *death metal*, el *trash metal*, el *black metal* y el *grindcore*, por mencionar sólo algunos.

Mexxxxicore Death Fest es un festival de *heavy metal* novel en Jalisco. Se realizó en el rancho El Mirto, en San Pedro Itzicán, municipio de Poncitlán. Fue organizado por Colostomy Promotions y Gore Cannibal Records. Además de conciertos, hubo venta de playeras, discos y parches. En Jalisco se han realizado varios eventos de este tipo, principalmente en la metrópoli Guadalajara, como el Mortal Fest, el Hell and Heaven Metal Fest y el Force Fest. El festival Mexxxxicore fue la opción para el occidente de México ante la desaparición del Mexican Gore Grind Masters (realizado en Tula, Hidalgo, del 2016 al 2018), y el activo Death Fest (con sede en Monterrey, Nuevo León, cuya primera edición fue en 2018).

En el cartel original del Mexxxxicore se anunciaron en concierto 46 agrupaciones de *heavy metal*. El día 12 de octubre se presentaron 16 grupos de los subgéneros *death metal*, *trash metal*, *progressive metal*, *hardcore*, *black metal*, *folk metal* y *grindcore*, procedentes de los estados mexicanos de Jalisco, Sinaloa, Nayarit, Puebla, Ciudad de México y Querétaro, y de los países Guatemala, Colombia y Estados Unidos de América. El día 13 de octubre hubo agrupaciones musicales de *death metal*, *hardcore*, *grindcore* y *electro metal*, de los estados

Jalisco, Baja California, Guanajuato y Querétaro, y de los países Eslovaquia y Estados Unidos de América.

Independientemente del subgénero, la guitarra eléctrica fue protagonista, seguida de la voz, la batería y el bajo. La guitarra lideró con sus ritmos “pesados”, llenos de requintos. Siguieron las voces por ser guturales, con gritos y emulaciones de animales. Ambos se complementaron con los ritmos acelerados de la batería y con el soporte del bajo distorsionado y grave. Llamó la atención que varias propuestas utilizaran tecnología digital (secuenciadores y tornamesas) para introducir canciones, sustituir la batería o mezclar “en vivo” la música grabada.

Los músicos metaleros que participaron en el festival en los dos días del estudio eran de varias generaciones, la de la década de los noventa del siglo xx, y la primera y segunda décadas del siglo xxi. Los de la primera generación no conservaban la alineación original de músicos, pero los originales lucían cabelleras largas con canas y calvicie. El promedio de integrantes de todas las agrupaciones fue de tres músicos, siendo el menor uno y el mayor cinco. De ello 99% eran del sexo masculino.

La vestimenta de los músicos era de dos estilos: clásico y callejero (véanse imágenes 1 y 2). El clásico portaba pantalón de mezclilla color azul o negro, y playera color oscuro con logotipos de grupos o festivales musicales. El atuendo estilo callejero era con pantalón corto a la altura de la rodilla, en colores negro, azul y gris (algunos con estampados en camuflaje militar), acompañado de playeras al estilo clásico o en color blanco, algunas sin logotipos. El calzado predominante en ambos estilos fue el zapato tenis (principalmente en color negro) y del tipo deportivo utilizado por patinadores; además, especialmente los músicos del *death* y el *black metal*, utilizaban botas altas color negro, tipo militar u obrero. Clásicos y callejeros portaban pelos cortos y largos, los largos en los primeros, a la altura de los hombros o la espalda baja. Los que eran cortos no tenían peinado especial, y algunos usaron gorras deportivas en color negro, con logotipos de grupos musicales. Los miembros de tres grupos utilizaron máscaras de luchador o aborigen. Solamente un bajista llevó un disfraz de dinosaurio. Hubo un par de agrupaciones que lucieron uniformadas. Mención aparte merece la indumentaria de los músicos de *black metal*: ellos llevaron estoperoles, picos, cadenas y manoplas, además del tradicional maquillaje en el rostro con tonalidades en blanco y negro (observar imagen 3), conocido

como *corpse paint*. Cabe señalar que la gran mayoría de los músicos llevaba tatuajes, y varios *piercing* en la cara o expansores en las orejas.

Imagen 1. Metalero clásico. Imagen 2. Metalero callejero. Imagen 3. Metalero del *black metal*.



Fuente: autor.

Fuente: autor.

Fuente: autor.

Las acciones no musicales de los músicos sobre el escenario consistieron en compartir bebidas, hacer *headbanging* o brincar. Los vocalistas y bajistas del *death metal* o el *grindcore* lucieron exhaustos al final de la presentación. Antes del *set* musical, algunos hicieron un ritual para unificarse y motivarse. Los vocalistas establecieron mayor contacto verbal directo con el público. Uno de ellos bajó del escenario y se mezcló con la multitud, para provocar constantemente el baile *slam*.

En cada canción fue imposible conocer el contenido de la letra de las canciones, debido a la distorsión de la voz y a que cantaban en inglés (excepto los del subgénero *hardcore* y algunos del *grindcore*). Sin embargo, antes, entre y después de las canciones, el contenido del mensaje verbal de los músicos fue para felicitar a los organizadores, nombrar la siguiente canción, decir el nombre de las producciones musicales, audiovisuales y redes sociales, y agradecer al público e invitarlo a participar activamente. De acuerdo con el subgénero

musical, hablaron sobre diversión, movimiento metalero o política. Esto es algo de lo que mencionaron:

“No estamos en un festival, estamos en una fiesta” (Calles de Odio, concierto del 12 de octubre del 2019).

“Diviértanse, *cabrones*, que para eso vinieron, para *pistear*⁸..., *¡a huevo!*” (Cadaverous Infest, concierto del 13 de octubre del 2019).

“El *death metal* no tiene fronteras, *cabrones*” (Rapture, concierto del 12 de octubre del 2019).

“Esta es una unidad, esta es una unidad... *everybody is a fuckin friend*” (Beneath the Horror, concierto del 12 de octubre del 2019).

“Muchas gracias por estar aquí... por hacer que el *pinche* metal siga vivo... porque todo el metal es una *pinche* amistad” (Gore and Carnage, concierto del 12 de octubre del 2019).

“Quiero ver esos cuernitos chiquitos,¹⁰ chiquitos porque dicen que no somos metaleros” (Fissure, concierto del 12 de octubre del 2019).

“Esta rola es para aquellos a los que les gusta por ahí estarle haciendo a la mamada con la religión, y nuestro enemigo perpetuo siempre es la puta religión” (Extinción Cerebral, concierto del 12 de octubre del 2019).

“Desde el Norte quieren acabar con América Latina, debemos resistir...; queremos resaltar que aún seguimos vivos y pues por medio del metal nos comunicamos ante el mundo” (Atavi, mensaje en concierto del 12 de octubre del 2019).

El discurso verbal y el contenido sonoro de las canciones fue retroalimentado por el público metalero. El público estaba integrado mayoritariamente por los propios músicos, pero también hubo mediadores y fanáticos (que fueron la minoría). Entre los, aproximadamente, 150 asistentes no fue tan marcada la diferencia entre generaciones, aunque había gente mayor de 40 años y, aparentemente, algunos menores a los 20, estando la mayoría entre los 20 y 30. Había varias mujeres jóvenes (alrededor de 10% del total), acompañadas de su pareja o amigos.

8 *Pistear* es el acto de beber cerveza.

9 *A huevo* se puede interpretar como ¡claro que sí!

10 “Cuernitos” se refiere a los cuernos de DIO (Ronnie James Dio, vocalista de los grupos musicales DIO y Black Sabbath) o “cuernos del diablo”, signo en el que con la mano alzada y empuñada se levantan los dedos índice y meñique (y en muchos casos también el pulgar), para identificarse colectivamente.

El patrón de la moda en el público era similar al de los músicos, predominando el estilo clásico. Los hombres llevaban pelo largo y corto. La mayoría de los que lo tenían extenso lo llevaban recogido con una liga. Varios de los que lo tenían corto traían gorra deportiva de diferentes colores, con logotipos de grupos musicales o de marcas de productos para el *skateboarding*. Algunos llevaban máscaras de asesino serial de película, marrano o antifaz. Solo uno iba semidisfrazado con una bata de carnicero o médico cirujano, con manchas de sangre simuladas. Otro usó en algunos momentos un sombrero grande de campesino, que decía ¡Viva México!. La gran mayoría portaron tatuajes, *piercing* y expansores en las orejas.

Las mujeres decoraron su cuerpo como los hombres. Una utilizó máscara de asesino serial. La mayoría resaltó los ojos y la boca con maquillaje sobrecargado. La vestimenta varió según el día, algunas usaron minifalda o *short* extracorto, otras lucieron *jeans* pegados a la piel color negro o azul. Las que mostraron las piernas, llevaron en su mayoría medias con o sin liguero y pantimedias en red, todas en color negro. Las blusas eran de diferentes diseños, pero con transparencias y colores oscuros, y varias utilizaron playeras como las de los hombres. El calzado fue con botas altas tipo militar, además de botines, bostonianos y tenis de la marca Converse. En su totalidad, ellas lucieron cabello largo, algunas con tinte en color verde o rojo.

Las acciones sociales del público durante cada presentación musical consistieron en bailar, hacer *headbanging*, gritar-silbar y aplaudir. En el más concurrido *slam* participaron 20 integrantes del público y en el menor dos. Otra forma de bailar (especialmente durante la música *hardcore*), consistió en lanzar patadas y puñetazos al aire de manera individual, al estilo del arte marcial. Otra forma de mover el cuerpo radicó en hacer maromas en la pista de baile. El *headbanging* fue permanente, a veces era colectivo, con la participación en mayor medida de los hombres. Los gritos fueron esporádicos entre canciones y regulares al final de ellas. Los silbidos cortos y voluminosos acompañaron los gritos. Los aplausos fueron cuantiosos cuando los grupos ejecutaban magistralmente la música, cuando venían de otro país o eran populares en México. En esos momentos el público se acercó más al escenario, para interactuar con los músicos, obsequiarles bebidas y saludarlos chocando el puño, tomarse fotografías y pedirles afiches.

El protagonismo del público fue menor al de los músicos. Debido a esto, su discurso verbal era limitado. Ellos conversaron acerca de los grupos del

festival, de experiencias pasadas en conciertos, de la música que conocían y, los que iban con su pareja, sobre asuntos personales. Las bromas y las anécdotas se compartieron entre los grupos de amigos. La interacción con gente de otros estados del país fue la constante. Algo de lo que dijo el público a los músicos en diferentes momentos fue lo siguiente:

¡Toquen más rápido!

¡Bravo!; ¡A huevo, perros¹¹!

¡Otra!, ¡otra!...; *jone more song!*, *jone more song!*

Aquí, valiéndole verga, compa, si no a qué chingados viene.¹²

¡Salud!...; ¡cheers!

¡Saquen la mota...¹³!

Una torta ahogada¹⁴ para el baterista, invítenle una torta ahogada, se la rifa¹⁵...

Tu mamá es compa...

Músicos y público tuvieron en común ciertas pautas culturales (formas de expresión) y significados que los distinguen de otras identidades, como la de los roqueros. Durante todo el evento, no hubo barreras para la relación social entre ellos (véase imagen 4). La identidad construida por la acción social se presentó en el marco de ciertas estructuras sociales y de sistemas culturales, que dan forma y sustento a la identidad *heavymetalera* a nivel global.

11 “Perros” es una manera de referirse a la gente joven que se considera amiga o compañera, en este caso es el público del festival.

12 Esta expresión significa: aquí que no te importa nada “perro”, sino para qué demonios vienes.

13 Mota es lo mismo que *cannabis*.

14 Torta ahogada es un platillo típico de la ciudad de Guadalajara, Jalisco.

15 “Se la rifa” quiere decir que ejecuta el instrumento excelentemente.

Imagen 4. Músicos y público.



Fuente: autor.

En el festival hubo una estructura social. La estructura era similar a la de cualquier concierto de la industria cultural de la música. Esto quiere decir que había dos agrupamientos sociales (el de los músicos y el del público), con roles y estatus marcados, además de relaciones de poder y una idea, valor u objetivo significativo para ambos. En los músicos, al momento de la interpretación, los roles se definían de acuerdo con el instrumento musical. El rol del baterista y el bajista estaban en función del guitarrista, y el del vocalista con base en el rol protagónico de los cantantes de la “cultura pop”. El estatus dependía no sólo del rol, también de la antigüedad y de las capacidades de expresión de cada uno; así, el estatus con mayor jerarquía pareciera inclinarse hacia el estereotipo del *rockstar*. Las tensiones observadas consistieron en polémicas cortas sobre el orden de las canciones, y alargar o recortar el *set* musical debido al cansancio. Tras bambalinas, el estatus y las tensiones tendieron a disminuir, puesto que los músicos fungían con el rol de público. Los músicos parecían tener el propósito de comunicar para divertir, sin enfatizar la contracultura o lo contestatario del *heavy metal*, sino en la vivacidad de la escena musical local, construida a partir de conciertos, objetos de arte y redes sociales con la misma identidad.

La estructura social del público estaba conformada por diversos roles: espectador, danzante, amante, borracho, amigo, consumidor, aficionado,

campista¹⁶ o metalero. Los roles no eran fijos, durante un solo día y en diferentes momentos se podía cumplir con cualquiera. Había tres estratos: el primero ocupó el espacio cercano al escenario, y estaba conformado por los más activos, que bailaban, *headbangeaban* y se expresaban verbalmente; el segundo incluía a los espectadores pasivos, que escuchaban atentos y compartían comentarios y bebidas con otros; y el tercero se integró por amantes, espectadores étlicos sentados y *fans* ubicados en las periferias. El estatus como el rol también era una jerarquía, la mejor posición social era de aquellos cercanos al escenario. Ambos estaban en función de la acción social identitaria de los músicos, por ejemplo, si eras amigo de ellos el estatus era alto en la jerarquía. Las relaciones de poder eran entre *posers* (falso metalero o poco conocedor) o *trueos* (metaleros sabiondos), por la violencia característica del *slam* o las imprudencias del *malacopa*.¹⁷ Empero, las tensiones fueron absorbidas por el disfrute colectivo. Quizá ese fue el sentido de la estructura social, divertirse para así sostenerla. Otro significado bien pudo ser la búsqueda de la solidaridad y la cooperación, para que la escena musical fuera autopoietica, es decir, que se reprodujera y mantuviera por sí misma. Uno más la presentación de la identidad colectiva correspondiente al público.

Aparte de la estructura social construida por el público y los músicos, había otra correspondiente al festival musical, la cual condicionaba a ambos actores. Todos los conciertos tienen normas e implican procesos sociales. En el Mexxxxicore, las normas eran más flexibles que en otros eventos masivos o de carácter “comercial”: no había elementos de seguridad, ni barreras para contener al público o separarlo del escenario; se permitió el acceso de alimentos, la disposición sin costo extra de los espacios, y el consumo irrestricto de sustancias prohibidas; y la libre circulación luego de haber pagado. Esto pudo suceder porque los metaleros están habituados e institucionalizados en el marco de la escena *underground*,¹⁸ teniendo claro lo que se puede y no se debe hacer, sin necesidad de ser informado o reprimido.

Precisamente, la escena musical subterránea era otra estructura social. Este tipo de escena metalera es multinivel: local, regional y transnacional, además de

16 Campista es aquel sujeto que acampó en la sede del evento.

17 *Malacopa* es una persona alcoholizada que molesta a otros.

18 *Underground* es “subterráneo”, lo cual significa que la producción, circulación y consumo de la música se realiza de manera independiente y paralela, pero retomando algunos elementos de la economía de la industria de la música, basada en el capitalismo y el liberalismo.

virtual. El festival fue posible porque una red social de músicos y mediadores de todos los niveles se coordinaron y cooperaron. En la escena, los músicos juegan diferentes papeles, siendo mediadores, compositores y público, en ese sentido, ellos ocupan la mejor posición en la jerarquía. Luego están los mediadores que organizan conciertos, distribuyen objetos y difunden información. Al final, el público, debido a su papel secundario y pasivo en el aspecto musical. Aparentemente, en este tipo de escena musical el poder social es horizontal, por lo que no está centralizado y no se ejerce de arriba hacia abajo. Sin embargo, la supuesta horizontalidad en el ejercicio del poder social tiende a invertirse hacia la verticalidad, cuando se ponen en relación las escenas musicales del interior del estado de Jalisco y las del occidente de México (las de los estados de Michoacán, Aguascalientes y Nayarit, por ejemplo) con la escena metalera de Guadalajara, la cual tiene mayor poder que cualquier otra en esta parte del país.

A su vez, las diferentes estructuras sociales estaban relacionadas con el sistema cultural del *heavy metal*. En la escena metalera global hay símbolos, rituales y modelos culturales que dan forma y sentido a la identidad. Los símbolos en el festival fueron el ruido, la fuerza y la comunidad. El ruido fue el sonido común en todos los subgéneros musicales, el cual, lejos de molestar, hacía que el público y los músicos lo multiplicaran, provocando sonrisas y movimientos corporales. El *heavy metal* es una demostración de poder, para navegar en el “lado oscuro” de la humanidad. En el evento la demostración fue con la música, las expresiones corporales y los discursos de los músicos y el público. La estructura y las diferentes acciones sociales de ambos construyeron una comunidad (en el sentido de tener algo en común, en este caso la identidad metalera) presencial efímera, que luego adquiere la forma virtual, hasta que se realiza el siguiente evento social presencial.

En el Mexxxxicore Death Fest, el ritual consistió en adorar y legitimar la música y la identidad, en dejarse guiar para actuar colectivamente, en expresar la sensibilidad sin trascender los códigos culturales válidos, en divertirse alterando los sentidos y la conciencia con el baile y los estupefacientes. Lejos de la solemnidad, el ritual fue una parodia de la propia cultura metalera, sin permitir que esta se destruyera a sí misma, siendo consciente de sus propuestas absurdas y fantasiosas, y a la vez de su carácter transgresor y propositivo. Músicos y público conocían el código cultural para llevar a cabo el ritual, no

obstante, los símbolos y las pautas de comportamiento fueron marcados a cada momento.

Los símbolos y el ritual fueron significativos para los que reconocían la cultura *heavymetalera*. Ruido y música, resistencia e integración, y orden y caos social, fueron el deseo, la creencia y el conocimiento connotado y latente en el universo simbólico y la naturaleza del ritual de los metaleros que estuvieron en el festival. La identidad metalera dio sentido, legitimidad y orientación al simbolismo y las prácticas ritualizadas. Los diferentes símbolos y formas del ritual estuvieron enmarcados en la comunidad metalera, la cual buscaba la identificación social para que el ritual persistiera durante el festival.

Conclusiones

El *heavy metal* puede estudiarse con la *antroposociología* del arte. La antropología del arte caracteriza la cultura (signos, rituales y pautas, expresiones) y la sociología del arte cuestiona lo social (estructuras, relaciones y procesos, acciones). Ambas disciplinas coinciden en el estudio del contexto (comunidad, sociedad, sistema), en trazar la historia, en la revisión del sujeto (subjetividad, creación, ideología), y en tratar como fetiche al arte, sin llegar a ser estética en sentido amplio o restringido.

En el Mexxxicore Death Fest, la ira y el arrebato avivaron la escena metalera transnacional en el espacio local rural. La música, las expresiones corporales y las palabras, además de las actuaciones y las formas de estructurarse socialmente de los músicos y el público, fueron significativos y construyeron comunidad. El marco de la comunidad fue el sistema sociocultural del *heavy metal*, caracterizado por el ruido musical, la identidad oscura, vital, extravagante e irónica, y la ambivalencia social que genera inclusión y exclusión en sujetos que obedecen y reniegan de la sociedad y de la industria cultural de la música que son dominantes.

Quedan pendientes por investigar las contradicciones del *heavy metal*, y los efectos sociales no deseados en el contexto rural de Poncitlán. También la “descripción densa” de la identidad y del sistema cultural de los metaleros en Jalisco y en México. La siguiente edición de la “putacera” en el Mexxxicore Death Fest podría ser el espacio-tiempo para emprender esta labor, utilizando similares procedimientos y fundamentos de investigación.

Referencias

- Alcina, J. (1988). Arte antropológico. En A. Aguirre (ed.), *Diccionario temático de antropología* (pp. 79-82). Editorial Boixerau Universitaria.
- Becker, H. (1974). Art as collective action. *American Sociological Review*, 6, 767-776.
- Bourdieu, P. y Darbel, A. (2003). *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Paidós.
- Esteva-Fabregat, C. (2006). Significados antropológicos del arte. En J. Sureda, *Artes y civilizaciones. Orígenes: África, América, Asia y Oceanía. Nueva historia del arte* (pp. 15-45). Lunweg Editores.
- Firth, R. (1971). *Elementos de antropología social*. Amorrortu.
- García-Canclini, N. (2011). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Katz Editores.
- Gell, A. (1998). *Art and agency: an anthropological theory*. Clarendon Press.
- Gilroy, P. (1998). Los estudios culturales británicos y las trampas de la identidad. En J. Curran, D. Morley y V. Walkerdine (comps.), *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*. Paidós.
- Giunta, A. (2002). Arte, sociología del. En C. Altamirano (dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura* (pp. 1-7). Paidós.
- Good, C. (2010). Expresión estética y reproducción cultural entre indígenas mexicanos. En E. Araiza (ed.), *Las artes del ritual. Nuevas propuestas para la antropología del arte desde el occidente de México*. El Colegio de Michoacán.
- Kavolis, V. (1970). *La expresión artística: un estudio sociológico*. Amorrortu.
- Luhmann, N. (1998). *El arte de la sociedad*. Universidad Iberoamericana y Herder.
- Merriam, A. (1964). Las artes y la antropología. En S. Tax y A. Garza y Garza (eds.), *Antropología: una nueva visión. Un compendio de lo que sabemos y de lo que nos falta por saber acerca de la naturaleza del hombre y de sus formas de conducta* (pp. 265-279). Norma.
- Murphy, H. y Perkins, M. (eds.). (2006). *The anthropology of art: A reader*. Boston University y Blackwell Publishing.
- Peña, G. de la y Vázquez, L. (coords.) (2002). *La antropología sociocultural en el México del milenio. Búsquedas, encuentros y transiciones*. México:

Instituto Nacional Indigenista/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo de Cultura Económica.

Rubio, S. (2011). *Metal extremo. 30 años de oscuridad (1981-2011)*. Milenio.

Rubio, S. (2016). *Metal extremo 2. Cónicas del abismo (2011-2016)*. Milenio.

Silbermann, A. (1971). *Sociología del arte*. Nueva Visión.

Arte, lengua y cultura

Construcción de saberes y deconstrucción de conocimiento

Primera edición 2021

El cuidado y diseño de la edición estuvieron a cargo del Departamento Editorial de la Dirección General de Difusión y Vinculación de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.