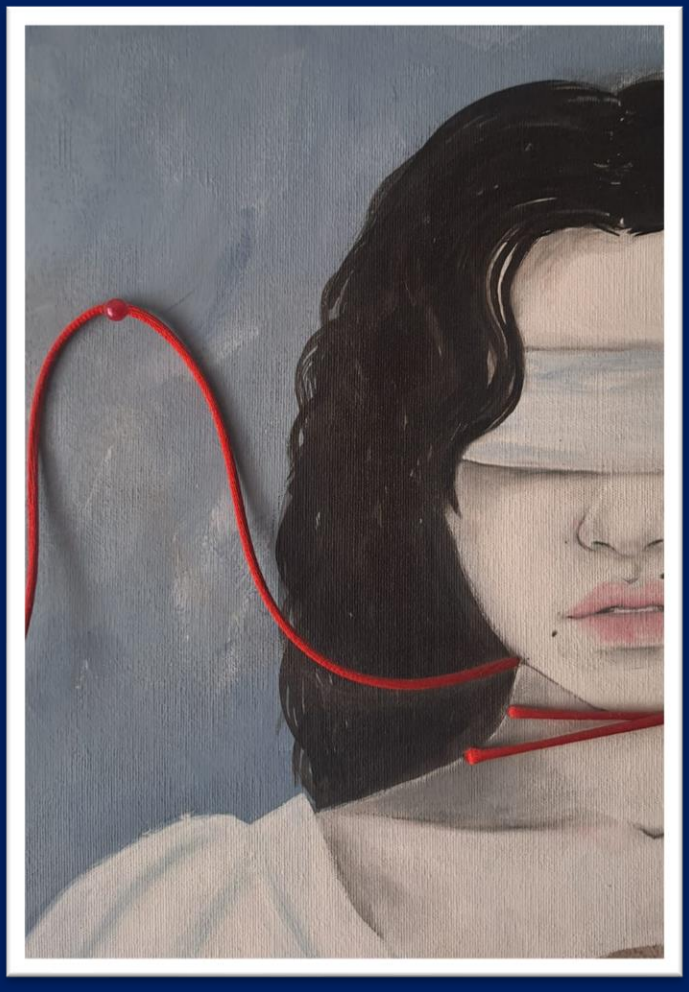
EL ARTISTA

Revista de Artes, Cultura y Patrimonio Cultural

Vol. 21. Núm. 21 (2024) ISSN: 1794-8614



UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

El Artista. **Revista de Artes, Cultura y Patrimonio Cultural**
Universidad de Guanajuato
Núm. 21 (2024) • ISSN: 1794-8614

El número que el amable lector tiene en sus manos es sumamente importante, ya que corresponde a una nueva época de *El Artista*. Además de contar con una página *Web* propia, se ha ampliado la visión académica de nuestra publicación, estableciéndose tres secciones: artículos, reseñas y documentos originales, por lo cual las personas colaboradoras encontrarán un espacio *ad hoc* para publicar el resultado de sus investigaciones con las posibilidades referidas, todo bajo el cobijo institucional de la Universidad de Guanajuato. Ahora, *El Artista* se reinventa en función del arte, la cultura y el patrimonio cultural.

Directora: Carlota Laura Meneses Sánchez
Editor: Alejandro Mercado Villalobos

CONSEJO EDITORIAL

Raúl Heliodoro Torres Medina, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México • **Carlos Alonso Ledesma Ibarra**, Universidad Autónoma del Estado de México, México • **Eduardo Camacho Mercado**, Universidad de Guadalajara, México • **Amalia Ramírez Garayzar**, Universidad Intercultural Indígena de Michoacán, México • **Laura Gemma Flores García**, Universidad de Zacatecas, México • **Luis Díaz Santana Garza,** Universidad de Zacatecas, México • **Jesús Gutiérrez Guzmán**, Orquesta Sinfónica de Michoacán, México • **Carmen del Pilar Suárez Rodríguez**, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México • **José Eduardo Vidaurri Aréchiga**, Universidad de Guanajuato, México • **Lellanis Arroyo Rojas**, Universidad de Guanajuato, México • **Tarik Torres Mojica,** Universidad de Guanajuato, México • **Morelos Torres Aguilar,** Universidad de Guanajuato, México • **Víctor Hernández Vaca,** Universidad de Guanajuato, México • **Felipe Canuto Castillo,** Universidad de Guanajuato, México • **Magali Barbosa Piza,** Universidad de Guanajuato, México • **Vanessa Freitag,** Universidad de Guanajuato, México• **Alejandro Martínez de la Rosa,** Universidad de Guanajuato, México • **Guadalupe de la Cruz Aguilar Salmerón,** Universidad de Guanajuato, México • **Francisco Javier Compeán**, Universidad de Guanajuato, México • **Arturo Joel Padilla Córdova**, Escuela de Estudios Superiores, UNAM, México• **Ignacio Moreno Nava,** Universidad de la Ciénega del Estado de Michoacán de Ocampo• **Ana Lilia Olaya Escobedo,** Sociedad Michoacana de Estudios Históricos y Culturales • **Joaquín Edgardo Espinosa Aguirre,** Sociedad Michoacana de Estudios Históricos y Culturales • **Beatriz Adriana Gaytán Villalpando**, Sociedad Michoacana de Estudios Históricos y Culturales• **Ulises Sebastián Serrano Arias,** Sociedad Michoacana de Estudios Históricos y Culturales.

SUMARIO

Artículos

Antonio Hermosa Saviñón y sus "curiosidades" musicales
Sonia Medrano Ruiz 3-27

La fiesta patronal en Jurica, Querétaro: la "tradición" ante la "modernidad"
Yarabí Bautista Hernández 28-44

Desafíos y aprendizajes de la experiencia de la gestión de festivales culturales en tiempos de pandemia. El caso del Festival Cultural de Fundación de Celaya durante el 2020
Ana Brizeth Vásquez Hernández 45-60

Bailando en el video: origen, auge y desarrollo de la música High Energy como manifestación cultural urbana en la ciudad de México, 1980
Diana Flores Alanis 60-83

La vergüenza del filósofo. Formas de (no) pensar danza en Maurice Merleau-Ponty
Josefina Zuain 84-107

Taller de investigación artística con mujeres trabajadoras de Valparaíso
Mónica Salinas Robles 108-128

Reinterpretación neogótica e identidad leonesa desde dos templos católicos del siglo XX
Mario Domingo Becerra Amaro 129-141

ANTONIO HERMOSA SAVIÑÓN Y SUS "*CURIOSIDADES*" MUSICALES

Que el nombre de México se inmortalice
con la hermosa invención y construcción
de sus preciosos instrumentos.
Lauro Beristáin
(*El Tiempo,* 27 de enero de 1904)

ANTONIO HERMOSA SAVIÑÓN AND HIS MUSICAL "CURIOSITIES"

May the name of Mexico be immortalized
with the beautiful invention and construction
of its precious instruments.
Lauro Beristáin
(*El Tiempo,* January 27, 1904)

Sonia Medrano Ruiz
Unidad de Artes
Universidad Autónoma de Zacatecas
sonimedrano4@gmail.com

Recepción: 22 de junio del 2024
Aceptación: 11 de septiembre del 2024

Resumen

Diversas noticias de periódicos de las últimas décadas del siglo diecinueve y primera del veinte, retratan a Antonio Hermosa como uno de los inventores de instrumentos más prolíficos de su tiempo. Otras cualidades como intérprete de la *Lira,* creador de tratados teóricos y composiciones musicales, lo posicionaron entre los músicos y educadores notables del porfiriato. Sin embargo, nos preguntamos ¿Por qué un personaje de esa naturaleza cayó en el olvido? ¿Cuáles fueron sus inventos? ¿Dónde están sus instrumentos y métodos de aprendizaje y lectura musical? Y sobre todo ¿Qué tan viable fue su producción teórico-instrumental en el proceso de enseñanza y aprendizaje de la música en México? El propósito de este ensayo es ofrecer un primer acercamiento a su obra y trayectoria.

Palabras clave

Métodos de lectura de música, Instrumentos innovadores, invención de instrumentos musicales, Artefactos musicales.

Universidad de Guanajuato. *El Artista*. Revista de Artes, Cultura y Patrimonio Cultural, año 21, número 21, 1 de enero al 31 de diciembre del 2024. Esta obra es de acceso abierto.

Abstract

Various newspaper reports from the last decades of the nineteenth century and the first of the twentieth portray Antonio Hermosa as one of the most prolific inventors of instruments of his time. Other qualities as an interpreter of the *Lira* and creator of theoretical treatises and musical compositions positioned him among the notable musicians of the Porfiriato. However, we wonder why such a character fell into oblivion? What were his inventions? Where are his instruments? Above all, how viable was his theoretical-instrumental production in the process of teaching and learning music in Mexico? The purpose of this essay is a first approach to his work and trajectory.

Keywords

Music reading methods, Innovative Instruments, Invention of Musical Instruments, Musical Artifacts

A más de un siglo de distancia, nos es ajena la trayectoria de un personaje singular en el ámbito de la música mexicana como en su tiempo lo fue Antonio Hermosa Saviñón. Algunas fuentes aportan datos de su trayectoria como intérprete, además de una interesante producción de métodos, libros de teoría, instrumentos y otros artefactos del prolífico inventor, quien adquirió renombre al presentar sus obras en las exposiciones nacionales e internacionales más importantes de finales del siglo XIX y principios del XX. A pesar de la escasa bibliografía sobre él, algunos hallazgos hemerográficos sirven para realizar una semblanza histórica, enfatizando la utilidad y relevancia de su obra.

En los cinco tomos sobre efemérides de las artes escénicas en México, Enrique de Olavarría y Ferrari apenas le dedicó tres pequeñas citas de dos líneas. La primera corresponde a la velada de la Sociedad Nezahualcóyotl efectuada en el mes de noviembre de 1875, en la que "el socio Antonio Hermosa fue muy aplaudido en unas variaciones […] que ejecutó admirablemente en la *lira*, por él perfeccionada".[1] En el mes de septiembre de 1876, participó en el concierto en homenaje a don Ramón Terreros, organizado por la misma sociedad y leemos "Hermosa, buen tañedor de *Lira* […] ejecutó con verdadero arte una *reverie* deliciosa",[2] y en la tercera referencia, confunde a nuestro personaje con Mariano Hermoso, un músico español como explicaré más adelante. Por su parte, Gabriel Saldívar hizo una breve mención de

[1] Enrique Olavarría y Ferrari, (1968), *Historia del Teatro en México*, México, Quinta parte de 1867-1876, Tomo 2, Porrúa, p. 920.
[2] *Ibidem*, 948-949.

don Antonio Hermosa en su *Bibliografía Mexicana de Musicología y Musicografía*. Se trata del libro *La música al alcance de todos. Nuevo Sistema musical objetivo "Hermosa"*,[3] y aclaró que era un método teórico-práctico de solfeo que además contenía datos sobre la extensión de las voces e instrumentos musicales y algunos cuadros ilustrativos. Publicado en 1900, forma parte de la colección del Conservatorio Nacional.

Haciendo una búsqueda exhaustiva en bibliografía especializada de Rubén M. Campos, Vicente T. Mendoza, Jesús C. Romero, Otto Mayer Serra, inclusive más recientes como los diccionarios de Gabriel Pareyón, me percaté de la ausencia de elementos biográficos, tampoco mencionan los extraños instrumentos de su invención, por lo que recurrí a la hemerografía, que es la que aporta algo de información. Sea este ensayo una primera aproximación para el análisis de su producción artística e invenciones, una prosopografía como homenaje a tan enigmática persona.

APROXIMACIÓN DESDE LA GENEALOGÍA

El acta de defunción de Antonio H. Saviñón describe que el siete de abril de 1914 a las 17:00, compareció ante el juez civil, el señor Hipólito Acosta para declarar que Antonio H. Saviñón, había fallecido ese mismo día a las 09:10 de la mañana en su domicilio. Dijo que ignoraba lo que significaba la inicial "H", que el médico había agregado entre el nombre y apellido, pero explicó que "lo usó en todos sus negocios".[4] Igualmente hubo dudas ante la edad y tachaduras en algunas palabras, a tal grado de que al pie del acta hay una fe de erratas. Lo anterior evidencia que ni Acosta ni los otros dos testigos conocían bien al fallecido. Finalmente, con el número 480, quedó asentada el acta en la página 194 del libro de defunciones del año 1914.

Con esos pocos datos, emprendí nuevas búsquedas en páginas de genealogía y encontré coincidencias en un libro de bautismos en donde se lee: "bauticé a un niño que nació el trece pasado puse por nombres José Antonio, Francisco de Paula, Juan, Crisóstomo, Manuel, de Nuestra Señora del Consuelo, Saviñón Velázquez",[5] y fue registrado el 15 de junio de 1835, al hacer cuentas observé que don Antonio murió a la edad de 79 años y no de "82".[6] Considero que podrían ser la misma persona en virtud de que los nombres de los progenitores don Bartolomé Saviñón y María del

[3] Antonio Hermosa, (1900) México, *La música al alcance de todos. Nuevo Sistema musical objetivo "Hermosa"*, Imprenta y Litografía Católica, Calle de la Moneda núm. 3. Ver en: Gabriel Saldívar, (1991), *Bibliografía Mexicana de Musicología y Musicografía*, México, CNCA/INBA/ CENIDIM, p. 333.
[4] "Acta de defunción de Antonio H. Saviñón" Libro de Registro Civil de Defunciones, Ciudad de México (1914), Registro #480, 7 de abril de 1914.
[5] "Acta de bautismo de José Antonio Saviñón Velázquez" Libro de Bautismos de hijos legítimos que comienza el 1º de mayo de 1835. Sagrario Metropolitano de México, Ciudad de México, 15 de junio de 1835.
[6] Libro de Registro Civil de Defunciones…*op. cit.*

Consuelo Velásquez de la Cadena, coinciden con los del parte médico. Por lo tanto, José Antonio, Francisco de Paula, Juan, Crisóstomo, Manuel de nuestra Señora del Consuelo, Saviñón Velázquez de la Cadena, y Antonio H. Saviñón Velázquez, aparentemente son la misma persona, no obstante, permanece la duda con el apelativo "Hermosa", que hasta éste punto, considero que pudo ser más bien el nombre artístico y comercial que ostentó para la patente de sus inventos y en la autoría de métodos y manuales de operación de sus instrumentos musicales.

El maestro H. Saviñón, tuvo un descendiente con su primera esposa, doña Paz Peñaroja, cuyo largo nombre fue: Adalberto, Pioquinto, Crescencio, Agustín, Antonio de Padua, de Jesús, María, y José, Saviñón Peñarroja.[7] En 1884 cuando contrajo matrimonio con Elena Hermosillo y habiendo eliminado todos los nombres anteriores, como su padre antepuso "Hermosa" a su apellido, y fue certificado en el libro de matrimonios como Adalberto Hermosa.[8] En 1933 fecha de su fallecimiento a la edad de 75 años, quedó con el nombre Adalberto Hermosa Saviñón.[9] Es posible que lo hubiese agregado por cuestiones legales para heredar la colección de instrumentos y los derechos de patente y de autor de los inventos, métodos y publicaciones de su padre. Otro dato importante es que en 1901 y por iniciativa de don Bartolomé y doña Paz Saviñón, el maestro Antonio y su hijo Adalberto, se sumaron al proyecto de fundación del Colegio de San José en Tacubaya para personas de escasos recursos, y abrieron para su manutención el Montepío Luz Saviñón.[10] Ambas instituciones funcionaban todavía en el año de 1910 con un capital cercano a los 600,000 pesos.[11] Se trató de una familia benefactora y visionaria, que poseía una fortuna suficiente, como para financiar una escuela y a la par solventar los costosos experimentos musicales "Hermosa".

CONCERTISTA

Es a partir de la hemerografía que corroboramos su faceta como intérprete. Una de sus primeras apariciones públicas fue en 1876, en una velada de la Sociedad Munguía en la que: "El Sr. D. Antonio Hermosa se hizo notable (como siempre) ejecutando en la lira *El canto de un Ángel* preciosa melodía de Jordan. *El Carnaval de*

[7] Libro de Bautismos Consultado el 30 de noviembre de 2022 en Familysearch: https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:S3HT-6143-WRH?view=index&personArk=%2Fark%3A%2F61903%2F1%3A1%3AN5CG-YYF&action=view

[8] Libro de matrimonios año 1884, Familysearch recuperado el 20 de noviembre de 2022 https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:33S7-9RKM-H1Y?view=index&personArk=%2Fark%3A%2F61903%2F1%3A1%3AQG4D-V623&action=view

[9] Acta de defunción https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:33SQ-GRG3-SMCF?view=index&personArk=%2Fark%3A%2F61903%2F1%3A1%3AQGHV-68ZC&action=view

[10] S/A, (1903, 22 de agosto), El Colegio de San José en Tacubaya, *El Popular*, Ciudad de México, p.6.

[11] S/A, (1910, 05 de mayo), El Colegio Luz Saviñón $247, 902.15 y el Montepío Luz Saviñón $349,626.34, *Diario Oficial de los Estados Unidos Mexicanos*, Ciudad de México, p.8.

Venecia le salió a pedir de oídos (que no de boca) con un acompañante tan hábil como sin disputa lo es el Sr. Bustamante que tanto supo distinguirse".[12] Pocos años más tarde en la Exposición de Querétaro celebrada en 1882, "Antonio Hermosa ejecutó en su *Lyra*, la pieza titulada *Moreau sur la lyre*, acompañado al piano por Leonardo Canales".[13] La exposición de Toluca de 1883 fue un escenario en el que también se lució tocando un repertorio variado en unión con los pianistas Adolfo Pérez y la señorita Consuelo Castelazo.[14] Tres lustros después seguía colaborando en eventos y festivales como las entregas de premios a los alumnos o el cumpleaños del director del Colegio del Sagrado Corazón de Jesús, ocasión en la que "ejecutó en la Lira una bonita pieza *Révine*, demostrando una vez más, que posee a la perfección el instrumento de que es inventor".[15] Observamos una larga trayectoria de más de treinta años en los que apareció en importantes escenarios como intérprete, y sería tedioso apuntar aquí cada una de sus intervenciones en veladas literarias y cívicas, tertulias, kermeses, jamaicas, eventos religiosos, en los que él agregó el toque musical, hecho que le hizo ganar reputación como inventor y ejecutante de ese instrumento que nadie más pulsaba en México.

COMPOSITOR

Descubrimos también sus habilidades como compositor. Según la crónica, participó en distintas veladas de la Sociedad Literaria Nezahualcóyotl, en una de ellas "el socio Antonio Hermosa fue muy aplaudido en unas variaciones sobre temas del *Carnaval de Venecia*".[16] Al pensar que este instrumento era prácticamente nuevo debido a los cambios realizados, asumo que tanto las transcripciones como las variaciones eran de su autoría. Asimismo, la *Plegaria a la Virgen*[17] es otra de sus composiciones y fue estrenada con motivo de la apertura de su escuela de música. Dentro del programa cantaron: "*El Ángel de la Patria*, himno original de Hermosa y dedicado a la Sra. R. R. de Díaz, ejecutado por los niños y niñas de la Academia".[18] La dama en cuestión era Carmen Romero Rubio de Díaz, esposa del presidente de México, y, dicho sea de paso, la institución ostentaba su nombre, de hecho, el maestro Hermosa organizó una ceremonia especial para mostrarle a ella y al público, su *Sistema Objetivo Musical* y otros "aparatos e instrumentos musicales

[12] S/A, (1876, 17 de septiembre), Velada de la Sociedad Munguía, *La Voz de México,* Ciudad de México, p.1.

[13] S/A (1882, 27 de mayo), Concert, *Le Trait d' Unión,* Ciudad de México, p.3. Texto original: Moreu sur la lyre, exécuté par M. Antonio Hermoso, accompagné sur le piano par M. Leonardo Canales. Traducción Sonia Medrano Ruiz.

[14] S/A, (1883, 11 de mayo) Exposición de Toluca, *La Voz de México*, Ciudad de México, p.3.

[15] S/A, (1898, 06 de agosto), Fiesta en un colegio, *El Tiempo,* Ciudad de México, p. 2.

[16] Enrique Olavarría y Ferrari, (1968), *Historia del Teatro en México,* Tomo II, México, Porrúa, p. 920.

[17] S/A, (1887, 13 de noviembre), Antonio Hermosa, músico mexicano perfeccionador de la lira, *El Álbum de la Mujer,* Ciudad de México, p. 8.

[18] S/A, (1898, 09 de junio), El Sr. Profesor Don Antonio Hermosa, *El Tiempo,* Ciudad de México, p. 2.

inventados y construidos por él […] así como algunos métodos y manuales".[19] Lo anterior nos lleva a la reflexión sobre la búsqueda de respaldo y aprobación de todos sus proyectos e invenciones, en las esferas política y social de élite. Fue así como en el salón de la Junta Directiva de Instrucción Pública, el 5 de junio de 1898 celebraron la prueba práctica del sistema de enseñanza Hermosa y para la ocasión se estrenó la melodía "*Entre las nubes*" de Antonio H. Saviñón, y que fue interpretada a cuatro manos en el *arpiano* por sus alumnas Dina Paz y Ana O. de Hernández. Asimismo, se escucharon las adaptaciones de obras de otros autores como "*El cielo por un beso*" de Vicente Pontones y Zamora, y "*La estrella de Oro*", de L. Streabbog (1835-1886), y que don Antonio transcribió a su Sistema Objetivo para tocar con la lira y el arpiano.[20]

Ya había dicho que Olavarría atribuyó a Hermosa la autoría de la música de la zarzuela "El mentir de las estrellas",[21] cuyo libreto escribió el español Luis Larra (1862-1914). No obstante, al revisar información en medios digitales, leemos la ficha del catálogo en la Biblioteca Complutense de Madrid, perteneciente a la colección de la Sociedad de Autores Españoles:

> El mentir de las estrellas [Texto impreso]: Zarzuela en un acto y dos cuadros, en verso y prosa / Original de Luis de Larra y Ossorio, música del maestro Hermoso.[22]

Notamos que el nombre completo del compositor es "Mariano Hermoso" por el dato que aparece en la portada original del libreto y no "Antonio Hermosa" como lo apuntó erróneamente Olavarría. Recapitulando, el maestro Antonio Hermosa compuso algunas obras y las transcribió a su sistema de lectura musical para que sus alumnos la interpretaran en sus nuevos instrumentos.

LITERATO Y CRÍTICO MUSICAL

Antonio Hermosa Saviñón incursionó en el ámbito literario, en el *Álbum de la Mujer*, uno de sus biógrafos explicó "También ha escrito algunas piezas para teatro, que fueron muy aplaudidas".[23] Aunque no he encontrado ninguna hasta hoy, se hizo mención de: *Ángel por mujer, Por un botín, El Huracán, No es lo que parece, Elena,*

[19] S/A, (1898, 9 de julio) Para la Exposición de París, *El Municipio Libre*, Ciudad de México p.1
[20] S/A, (1898, 09 de junio), El Sr. Profesor Don Antonio Hermosa, *El Tiempo,* Ciudad de México, p. 2.
[21] Olavarría y Ferrari, Enrique, (1968) *Op. Cit.* p. 3125.
[22] Luis Larra, (1908), *El mentir de las estrellas,* música de Mariano Hermoso. Madrid, Sociedad de Autores Españoles. Sociedad de Autores Españoles, http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/x/0/0/5/?searchdata1=(ocolc)432423632 Recuperado el 20 de abril de 2024.
[23] S/A, (1887, 13 de noviembre), Antonio Hermosa, músico mexicano perfeccionador de la lira, *El Álbum de la Mujer,* Ciudad de México, p. 8.

Ricardo, Eulalia o Sensaciones del corazón, El que de su casa se aleja.[24] Y en cuanto a los artículos de periódico refirió: *Recuerdos de una tarde*; *Pensamientos filosóficos; El cometa de 1882; Las niñas pintadas;* y que a pesar de las búsquedas, no conseguí. Los que sí localicé para el análisis fueron: *Alucinamiento,*[25] se trata de un cuento corto en el que describe una especie de sueño fantasmal producido por los objetos de la obscura habitación de su amigo que era estudiante de medicina.

El artículo *Origen del teatro,*[26] muestra un panorama de la historia y desarrollo de este arte, y aprovechó para criticar los espectáculos que hacían alarde de la fuerza física poniendo en peligro la vida del hombre. Se quejó de que la gente acudiera al circo y a la plaza de toros en masa, porque según él eran diversiones que no ilustraban, sólo entretenían "porque están al alcance aún de las personas vulgares".[27] Por el contrario, ponderó las cualidades del teatro pues lo consideraba "una fuente inagotable de experiencia, de instrucción y de moralidad […] tiene por objeto hacer conocer la diferencia que existe entre el vicio y la virtud".[28] Por lo anterior, se dirigió al presidente Díaz con estas palabras:

> La nación más civilizada es la que cuenta con mayor número de hombres científicos, literatos, artistas e industriales, y en consecuencia mayor número de hombres honrados, laboriosos y útiles a su patria. Esto es lo único que hace a un país ilustrado y grande […] es preciso impulsar […] las ciencias, las artes y las industrias, y de manera eficaz y acertada a los hijos del país, que tanto lo necesitan y que tanto lo ambicionan.[29]

Reconozco que Hermosa era un hombre preocupado por la instrucción del pueblo, por ello hizo fuertes señalamientos respecto de las opciones de esparcimiento de la sociedad y explicó cuáles eran las mejores en aras de continuar con "la paz que disfrutamos hace diez años".[30] En el mismo documento opinó que la zarzuela le parecía un espectáculo carente de moralidad argumentando "no es lógico ni natural bajo ningún aspecto, pasar violentamente del habla al canto y viceversa; porque no siendo ni una comedia ni una ópera, la buena literatura degenera en ese sentido, así como el arte divino en su parte esencial que lo constituyen las óperas".[31] Aprovechó el discurso para solicitar públicamente se

[24] *Idem.*
[25] Antonio Hermosa, (1882, 04 de abril), Sección Variedades, "Alucinamiento", *El Siglo Diez y Nueve*, Ciudad de México, p. 2.
[26] Manuel Cervantes Imaz, (1893, 21 de mayo), Antonio Hermosa, *El Tiempo*, Ciudad de México, p.1
[27] Antonio Hermosa. (1887, 18 de octubre), Sección Variedades. Lijeros [*sic*] apuntes sobre el origen del teatro, con algunas observaciones y causas por las que ha degenerado. *El Tiempo*, Ciudad de México, p.1.
[28] *Idem.*
[29] *Idem.*
[30] *Idem.*
[31] *Idem.*

abriese una escuela de declamación y arte dramático, que, con un reglamento especial, contase con personas doctas en la materia y tuviesen sueldos adecuados.

En 1892, después de la muerte de Alfredo Bablot (1827-1892) —quien fue director del Conservatorio Nacional desde 1882— Hermosa publicó *Algunas palabras sobre el Conservatorio Nacional de Música,*[32] es el recuento histórico sobre el nacimiento y desarrollo de la que era la máxima institución en materia de educación musical de su época, y propuso varios cambios que abonarían en la recaudación de recursos para su óptimo funcionamiento y dijo además:

> Los mexicanos tienen por organización un talento extraordinario para la música, demostrada con los hechos, pues en la mayor parte de las poblaciones se construyen y tocan por los indígenas sin conocimiento de ningún género, instrumentos perfectamente bien acabados que tienen todas las condiciones marcadas por el arte. De lo expuesto se deduce la necesidad ineludible de proporcionarles los mayores elementos para su adelanto.[33]

De esta forma, siendo Hermosa un hombre visionario, promovió la inclusión de todos los filarmónicos de la república a través de sus respectivos gobiernos estatales para realizar estudios formales dando las primeras muestras de interés por profesionalizar el oficio de "laudero" en el siglo XIX. Además, sugirió la creación de "un fondo especial para dar sepultura a los filarmónicos que mueren insolventes".[34] Hermosa señaló la necesidad de la reestructura administrativa en la institución y de abrir la plaza de subdirector, persona que vigilaría los aspectos meramente burocráticos e implementaría las innovaciones que serían la apertura de *Italiano, Declamación, Acústica e Historia* y también la creación de una biblioteca especializada en Música.

FILÁNTROPO

Hacia las tres últimas décadas del siglo XIX, uno de sus biógrafos aclaró que Antonio H. Saviñón fue miembro activo de distintas organizaciones entre ellas la Sociedad Nocturna de Filosofía, Soc. Alianza, Soc. Carlos Escudero, Soc. Recreativa de Tacubaya, Soc. Floricultores de Mixcoax y la Soc. de las Clases Productoras.[35] Fundó la Sociedad Nezahualcóyotl, de carácter multidisciplinar para el arte dramático, literario y musical.[36] Asimismo, organizó exposiciones en Ixtacalco,

[32] Antonio Hermosa, (1892, 12 de mayo), "Algunas palabras sobre el Conservatorio Nacional de Música", *El Tiempo*, Ciudad de México, p. 2.
[33] *Idem.*
[34] *Idem.*
[35] S/A, (1887, 13 de noviembre), Antonio Hermosa, músico mexicano perfeccionador de la lira, *El Álbum de la Mujer,* Ciudad de México, p. 8.
[36] Manuel Cervantes Imaz, (1893, 21 de mayo), Antonio Hermosa, *El Tiempo*, Ciudad de México, p.1.

Mixcoac, y San Ángel, en cuyas veladas aprovechó para hacer gala de sus virtudes musicales.[37]

Ocupó un cargo en el Ayuntamiento de Tacubaya, y en ese período, recaudó fondos para abrir escuelas dominicales y, también luchó para establecer allí un hospital.[38] Por lo anterior es natural que fuese un hombre respetado e influyente en aspectos trascendentales para la sociedad, como los ámbitos educativo, musical, empresarial e industrial.

> *Difícil, muy difícil y casi imposible es llegar a realizar ideas y principios nuevos, que parece vienen invirtiendo el orden de las cosas. La lucha es terrible.*
> Antonio Hermosa Saviñón.[39]

Imagen 1. Retrato publicado en el *Manual para facilitar el estudio del Cuadro,* 1901.[40]

INSTRUMENTOS Y ARTEFACTOS

Hablando específicamente de sus inventos, el siguiente informe sobre la obtención del permiso de patente, marcó el inicio de su carrera en el ámbito de la invención: "Antonio Hermosa, ha solicitado […] el privilegio por la construcción y perfeccionamiento del instrumento denominado *Lyra* cuyo uso práctico desea restaurar, así como la formación de un método de enseñanza de un instrumento".[41]

[37] S/A, Gacetilla, (1884, 18 de marzo), Exposición de flores, *El Tiempo*, Ciudad de México, p.3.
[38] Manuel Cervantes Imaz, (1893, 21 de mayo), Antonio Hermosa, *El Tiempo*, Ciudad de México, p.1.
[39] Antonio Hermosa, (1902, 18 de mayo), La Música al alcance de todos, *El Entreacto*, Ciudad de México, pp.3-4.
[40] Antonio, Hermosa, (1901), *Manual para facilitar el estudio práctico de nuestro cuadro conforme al sistema objetivo, que contiene la historia de la música: Relativa á los antiguos y modernos instrumentos*, México, Tipografía y Litografía Católica, p.2.
[41] S/A, (1885, 28 de marzo), Al vuelo, Ha solicitado privilegio…, *La voz de México,* Ciudad de México, p.3.

Su petición hecha en marzo de 1885, obtuvo respuesta en junio y fue publicada como un decreto a través del cual se concedió "privilegio exclusivo por seis años al C. Antonio Hermosa, por el perfeccionamiento que ha introducido en el instrumento de música llamado *Lira.* El interesado pagará diez pesos por derecho de patente".[42] Considero necesario aclarar que de acuerdo a las fuentes, dos fueron las reformas o adecuaciones que hizo al antiguo instrumento procedente de culturas milenarias: la primera fue la adición de un diapasón y la segunda una serie de llaves para modificar la tonalidad de algunas cuerdas y afortunadamente contamos con la explicación del cronista:

> La Lira debe su origen a Egipto y Oriente, desde aquella época […] la constituyeron el símbolo de los pensamientos más elevados y los sentimientos más sublimes del corazón humano […] como instrumento musical decayó, a consecuencia de que aparecieron nuevos instrumentos de mayor extensión, a la vez que armoniosos […] Antonio H. Saviñón, ha revivido la Lira, dándole un diapasón absolutamente nuevo, adaptándolo al instrumental moderno […] y combinando un mecanismo ingenioso, para dar los sostenidos y bemoles en todos los tonos; una de las circunstancias que hacen de la Lira un instrumento excepcional, por su extensión y timbre especial, para formar parte de la orquesta.[43]

Vale la pena aclarar que el prototipo de lira procedente de las culturas ancestrales del mediterráneo —cuyos ejemplares todavía existen en museos— no tenían diapasón, más bien se trata de un instrumento de madera con una serie de cuerdas que se tocaban al aire, como las arpas actuales. Hermosa, le añadió un mástil o brazo calado verticalmente y con trastes metálicos dispuestos de manera horizontal. Así, presionando las cuerdas en distintas alturas se amplió la gama de sonidos, ya que, por naturaleza no emitían más tonos que los de la propia afinación. Como sus críticos lo expresaron en su momento, gracias a esas adiciones, mástil y llaves, puso en circulación un instrumento que había caído en desuso tras la llegada de otros con mayores posibilidades melódico-armónicas. En las siguientes imágenes observamos las diferencias.

[42] S/A. (1885, 7 de junio), Miscelánea, Privilegio, *La voz de México,* Ciudad de México, p. 3.
[43] S/A, (1903, 20 de abril), Las obras artísticas…*Semanario Literario Ilustrado,* Ciudad de México, p. 19.

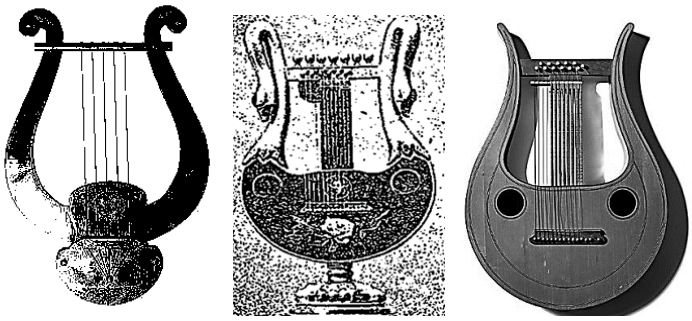


Imagen 2. La figura de la izquierda ilustra la forma tradicional de la lira, la del centro es un grabado de la *Lira Hermosa* y la imagen de la derecha, es fotografía de la "Guitarra Lira Hermosa", que forma parte de la colección del Museo Nacional de Historia Americana en EUA, donada por Mary E. Maxwell.[44]

Otra referencia nos indica que Hermosa, al no estar satisfecho con su labor, se dio a la tarea de construirla en un formato mayor:

> Lira de elegante y esbelta figura, que mide metro y medio de longitud, perfectamente de acuerdo con las reglas de la estética y del arte. Sus voces son fuertes, agradables y sonoras, dulces y apasionadas que la hacen salir del orden común de los demás instrumentos de cuerda. Hermosa ha introducido en su nueva lira una reforma importantísima, que consiste en un mecanismo ingenioso para hacer en los bajos los transportes, para facilitar la ejecución como en las arpas de pedales […] con su última lira, ha logrado formar el cuarteto de liras, con el elevado fin de enriquecer la orquesta con una nueva armonía.[45]

A partir de la descripción, entendemos que adicionó un sistema de manubrios o palancas para cambiar la afinación diatónica, y para poder convertir las notas graves en sostenidos o bemoles según la escala y si la obra lo requería. Tangencialmente, descubrimos que creó un cuarteto de liras de distintos tamaños, y por ende, distintas afinaciones que poseían ese nuevo mecanismo. Fue común en esa época observar grupos de instrumentos de cuerda pulsada, principalmente en las orquestas típicas, las cuales contaban con una variedad de salterios siendo soprano o tenor; además de bandolón chico y grande o los diversos tipos de guitarras, léase: quintas, sextas, séptimas y bajos de armonía. De igual manera las

[44] Museo Smithsonian, Museo Nacional de Historia Americana, Behring Center, colección de instrumentos: Guitarra Lira Hermosa. Número de identificación MI.381931 Número de catálogo: 381931, recuperado el 13 de febrero de 2024. https://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah_605730

[45] Manuel Cervantes Imaz, (1893, 21 de mayo), Antonio Hermosa, *El Tiempo*, Ciudad de México, p.1.

estudiantinas estaban conformadas por mandolinas, bandurrias y otros cordófonos de una misma familia, pero con diversas afinaciones.[46]

En cuanto a la distribución de sus instrumentos leemos "El Sr. Hermosa, con habilidad y maestría admirables, fabrica de un modo perfecto sus liras y las vende realmente muy baratas, dados los gastos, tiempo y trabajo que cada instrumento implica",[47] esto confirma que se trató de una labor artesanal de pequeña escala. En 1893 Cervantes Imaz[48] propuso que se implantara la clase de *Lira* en el Conservatorio Nacional de Música por su originalidad y ante todo, por haber sido reformada por un inventor mexicano que puso en alto el nombre de la patria.

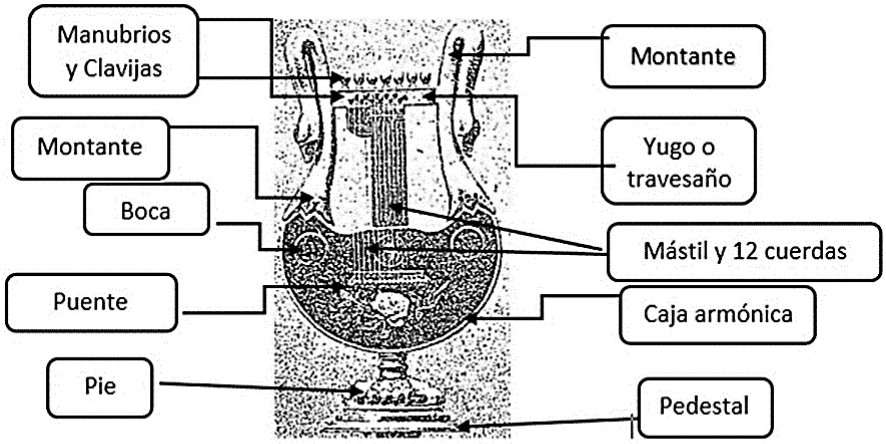


Imagen 3. Grabado de la Lira Hermosa. *Semanario Ilustrado,* 20 de abril de 1903, p.19

Debido a la rareza de ese instrumento, se dio a la tarea de crear también el *Método Hermosa para Lira* en la modalidad teórico-práctica, y fue publicado por la casa Nagel y Sucesores en 1887, su circulación fue anunciada con bombo y platillo en los diarios nacionales, promoviendo su distribución en todas las sucursales del país y del extranjero. Fue descrito como un libro elegante y bien impreso que llevaba algunas ilustraciones "representando diversas formas de la lira y a señoritas y caballeros tocándolas en varias posiciones y actitudes".[49] Considero que sirvió como un manual para acercarse a ese instrumento rescatado del olvido, también para conocer las partes que lo componían, y los cambios que realizó el autor. A la vez contenía ejercicios para el aprendizaje paulatino "y lecciones en las que están perfectamente graduadas todas las dificultades y termina con algunas piezas de

[46] *Vid*., Sonia Medrano Ruiz, (2021), *Las orquestas típicas en México. De la Invención a la consolidación de una tradición,* México, Instituto Zacatecano de Cultura/Medea Print, pp.35-51.
[47] S/A (1887, 16 de octubre), Miscelánea, Lira "Hermosa", *La Voz de México*, Ciudad de México, p. 3.
[48] Manuel Cervantes Imaz, (1893, 21 de mayo), Antonio Hermosa, *El Tiempo,* Ciudad de México, p.1.
[49] *Idem*.

buen gusto en las que los aficionados podrán lucir sus dotes artísticos".[50] *La Lira Hermosa,*[51] encabezó las listas de premiados en la Exposición de Chicago de 1893, porque el autor había modernizado un instrumento antiguo.[52] Otro diario expresó que Hermosa facilitó la producción de una gama más amplia de sonidos "con perfecta armonía".[53] Asimismo, su *Método para Lira* obtuvo un "premio de primera clase"[54] en la misma feria.

El propósito del inventor era que la música e instrumentos estuvieran al alcance de todos, además de contribuir al adelanto y engrandecimiento de la música en México, sin embargo, percibo cierto recelo al juicio de los expertos y tradicionalistas. Hermosa estaba consciente de los retos que enfrentaba con sus innovaciones, en virtud de que en el conservatorio y en otras instituciones mexicanas que brindaban enseñanza musical, continuaban aplicando los métodos de solfeo de Eslava y el ABC de Panseron entre otros, y así lo expresó: "Difícil, muy difícil y casi imposible es llegar a realizar ideas y principios nuevos, que parece vienen invirtiendo el orden de las cosas. La lucha es terrible. Sin embargo, la constancia en el orden ascendente, es el émulo del progreso y la civilización que alumbran como radiante sol a la humanidad".[55] Es evidente su preocupación, y para legitimar la utilidad de sus invenciones H. Saviñón tuvo que someterlas a prueba ante los expertos, y tanto en los anuncios de los diarios, como en sus propios textos adjuntó nombres, firmas y las opiniones textuales de periodistas, músicos, profesores de instrucción y funcionarios que habían estado presentes en las audiciones y que estaban de acuerdo en que no invertían los principios y reglas musicales.[56] Desde su óptica, solo propuso nuevas formas para un mismo fin que fue, facilitar el aprendizaje de la música a los estudiantes y aficionados.

SISTEMA OBJETIVO, LA MÚSICA AL ALCANCE DE TODOS

El 24 de enero de 1899 se inauguró la *Academia de Música Carmen R.R. de Díaz*, cuya sede fue el Colegio del Sagrado Corazón de Jesús. El propósito fue implementar el nuevo sistema objetivo musical Hermosa, también conocido como La música al alcance de todos. Fue descrito como un método teórico práctico de solfeo que aparentemente era muy fácil de entender y bastaba con que las personas supieran

[50] Manuel Cervantes Imaz, (1893, 21 de mayo), Antonio Hermosa, *El Tiempo*, Ciudad de México, p.1.
[51] S/A, (1893, 11 de octubre) Gacetilla, Mexicanos Premiados en Chicago, *El Tiempo,* Ciudad de México, p.4.
[52] S/A, (1903, 20 de abril), Las obras artísticas…*Semanario Literario Ilustrado,* Ciudad de México, p. 19.
[53] S/A, (1898, 09 de junio), El Sr. Profesor Don Antonio Hermosa, *El Tiempo,* Ciudad de México, p. 3.
[54] Hermosa, Antonio, *Manual para facilitar el estudio práctico de nuestro cuadro conforme al sistema objetivo, que contiene la historia de la música: Relativa á los antiguos y modernos instrumentos*, México, Tipografía y Litografía Católica, 1901, p. 11.
[55] Antonio Hermosa, (1902, 18 de mayo), La Música al alcance de todos, *El Entreacto*, Ciudad de México, pp.3-4.
[56] *Idem.*

contar más de dos cifras.[57] Don Antonio fungía como docente de las materias de Teoría de la música, solfeo y conocimiento práctico de distintos instrumentos y en 1899, sometió a examen público a sus alumnos: Luz Ariscorreta junto con sus hermanitos Luis, José y Gregorio quienes a decir del cronista "explicaron a satisfacción toda la teoría musical, y en la parte práctica demostraron sus progresos en el solfeo y en la mandolina".[58]

Una explicación adicional nos ayuda a entender que se trataba de un sistema de aprendizaje de "la música universal, basada en el número para la enseñanza del divino arte, pues el número es el orden de todos los conocimientos humanos fundamentales…El imperio legítimo del número en la música es lógico e indudable".[59] Un periodista de *El Tiempo*, aclaró que este método teórico-práctico de solfeo había suprimido el pentagrama, líneas espacios y llaves "Contiene igualmente el diapasón, las voces y la de los instrumentos y un cuadro general.[60] De hecho Gabriel Saldívar en su libro *Bibliografía Mexicana de Musicología y Musicografía* refiere el libro *La música al alcance de todos. Nuevo Sistema musical objetivo "Hermosa"*,[61] publicado en 1900 por la Imprenta y litografía Católica, que aparentemente hoy en día sigue formando parte de la colección del Conservatorio Nacional. Al parecer la Academia de Hermosa continuó vigente algunos años y en un anuncio de 1904 leemos: "los números han substituido a los signos musicales convencionales en la música actual".[62] Para tal propósito sintetizó la metodología en un diagrama denominado *Cuadro de las diversas notaciones*, y hubo quien opinó que tan solo por el aprendizaje de los números como base del conocimiento, y, en este caso aplicable a la música, era factible que niños y jóvenes pudieran desempeñarse hábilmente en el arte de Euterpe.[63]

Entre una veintena de personajes que aprobaron el sistema, aparecen las firmas de los músicos José Rivas −director del Conservatorio− y Julio Ituarte, profesor de piano. Días después se informó sobre la representación de México en la exposición de París y en la que don Antonio H. enviaría algunos instrumentos de su invención.[64] Igualmente observamos para la misma feria parisina que entre los objetos seleccionados había instrumentos científicos y musicales como "la mandola,

[57] S/A (1904, 22 de diciembre), Anuncios, La música al alcance de todos, *El Tiempo*, Ciudad de México, p. 4.
[58] S/A, (1899, 26 de enero), Inauguración de una academia, *El Tiempo*, Ciudad de México, p. 2.
[59] S/A, (1903, 08 de junio) Las Obras artísticas…*Semanario Literario Ilustrado,* Ciudad de México, p. 18.
[60] S/A, (1898, 09 de junio), El Sr. Profesor Don Antonio Hermosa, *El Tiempo*, Ciudad de México, p. 3.
[61] Ver en: Gabriel Saldívar, (1991), *Bibliografía Mexicana de Musicología y Musicografía*, México, CNCA/INBA/ CENIDIM, p. 333.
[62] S/A, (1904, 22 de diciembre), Anuncios, La música al alcance de todos, *El Tiempo*, Ciudad de México, p. 4.
[63] S/A, (1903, 08 de junio) Las Obras artísticas…*Semanario Literario Ilustrado,* Ciudad de México, p. 18.
[64] S/A, (1898, 24 de agosto) Mercado de Nueva York, *El tiempo*, Ciudad de México, p. 3.

marimba, banjorina, astro mexicano, lira, guitarra y piano vertical".[65] De esta manera, la producción científica, literaria, musical y artística, serían representadas con aparatos científicos e instrumentos nativos o inventados en la nación mexicana.

En el primer lustro del siglo XX ya se había expandido la venta de los instrumentos de Hermosa en establecimientos diversos, como "la Sastrería de la calle de la Moneda #3, en el Moderno Repertorio de música de la 1ª Calle de San Francisco, en la *Librería de Joaquín Canales* en la calle 5, en el despacho de *La Europea* situado en la calle Santa Clara, en la *Librería de Aguilar* de la esquina de Sta. Clara y la Encarnación".[66] A través de este anuncio nos percatamos de que el domicilio del autor estaba en la Colonia Santa María de la Rivera, 8ª de las Flores #3207 en la Ciudad de México, quien lo proporcionó para aclaraciones relacionadas con sus métodos.

CUADRO HERMOSA

El maestro dedicó parte de su vida a la enseñanza, y para que sus alumnos entendieran de forma sencilla y amena la procedencia de los instrumentos musicales, publicó su *Cuadro de la Historia de la música relativa a los antiguos y modernos instrumentos.* Fue descrito como una especie de línea del tiempo, que ilustraba la historia de la música "en el orden progresivo de su perfeccionamiento".[67] Mostraba imágenes de los instrumentos y sus partes, así como los rangos de afinación de acuerdo a sus características y las combinaciones en ensambles, bandas y orquestas.

> Está dividido en trece secciones…Sección 1ª. Aparatos para la medida de los compases y aires de las piezas. Sección 2ª. Instrumentos de cuerda de punteo con mástil. Sección 3ª. Instrumentos de cuerda cuya ejecución se hace punteando las cuerdas con púa, pluma y uñas. Sección 4ª. Instrumentos de cuerdas al aire y pedales, cuya ejecución se hace punteando con los dedos de ambas manos. Sección 5a. Instrumentos de cuerda y arco. Sección 6ª. Instrumentos de aliento, de madera y de metal. Sección 7ª. Instrumentos de cuerdas golpeadas o percutidas. Sección 8ª. Instrumentos de punteo de cuerdas, Hebreos. Sección 9ª. Instrumentos de viento. Sección 10ª. Instrumentos de percusión. Sección 11ª. Instrumentos de sonidos indeterminables. Sección 12ª. Orquesta, etc. Sección especial.[68]

En 1901 publicó el "*Manual para facilitar el estudio práctico de nuestro cuadro conforme al sistema objetivo, que contiene la historia de la Música relativa a los antiguos y*

[65] S/A, (1899, 26 de julio), Paris In 1900, *The Mexican Herald*, Ciudad de México, p.8. Texto original: "There are innumerable specimens of scientific instruments and musical as well. Among the latter are *mandola, marimba, banjorina, astro Mexicano, lira, guitarra* and *piano vertical*".
[66] S/A, (1904, 22 de diciembre), Sección de anuncios, *El Tiempo,* Ciudad de México, p.4.
[67] S/A, (1902, 16 de octubre), Bibliografía, Historia de la música… *El tiempo*, Ciudad de México, p. 1.
[68] Hermosa, Antonio, *Manual para facilitar el estudio práctico…Op. Cit.,* pp. 5 y 6 y 130-139. Colección particular Sonia Medrano Ruiz.

modernos instrumentos, Con su clasificación respectiva en el orden de sus Secciones y Series por Antonio Hermosa".[69] El libro era el complemento del *Cuadro Hermosa*, y en síntesis describió la forma y los materiales de un gran número de instrumentos producidos desde la antigüedad por diferentes civilizaciones, hasta los que estaban vigentes a principios de siglo XX. Tanto el cuadro como el manual, fueron puesto a la venta en distintas calidades y precios: Cuadro de los instrumentos barnizado, con varillas y con su manual respectivo…$5.00; El mismo, sin barniz y sin varillas y con su manual respectivo…$3.00. Es una herramienta fundamental para la docencia".[70]

HERMANÓMETRO

Según consta en el libro *Manual para facilitar el estudio práctico de nuestro cuadro conforme al sistema objetivo, que contiene la historia de la música: Relativa á los antiguos y modernos instrumentos,* de Antonio Hermosa, el *Hermanómetro* fue otra de sus creaciones cuyo fin era corregir y evitar vicios en la forma de llevar el compás al solfear. Textualmente describe el aparato diciendo:

> Tiene en su frente, un botón […] que se le hace girar por las ranuras que forman las líneas del compás, cuyo botón al llegar al punto donde se marcan los tiempos del compás: 1, 2, 3, 4, etc. Al mismo tiempo da un sonido el timbre que está en su interior. Por este medio se consigue fácilmente, se acostumbren a llevar el compás con exactitud y que los de la clase vean, materialmente, el número que corresponde a cada tiempo.[71]

A través de este aparato, el inventor materializó de manera ingeniosa los esquemas que el alumno practicaba cotidianamente de forma imaginaria. Aclaró también que servía para todo tipo de compases, y, para ello adicionó en la parte superior un metrónomo siendo factible la sincronización de ambos. El libro de donde extraje esta explicación no incluye diagramas o ilustraciones. Afortunadamente, obtuve un grabado en un diario de la época, que sirve para entender cómo era éste objeto que Hermosa incluyó entre los aparatos auxiliares para medir el ritmo.

[69] *Idem*.
[70] Antonio Hermosa, (1902, 18 de mayo), La Música al alcance de todos, *El Entreacto*, Ciudad de México, pp.3-4.
[71] Hermosa, Antonio, *Manual para facilitar el estudio práctico…Op. Cit*., p.7. Colección particular Sonia Medrano Ruiz.

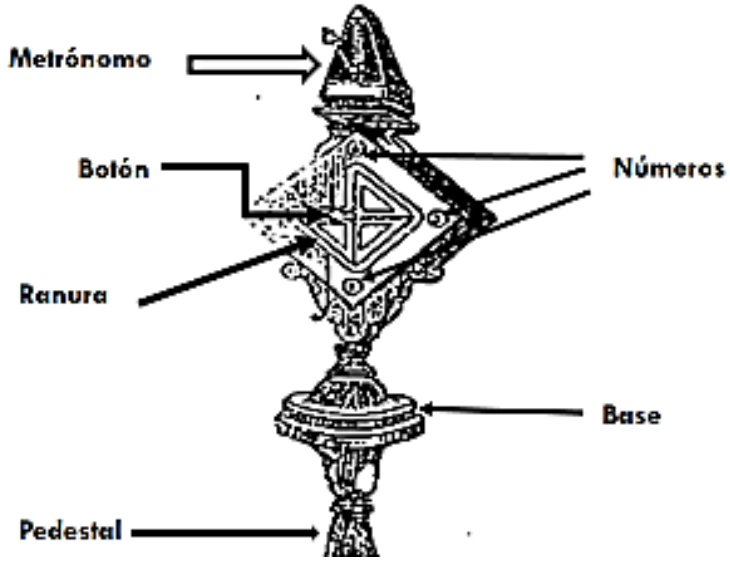


Imagen 4. Diagrama del *Hermanómetro Hermosa* y partes que lo componen.
Elaborado por Sonia Medrano Ruiz a partir de las descripciones y un grabado[72]

Se entiende que el alumno tomaba el botón y seguía el contorno de las ranuras, haciendo coincidir las campanillas colocadas en cada número, con los sonidos del metrónomo de la parte superior en perfecta sincronía.

RELOJ MUSICAL OBJETIVO

Montado en un armazón con forma de lira, el *Reloj Hermosa* contenía información elemental de la teoría musical en el gran disco, y en el centro observamos un reloj con números romanos. En el eje vertical bajo el número doce aparece un pequeño segundero y sobre el número seis lo que supongo era un cronómetro. Presenta otro círculo externo conformado a su vez por ocho círculos, que contienen información teórica.

[72] S/A, (1903, 08 de junio) Las Obras artísticas…*Semanario Literario Ilustrado,* Ciudad de México, p. 18.

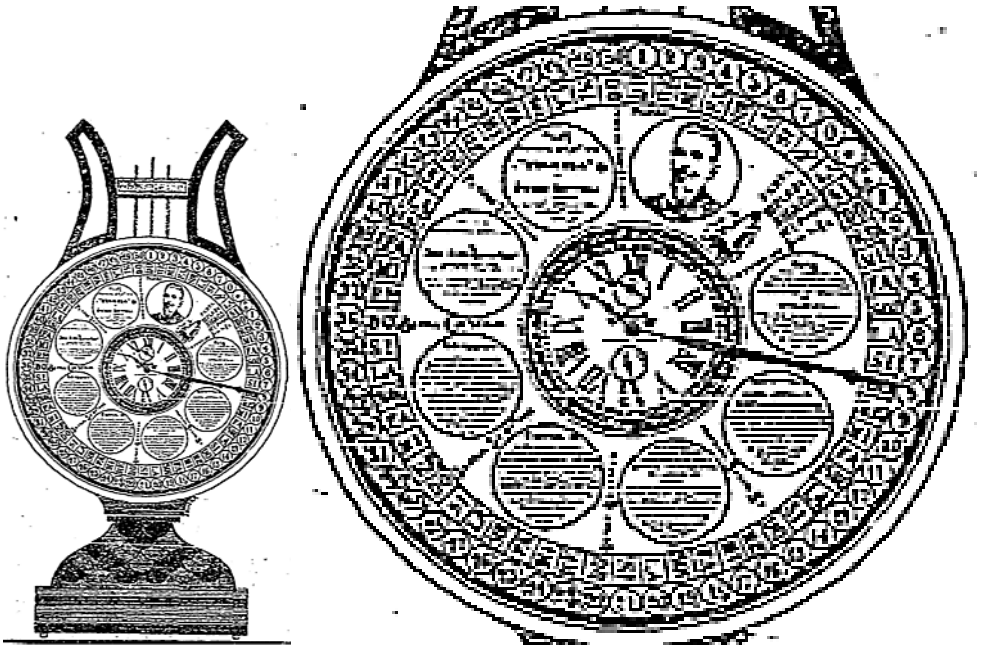


Imagen 5.- Reloj Musical Objetivo "Hermosa", *El Tiempo*, 01 de enero de 1905, p. 4.

Lamentablemente el tamaño del grabado no nos permite leer los textos impresos, pero gracias a la fuente, sabemos que el círculo externo contiene:

> […] las siete notas fundamentales y las cincuenta y dos notas […] que forman la escala del piano […] de manera que se ve el teclado del piano en forma circular […] ha colocado en los sesenta minutos que abarca el círculo en que está dividida la hora, las siete notas fundamentales, el cero, que representa las pausas y las cincuenta y dos notas de la escala natural […] dividida en fracciones y octavas.[73]

Las descripciones nos hacen creer que la carátula de este reloj contenía una síntesis teórica del *Sistema Musical Objetivo* de Hermosa, notamos también un signo especial con el que se representaba la pausa o el cero. Vale añadir, que este aparato fue dedicado al Ministro de Hacienda José Yves Limantour, por ser el protector de las bellas artes "y de todo lo que tiende al progreso y adelanto de México".[74]

ASTRO MEXICANO

Conformado a partir de la combinación del diapasón del arpa y la caja acústica de un piano vertical, poseía otro diapasón montado sobre la caja armónica. Contaba

[73] S/A, (1903, 04 de mayo), Las obras artísticas del maestro Antonio Hermosa, *Semanario Literario Ilustrado*, Ciudad de México, p. 18.
[74] *Idem*.

con un mecanismo adicional con cinco pedales para los semitonos. Tenía una extensión de entre cinco y seis octavas, comenzando "por el DO de la fracción 3ª de la tercera octava, hasta el DO de la fracción 7ª de la séptima octava".[75] Era un instrumento de cuerda pulsada como el arpa y la notación musical para tañerlo se escribía "en dos renglones uno para la melodía en llave de sol y otro para la armonía en clave de fa".[76]

Aparentemente el *Astro Mexicano* era un instrumento más económico que las arpas de concierto y ofrecía los mismos efectos. No debemos perder de vista el contexto en el que el inventor realizó su producción instrumental. Recordemos que en 1893 en la feria mundial de Chicago, resultó galardonado por su *Lira* y por el método de la misma.[77] Motivado por ello, trabajó incansablemente para someter sus creaciones nuevamente ante el Tribunal Internacional[78] enviando el *Astro Mexicano* y el *Arpiano* a la Exposición de París de 1900, de ahí que lógicamente incluyó el lenguaje simbólico identitario, en aras de representar a su patria en el concierto de las naciones. A continuación, algunos grabados en los que podemos observar su aspecto.

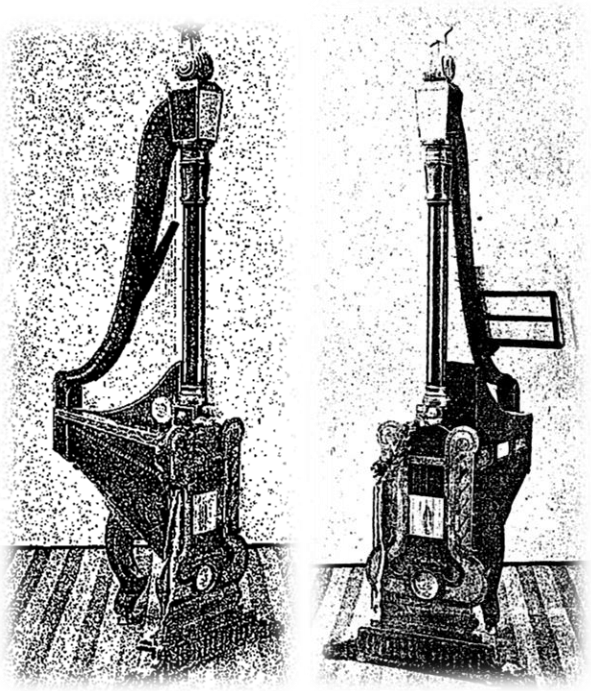


Imagen 6. "Astro Mexicano", *Seminario Ilustrado*, 4 de mayo de 1903.

[75] Antonio Hermosa, *Manual para facilitar el estudio práctico…Op. Cit.,* p. 26 y 27.
[76] *Idem.*
[77] S/A, (1893, 11 de octubre), Gacetilla, Mexicanos Premiados en Chicago, *El Tiempo,* Ciudad de México, p.4.
[78] S/A, (1904, 27 de enero), Notas sociales, Una velada musical, *El Tiempo,* Ciudad de México, p.1.

Hermosa no escatimó en elementos para exaltar su origen y agregó símbolos como el estandarte de la Virgen de Guadalupe en el centro de una lira dorada que ornamentaba la base anterior del instrumento, y en la caja armónica, pintó un águila volando en el cielo azul y a decir del redactor "significa el espléndido cielo de la patria, libre e independiente".[79] Creado en 1896, el *Astro Mexicano* fue etiquetado también como un "monumento patriótico consagrado a la memoria de los literatos, poetas y músicos que se han distinguido por sus talentos".[80] Tenía una placa de oro con los nombres de mexicanos ilustres entre los que encontramos compositores, cantantes y virtuosos artistas mexicanos. Aquí una selección de esa larga lista. "Cenobio Paniagua, Melesio Morales, Octaviano Valle, Felipe Villanueva, Miguel Planas, Antonio Gómez, Joaquín Beristáin, Julio Ituarte, Eduardo Gariel, Agustín Caballero, Sabás Contla, Miguel Ríos Toledano, Ángela Peralta, Mariana Paniagua, Rosa Palacios".[81]

EL ARPIANO HERMOSA HORIZONTAL

En 1899 leemos "se exhibirá en la exposición de París, un invento de Antonio Hermosa…de maderas preciosas adornos y ricas incrustaciones…ha sido bautizado con el nombre de «Arpiano»,[82] otro cronista explicó que en la exposición de París se exhibiría un novedoso instrumento que tenía matices sonoros variados.[83] El *Arpiano Hermosa* era un instrumento lujoso, fue catalogado como instrumento de cuerda y tenía una amplia extensión de distintas escalas. Evocaba sonidos como el piano, armonio, arpa, címbalo, violín, cítara, lira, mandolina, guitarra y timbal. Podía tocarse a dos, a cuatro y hasta a seis manos, y además resultó ganador en la Exposición de París de 1900,[84] en donde causó gran expectativa y admiración, y no faltó quien dijo "ojalá y que se propague este nuevo e ingenioso instrumento, que es excepcional por su originalidad y dulces y sonoras voces […] Hermosa de una manera ingeniosa ha hecho un instrumento imitativo, melodioso y armónico".[85]

Vale aclarar que todos los instrumentos creados por Hermosa basaron sus métodos en el *Sistema Musical Objetivo Hermosa*. En apariencia, era relativamente fácil tañer estos artefactos musicales, puesto que, en una velada en casa del autor "la señorita Elena y la niña María Hermosa, produjeron en la concurrencia

[79] *Idem.*
[80] *Ibidem.*, p. 27.
[81] S/A, (1903, 04 de mayo), Las obras artísticas del maestro Antonio Hermosa, *Semanario Literario Ilustrado*, Ciudad de México, p. 18.
[82] S/A, (1899, 28 de diciembre), Invento mexicano, *La Patria,* Ciudad de México, p.1.
[83] S/A, (1900, 26 de febrero) About town, Todays news, *The Evening Star*, Ciudad de México, p.4. Texto original: "musical instrument that combines the piano, harp, lyre, guitar, mandolin, cymbal, harmonium and thymbal. It will appear in the Mexican exhibit at the Paris Exposition".
[84] S/A, (1903, 04 de mayo), Las obras artísticas del maestro Antonio Hermosa, *Semanario Literario Ilustrado*, Ciudad de México, p. 18.
[85] S/A, (1904, 27 de enero), Notas sociales, Una velada musical, *El Tiempo,* Ciudad de México, p.1.

verdadero entusiasmo y fueron muy aplaudidas por las piezas a cuatro manos que con destreza y precisión ejecutaron en el Arpiano Hemosa Horizontal Imitativo".[86] A continuación, una imagen del instrumento.

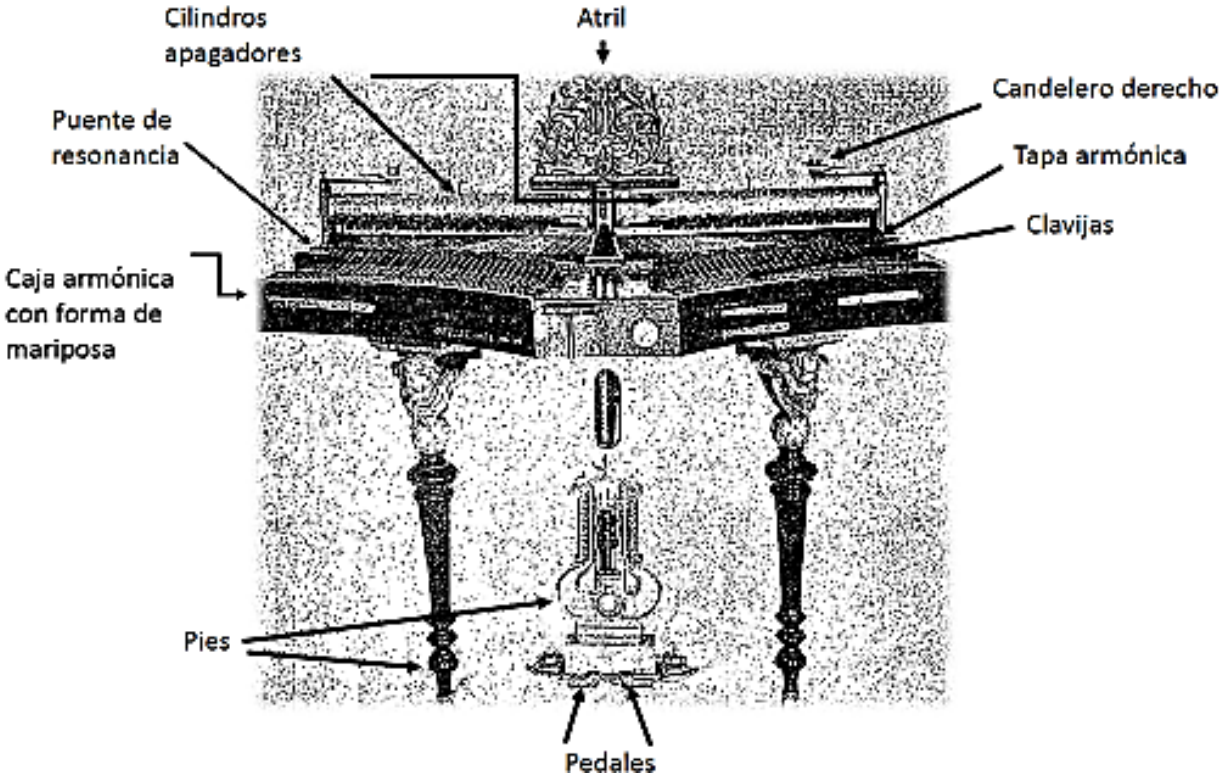


Imagen 7. Arpiano Hermosa Horizontal. Diagrama creado por Sonia Medrano Ruiz a partir de las descripciones[87] y del grabado del *Semanario Literario Ilustrado*, Ciudad de México, 04 de mayo de 1903, p. 18.

Como era costumbre, el inventor también creó un método explicativo para el manejo de cada uno de los distintos aparatos "que sirven para producir los efectos imitativos del Arpiano, a la vez que el modo de adaptarlos al Arpiano, dos métodos y piezas escritas para el Piano".[88]

CONCLUSIONES

"Autor, Perfeccionador, Reformador y Fabricante de La Nueva Lira,"[89] fueron las cualidades atribuidas al maestro Antonio Hermosa Saviñón en el siglo XIX. Este trabajo es apenas un primer acercamiento para conocer la obra de este personaje que

[86] *Idem.*
[87] Hermosa Saviñón, Antonio, *Manual para facilitar el estudio…op. cit.,* México, 1901, pp. 119-122.
[88] S/A, (1904, 27 de enero), Notas sociales, Una velada musical, *El Tiempo,* Ciudad de México, p.1.
[89] Manuel Cervantes Imaz, (1893, 21 de mayo), Antonio Hermosa, *El Tiempo*, Ciudad de México, p.1.

a pesar de haber trascendido las fronteras nacionales obteniendo galardones por sus inventos, hoy en día sigue siendo desconocido.

Desafortunadamente las descripciones de los instrumentos en los textos del autor como de los periodistas son tan vagas, que no alcanzamos a comprender del todo las formas y funciones, tal parece que Hermosa prefirió dar voz a sus admiradores y amigos en aras de legitimar la utilidad y originalidad de sus instrumentos, métodos y otros artefactos. Ellos destacaron más los méritos del autor que los de los propios inventos. Las escasas fuentes sobre don Antonio y sus productos son insuficientes para lograr entender el funcionamiento, la sonoridad y sobre todo la trascendencia del uso de los instrumentos o de su sistema de lectura musical en las instituciones de la época. Realicé una búsqueda en los libros de Zanolli.[90] Revisé planes de estudio, reglamentos, listas de docentes y de materias, para corroborar si Hermosa Saviñon fue catedrático en el Conservatorio Nacional de Música o si se implementó la materia de *Lira* como se propuso en 1893, no obstante, esa iniciativa no fue escuchada y tampoco aparece el maestro en las nóminas. Considero que es crucial localizar físicamente evidencias tangibles de todas sus publicaciones ya sea en colecciones particulares o en museos del país o del extranjero para poder analizar y revalorar su aportación al proceso de enseñanza y aprendizaje musical. Es preciso encontrar ilustraciones, planos o plantillas sobre los que se basó para construirlos, creemos que la mayor parte de la obra de este inventor está extraviada o en colecciones particulares, quedando esa y otras líneas abiertas a nuevas investigaciones.

FUENTES

Bibliografía:

Hermosa Antonio, *Manual para facilitar el estudio práctico de nuestro cuadro conforme al sistema objetivo, que contiene la historia de la música: Relativa á los antiguos y modernos instrumentos*, México, Tipografía y Litografía Católica, 1901.

Pareyón Gabriel, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México,* Vol. 1 y 2, Guadalajara, Jal., Universidad Panamericana, 2007.

Larra Luis, *El mentir de las estrellas,* música de Mariano Hermoso. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1908.

Medrano Ruiz, Sonia, Las orquestas típicas en México. De la Invención a la consolidación de una tradición, México, Instituto Zacatecano de Cultura/Medea Print, 2021.

[90] Betty Luisa de María Auxiliadora, Zanolli Fabila, (2017), *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996). Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional.* Volumen I y II, México, INBAL/ Conservatorio Nacional de Música, 2017. V.II, pp. 92-144; 146-189; 192-204; 258-283.

Olavarría y Ferrari, Enrique, *Historia del Teatro en México*, México, Porrúa, 1968.
Saldívar Gabriel, *Bibliografía Mexicana de Musicología y Musicografía*, México, CNCA/INBA/ CENIDIM, 1991.
Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996). Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional.* Volumen I y II, México, INBAL/ Conservatorio Nacional de Música, 2017.

***Hemerografía*:**

Diario Oficial de los Estados Unidos Mexicanos, Ciudad de México, (1910, 05 de mayo), p.8.
El Álbum de la Mujer, Ciudad de México, (1887, 13 de noviembre), p. 8.
El Entreacto, Ciudad de México, (1902, 18 de mayo), pp.3-4.
El Popular, Ciudad de México, (1903, 22 de agosto), p.6.
El Siglo Diez y Nueve, Ciudad de México, (1882, 04 de abril), p. 2.
El Tiempo, Ciudad de México, (1884, 18 de marzo), p.3.
El Tiempo, Ciudad de México, (1887, 18 de octubre), p.1.
El Tiempo, Ciudad de México, (1892, 12 de mayo), p. 2.
El Tiempo, Ciudad de México, (1893, 21 de mayo), p.1
El Tiempo, Ciudad de México, (1898, 09 de junio), p.2.
El Tiempo, Ciudad de México, (1898, 06 de agosto), p.2.
El Tiempo, Ciudad de México, (1898, 24 de agosto) p. 3.
El Tiempo, Ciudad de México, (1893, 11 de octubre), p.4.
El Tiempo, Ciudad de México, (1899, 26 de enero), p. 2.
El Tiempo, Ciudad de México, (1902, 16 de octubre), p. 1.
El Tiempo, Ciudad de México, (1904, 27 de enero), p.1.
El Tiempo, Ciudad de México, (1904, 22 de diciembre), p. 4.
La Patria, Ciudad de México, (1899, 28 de diciembre), p.1.
La Voz de México, Ciudad de México, (1876, 17 de septiembre), p.1.
La Voz de México, Ciudad de México, (1883, 11 de mayo), p.3.
La Voz de México, Ciudad de México, (1885, 28 de marzo), p.3.
La Voz de México, Ciudad de México, (1885, 7 de junio), p. 3.
La Voz de México, Ciudad de México, (1887, 16 de octubre), p. 3.
Le Trait d' Unión, Ciudad de México, (1882, 27 de mayo), p.3.
Semanario Literario Ilustrado, Ciudad de México, (1903, 20 de abril), p. 19.
Semanario Literario Ilustrado, Ciudad de México, (1903, 04 de mayo), p. 18.
Semanario Literario Ilustrado, Ciudad de México, (1903, 08 de junio), p. 18.
Semanario Literario Ilustrado, Ciudad de México, (1903, 04 de mayo), p. 18.
The Evening Star, Ciudad de México, (1900, 26 de febrero) p. 4.
The Mexican Herald, Ciudad de México, (1899, 26 de julio), p.8.

Cibernéticas:

"Acta de bautismo de José Antonio Saviñón Velázquez" Libro de Bautismos de hijos legítimos que comienza el 1º de mayo de 1835. Sagrario Metropolitano de México, Ciudad de México, 15 de junio de 1835, consultada el 20 de octubre de 2023 en la página Familysearch. https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:939Z-RQKN-3?view=index&personArk=%2Fark%3A%2F61903%2F1%3A1%3AQJ8Y-PQ6B&action=view

"Saviñón Antonio H.", acta de defunción #480, consultada el 20 de octubre de 2023 en la página Familysearch. https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:33SQ-GRKP-6V6?view=index&action=view

Luis Larra, (1908), El mentir de las estrellas, música de Mariano Hermoso. Madrid, Sociedad de Autores Españoles. https://books.google.com.mx/books?id=8GxbAAAAcAAJ&dq=El%20mentir%20de%20las%20estrellas%20de%20Luis%20de%20Larra%2C%20Hermosa&source=gbs_book_other_versions Recuperado el 20 de abril de 2024.

Sociedad de Autores Españoles, Catálogo de obras on line. Recuperado el 20 de abril de 2024. http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/x/0/0/5/?searchdata1=(ocolc)432423632

ANEXO

Museo Smithsonian, Museo Nacional de Historia Americana, Behring Center, colección de instrumentos musicales. https://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah_605730

La Lyra Hermosa de doce cuerdas (12 x 1) fue hecha por Antonio Hermosa en México alrededor de 1900-1914. El frente de la lira presenta un patrón de líneas alrededor de los bordes. Una etiqueta pirograbada en español dentro del instrumento dice:

"ANTONIO HERMOSA FABRICANTE [/] MÉXICO No 15".
(Escrito al interior del círculo de la etiqueta)
Privilegio exclusivo conce-
dido por el Supremo
Gobierno por el per-
feccionamiento refor-
mas y venta del
instrumento denominado Lira

Imagen 8. Etiqueta *Lira Hermosa*

LOCALIZACIÓN *Actualmente no a la vista*
NOMBRE DEL OBJETO *guitarra*
FECHA DE FABRICACION *1900-1940*
FABRICANTE *Hermosa, Antonio*
LUGAR DE ORIGEN *México*
DESCRIPCIÓN FÍSICA *madera (material en general) metal (material de cuerdas)*
DIMENSIONES *total: 25 x 17 x 3 1/4 pulg. 63,5 cm x 43,18 cm x 8,255 cm*
NÚMERO DE IDENTIFICACIÓN *MI.381931*
NUMERO DE CATALOGO *381931*
NÚMERO DE ACCESO *160028*
LÍNEA DE CRÉDITO *Donación de Mary E. Maxwell*
FUENTE DE DATOS *Museo Nacional de Historia Americana*

SOBRE LA AUTORA

Sonia Medrano Ruiz

Cantante concertista y doctora en Historia. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores y docente en la *Escuela Estatal de Restauración y Conservación "Refugio Reyes"*; en el departamento *Extensión* y en las licenciaturas en *Turismo* y en *Música*, de la Universidad Autónoma de Zacatecas. Realizó seis grabaciones de *Música Latinoamericana* de los siglos XVIII, XIX y XX. Es autora del libro *Las orquestas típicas en México. De la invención a la consolidación de una tradición,* Instituto Zacatecano de Cultura (2021). Ha colaborado con capítulos de libro para las universidades: *Autónoma de Aguascalientes, Autónoma de Nayarit*, *Autónoma de Zacatecas,* y en tres libros con *El Colegio de Jalisco.* Asimismo, con artículos sobre temas de investigación musical en las revistas *El Artista* de la Universidad de Guanajuato, *Diagonal* de la Universidad de California en Riverside, E.U. A. y *Artemis* de Brasil.

LA FIESTA PATRONAL EN JURICA, QUERÉTARO: LA "TRADICIÓN" ANTE LA "MODERNIDAD"

THE PATRON SAINT FESTIVAL IN JURICA, QUERÉTARO: "TRADITION" VERSUS "MODERNITY

Yarabí Bautista Hernández
Universidad de Guanajuato
yarabii_95@hotmail.com

Recepción: 27 de septiembre del 2024
Aceptación: 27 de octubre del 2024

Resumen

En este trabajo se realiza una aproximación a la fiesta patronal que se realiza en Jurica, Querétaro, en honor al Señor de la Piedad con el objetivo de conocer los diversos cambios que se han producido y con los cuales ahora se pretende darle mayor vistosidad a la celebración para así analizar el proceso de dicha fiesta y su ciclo. Se debe entender la tradición como algo dinámico que se recrea en sí mismo, apropiándose de elementos de la "modernidad", pero que causa cierta tensión, y no como una manifestación anclada en un pasado que permanece estática. Para llevar a cabo esta investigación se realizaron observación *in situ* y entrevistas a quienes participaban en la festividad con el fin de conocer su percepción, la cual se analizó desde su discursividad y en el contexto del "ciclo de la tradición" para entender cómo ha sido heredada a las nuevas generaciones para ser posteriormente reformulada y permanecer vigente y arraigada en la identidad colectiva de Jurica.

Palabras clave: Jurica, fiesta patronal, Señor de la Piedad, dinámica de la tradición, oposición generacional

Abstract

This paper approaches the patronal festival of the Señor de la Piedad and its elements held in Jurica, Querétaro, with the aim of understanding the various changes that have occurred and how there is now a desire to enhance the visibility of the celebration. This allows for an analysis of the process of this festival and its cycle. Tradition must be understood as something dynamic that recreates itself, appropriating elements of "modernity," but which also causes some tension, rather than as a manifestation anchored in a past that remains static. To carry out this research, on-site observations and interviews were conducted with participants in the

Universidad de Guanajuato. *El Artista*. Revista de Artes, Cultura y Patrimonio Cultural, año 21, número 21, 1 de enero al 31 de diciembre del 2024. Esta obra es de acceso abierto.

festival to understand their perceptions. These were analyzed through their discourse and within the context of the "cycle of tradition" to comprehend how it has been inherited by new generations, subsequently reformulated, and continues to be relevant and rooted in the collective identity of Jurica.

Keywords: Jurica, saint celebration, Señor de la Piedad, dynamics of the tradition, generational opposition

INTRODUCCIÓN

En este trabajo que se presenta a continuación se pretende conocer y analizar los cambios de una práctica religiosa en un espacio enclavado en la capital queretana: la fiesta patronal en honor al Señor de la Piedad, en Jurica, Querétaro en base al modelo del Ciclo de la tradición que propone Carlos Herrejón (1994). De esta tradición se observan diversas percepciones debido a su dinámica y reinterpretación, ya que ha ido cambiando con el paso del tiempo, lo cual muestra su constante transformación junto con sus actores.

Las fiestas patronales, como manifestaciones identitarias, no solo se relacionan con la descripción y comprensión de un grupo cultural específico, sino con los hechos históricos, las construcciones y cambios. Aunque la mayoría de las celebraciones patronales a lo largo y ancho del país tienen en común la veneración de una imagen religiosa, el uso de la música y la danza como ofrenda o manda, novenarios, entre otros aspectos, también presentan sus particularidades que no solo las diferencian de otras y tienen que ver, además de la costumbre específica del lugar, con los organizadores de la fiesta, los milagros hechos por la imagen, la actividad económica que sustenta a la población y los avances de la "modernidad".

En el caso que se estudia, la pertinencia tiene qué ver con la comprensión de cómo las diferentes generaciones participantes en la celebración de la fiesta patronal la han dotado de sus valores, gustos y modas; de ahí que se produzcan diferentes miradas sobre cómo se llevaba a cabo en el pasado y cómo en la actualidad. Además de tener una función identitaria, la celebración también ha "revitalizado" la cultura del pueblo, pues parecía que se estaba "perdiendo" o siendo absorbida por la urbanización y a partir de la recreación de la fiesta los habitantes del ejido reafirman anualmente su pertenencia a un espacio tanto físico como simbólico. En la organización también se confirman relaciones

sociales y de poder, así como disputas y desacuerdos que se han venido construyendo a lo largo de la historia del pueblo.

EN TORNO A LA INVESTIGACIÓN

Para llevar a cabo esta investigación se realizó trabajo de campo de septiembre de 2019 a mayo de 2020. El trabajo inició con el permiso de la mayordomía para documentar la fiesta y realizar entrevistas a quienes ostentaban algún cargo en la misma; así mismo, a los participantes que mostraron interés y estuvieron de acuerdo en colaborar, se les mencionó que serían grabados y que en la publicación se usarían pseudónimos para proteger su identidad. Paralelamente se realizaron visitas al Archivo Histórico de Querétaro y al Archivo Parroquial del ejido con el fin de hacer acopio de información acerca del pueblo.

Durante los días de la fiesta se buscaba observar quiénes participaban de ella, sus edades, ocupaciones, y de qué manera viven la celebración, es decir, si solo participan de la parte festiva o también de la religiosa, los motivos de ciertas personas para no participar, cómo lo organizaban y porqué hacerlo de ciertas maneras, si participan de los juegos de azar y del consumo de bebidas alcohólicas, como danzantes, músicos, comerciantes, etc. En las entrevistas se pretendía conocer la visión de los "jóvenes" y de los "viejos, (manera en la que se autodenominan, ¨a nosotros ya no nos toman en cuenta porque somos viejos¨, ¨nosotros que estamos viejos ya no podemos hacer muchas cosas¨, entre otros.) su manera de ver las nuevas formar de organizar y celebrar la fiesta por parte de los ancianos y porqué realizarla de manera diferente a como lo hacían sus antepasados por parte de los jóvenes. Las principales preguntas eran cómo llevaban a cabo la fiesta, cómo saben que la celebran actualmente y qué opinión tienen, si bien se contaba con un guion, se pretendía una conversación guiada para poder conocer ciertos adjetivos calificativos que los mayores pudieran utilizar al hablar de la fiesta actual. Las entrevistas se realizaron a mujeres y hombres de entre 19 y 93 años, amas de casa, maestras, empleados del hotel (botones, cocineros, jardineros) encargados de abarrotes, el párroco, entre algunos otros. A partir de los datos recabados se agruparon los entrevistados en dos grupos generacionales diferentes, los "jóvenes", grupo que abarca hasta los 40 años, y los "viejos", adultos mayores entre 70 y 93 años. Los grupos se definieron en base a quienes son los principales organizadores y participes de la fiesta y los que encuentran las nuevas formas de celebración inadecuadas a lo que ellos recordaban en sus tiempos como mayordomos y participantes.

Con base en el "Ciclo de la Tradición" que propone Carlos Herrejón, (1994, p. 136): a) *transmisión*, b) *recepción*, c) *asimilación*, d) *posesión e) transmisión,* se analiza cómo la práctica de la fiesta patronal de Jurica se ha transmitido a

través de las generaciones, cumpliendo así el ciclo y, sobre todo, la apropiación, modificación y adaptación que en cada momento de la transmisión se da. Como menciona el citado autor, asimilar una tradición conlleva modificarla y, por lo tanto, conquistarla y en este proceso las prácticas de generaciones pasadas podrían dejarse de lado para dar paso a la "modernidad" y a la renovación. Con lo anterior no se afirma que tradición y modernidad son conceptos enfrentados, sino que los practicantes dotan la fiesta de acuerdo con lo que viven en ese periodo contextual.

Una vez entendida la propuesta de Herrejón (1994) y a partir de las entrevistas y la observación, se busca colocar brevemente en los diferentes estadios del ciclo la tradición, toda la celebración juriquense, desde el cambio de mayordomía, novenarios, la parte sacra así como la festiva, para así entender los diferentes momentos del ciclo y las categorías que permitan identificar en los cambios, el por qué el descontento de algunos mayores de la fiesta patronal actual, es decir, porque un grupo de ancianos no aceptan la reinvención que se ha dado de la fiesta a partir de la apropiación de los jóvenes de la mayordomía. Lo anterior nos permitirá llegar a una interpretación relacionada con la dinámica cultural y el ciclo de la tradición con todo lo que esto significa.

EL SEÑOR DE LA PIEDAD

En relación a la imagen del Señor de la Piedad existen dos versiones de cómo llegó a Jurica. Una de ellas menciona que arribaron al pueblo unos indios cargando la imagen de Cristo Crucificado de 40 centímetros de largo por 20 de ancho en un *guangoche* y cuando quisieron continuar su camino la imagen se volvió tan pesada que era imposible cargarla, por lo cual la dejaron encargada con la gente de Jurica (Diakonia, 2010). La segunda relata que la imagen se apareció donde hoy se encuentra la capilla, eligiendo así que en ese lugar se le construyera su morada. Una última historia, no aceptada, tiene qué ver con el origen de la imagen en la Piedad, Michoacán; aunque esta historia se encuentra documentada (Jurica Inmemorial 2010), los adoradores del santo prefieren aquellas versiones que le concedan a la imagen un origen en su pueblo y no en otra entidad. Según los registros de Jurica Inmemorial (2010), al patrón se le celebra su fiesta desde el año 1897.

La oralidad da cuenta de los milagros y castigos del Señor de la Piedad, incluso en el patio de la capilla aún se conserva el árbol de mezquite de uno de los relatos más conocidos por los fieles de la imagen: a raíz del resquebrajamiento de una presa, el pueblo se inundó y la corriente se iba llevando todo a su paso; sin embargo, el caudal se abrió en dos rodeando a la

capilla y quienes se encontraban alrededor se subieron al mezquite para así salvar su vida.

Pero, así como concede milagros también es severo con los fieles quienes no hacen las cosas de "buen corazón". En una ocasión una de las mujeres encargadas de preparar la comida para los peregrinos se quejó de ellos llamándoles "tragones", por lo cual sus ollas se quebraron y el atole se regó; en penitencia, tuvo que ir de rodillas a la capilla a pedir perdón. Así mismo, el santo no solo ha obrado en la vida de sus fieles, sino también sobre su misma imagen, pues en un par de ocasiones lo han querido sacar de su capilla y ha crecido en tamaño y peso impidiendo su paso por la puerta, reafirmando de esta manera dónde él desea morar.

Según relatos de tradición oral, en dos ocasiones han querido mover el patrón de lugar: la primera vez, creyentes de Felipe Carrillo Puerto quisieron sacar a la fuerza la imagen grande de la capilla, pero el mismo Señor de la Piedad se los impidió creciendo en tamaño. En tiempo reciente, el párroco quiso sacar la figura grande y dejar en la capilla solo la "peregrina"; en esa ocasión, fue la mayordomía quien se opuso y las dos representaciones del santo siguen en su morada.

LA FIESTA PATRONAL DEL SEÑOR DE LA PIEDAD

La fiesta patronal de Jurica se celebra anualmente del 24 al 27 de diciembre en honor al Señor de la Piedad cuya imagen se expone por la mayordomía para que peregrinos y juriquenses lo visiten, reverencien, toquen y le soliciten algún favor o milagro, o le agradezcan las peticiones concedidas. Durante este tiempo no solo se lleva a cabo una celebración religiosa, sino una renovación de la identidad del pueblo. En la fiesta se conjuntan fe, novenarios, pirotecnia, feria, conciertos, danzas y músicas, entre otras; estas expresiones tienen el objetivo no solo de celebrar al patrono sino también divertir a sus fieles; por eso, año con año los mayordomos y los participantes buscan reformular e innovar la celebración.

La fiesta envuelve todo el pueblo y transforma su atmósfera. Desde el inicio de los novenarios, los participantes caminan por las calles empedradas hasta llegar a la casa que recibe la imagen y ofrece la misa. Como menciona Osorio (2003, p. 252), "la calle no solo contribuye a la cohesión social, sino que revitaliza la identidad territorial cuando la gente del pueblo se vuelca sobre ellas para peregrinar o celebrar sus fiestas". Durante la fiesta, desde la plaza donde se ubica la parroquia hasta la zona de la capilla, los gritones y vendedores ambulantes de artesanías, juguetes y otros productos atestan las calles, pues la fiesta no solo tiene una función socio-religiosa, sino también una

económica. Los juegos de azar y de feria se localizan en la cancha de la plaza, así como en la zona baldía cruzando el río.

En Jurica la mayordomía está integrada por cuatro hombres que ostentan el cargo de primero hasta cuarto mayordomo y se responsabilizan de la capilla y el templo, las dos imágenes del Señor de la Piedad, la fiesta patronal, las celebraciones de la Semana Santa, así como el resto de las actividades marcadas en el calendario ritual anual que ellos mismos preparan, relacionadas principalmente con el patrón. En el pueblo la mayordomía es horizontal y los comisarios ejidales no tienen injerencia en los asuntos religiosos; además, está integrada a las pastorales de la parroquia, en cuanto al tiempo de permanencia, sucede que repiten la mayordomía varias veces hasta que el pueblo propone otro candidato, aunque son otros varones del mismo parentesco quienes toman el puesto.

Los mayordomos son elegidos por el pueblo en una reunión celebrada en el patio de la capilla durante un ritual que siempre se lleva a cabo el día ocho de diciembre a las ocho de la noche. Los interesados e interesadas se reúnen alrededor de una mesa y un pizarrón, y en éste se anotan los candidatos que los mismos juriquenses proponen. En la mesa se encuentran el párroco, que es invitado a bendecir y encomendar a la virgen de Guadalupe la votación, así como los mayordomos salientes y en el centro la figura del Señor de la Piedad. Mientras la gente se anima a pasar a votar, entre los varones circula una palangana que contiene cigarros, de la cual pueden tomar uno.

Si bien la votación es libre, se han generado ciertos conflictos que tiene qué ver con la poca participación de la población pues, aunque se encontraba reunido un número significativo de personas de diferentes edades, nadie propuso un nuevo mayordomo y quedó el mismo, quien a decir de algunas personas ya llevaba algunos años repitiendo el cargo. Quien ostenta el cargo de primer mayordomo tiene qué escoger a su equipo de trabajo; es decir, del segundo al cuarto mayordomo y deben ser varones y mayores de edad porque "el Señor [de la Piedad] requiere mucho tiempo"[1]

Por otra parte, existe la organización de las "tenanchas" que es similar a la mayordomía, pero de carácter femenino. Se encuentra conformada solo por mujeres y no solo están al servicio del patrón sino de los mayordomos, pues dependen de los varones. Al igual que en la votación de la mayordomía, las mujeres deben proponer a las candidatas y solo ellas pueden votar y, de la misma manera, la primera tenancha escoge a su equipo de trabajo que deberá consistir en mujeres mayores de edad y doncellas que son quienes pueden limpiar el altar de la capillita, aunque algunas señoras mencionaron que ya es muy difícil encontrar mujeres "puras" y, al contrario, "ahora cualquiera puede

[1] Sra. San Pedro, abarrotera, ama de llaves de la capilla, 88, Jurica Querétaro

tocar la imagen, aunque no sea de buen testimonio"[2] . Sus funciones consisten en limpieza y cambio de flores, cuidado de la imagen durante la fiesta patronal, bendecir con copal las diferentes imágenes, acompañar las procesiones que se realizan durante el calendario ceremonial y organizar las *kermeses* para recaudar fondos.

En lo que toca al ritual festivo, la novena se lleva a cabo durante los nueve días que anteceden a la fecha de inicio de la fiesta y durante ese tiempo los fieles se dedican a rezar las oraciones dispuestas específicamente para el santo. Este momento que antecede a la fiesta se lleva a cabo por las calles principales del pueblo y se parte siempre de la capilla a las seis de la tarde. Durante el recorrido se realizan los rezos y cantos que la novena señala, hasta llegar a la casa donde se llevará a cabo la celebración eucarística a las siete. El hogar escogido y la familia que habitan allí fungen como anfitriones del santo, autoridades religiosas, mayordomos, tenanchas y quienes ya han recorrido las calles al son de rezos y cantos. La familia prepara el espacio, que deja de ser ordinario para convertirse en sagrado. La actividad festiva no se concentra en una única casa, pues todos los vecinos de la calle preparan aguas, refrescos, pan, tamales y diferentes guisos que regalan a los asistentes, además decoraran la calle con globos, papel de colores y listones y así conviven un momento después de finalizada la eucaristía.

El levantamiento de arco es el momento que marca el inicio de la fiesta. Aunque solo los cargueros y algunas otras personas participan del momento, el pueblo sabe que al despertar estará todo dispuesto para iniciar las actividades rituales y festivas. Este arco, que se realiza durante el 23 de diciembre, debe estar en su posición a más tardar a las doce de la madrugada del día 24. Los encargados de prepararlo trabajan durante el día la planta conocida como "cucharilla" y ésta se adorna con diferentes materiales para después poder colgar lo que ha donado el pueblo, tenanchas y mayordomos. Los objetos son desde bebidas alcohólicas, pasando por juguetes, enseres de cocina, pan de fiesta y una variedad de frutas, hasta coronarse con una bandera mexicana.

A las once de la noche los mayordomos cargan el arco para dar una vuelta con él en la parte externa de la capilla mientras las campanas suenan y se elevan cohetes; posteriormente, se levanta de manera parcial para que la tenancha principal pueda pasar el copal y bendecirlo, y enseguida se alza completamente y acomoda en una estructura de metal que está preparada para este fin. Cuando está de pie por sí solo vuelven a repicar las campanas de la capilla. Los objetos que se encuentran colgando del arco poco a poco

[2] Sra. San Pedro, abarrotera, ama de llaves de la capilla, 88, Jurica Querétaro

irán siendo menos, pues se encuentran ahí para su venta y así recaudar fondos para los gastos de la fiesta y tanto los visitantes como los mismos juriquenses los van comprando y bajando según los vayan solicitando.

Los peregrinos procedentes de diferentes comunidades comienzan a llegar el día 24 de diciembre a la capilla para después caminar a partir de las 12:30 de la tarde hacia la ermita. A las 2:00 se les da la bienvenida de manera pública mencionando todas las comunidades asistentes y asociaciones de charros; éstos se forman para ir depositando sus imágenes en la cúpula y para visitar al "principal", es decir, la imagen que reside en Jurica. Mientras esto sucede, los juriquenses asisten de igual manera a la ermita a compartir alimentos con los peregrinos, desde aguas, refrescos, tamales, mole y demás variedad de guisos. El párroco los bendice y da gracias para poder comenzar el convivio donde peregrinos y juriquenses comen y beben alrededor de las imágenes. Posteriormente terminan y se retiran en procesión de regreso a la capilla donde se celebrará la misa por el Obispo.

Los peregrinos asisten de diferentes comunidades alrededor de Jurica, pero también de lugares distantes, entre ellos de Ecatepec, Estado de México. Lo anterior se debe a un proceso de migración ya que la población originaria de Jurica decidió salir del pueblo para buscar mejores oportunidades laborales, de manera que el culto al Señor de la Piedad se trasladó junto con sus fieles y adquirió popularidad, por lo cual año con año estas personas asisten al lugar de origen de su santo, participan de la fiesta y, también, dejan una derrama económica.

Durante los cuatros días de fiesta diversas danzas se presentan en la explanada de la capilla, así como en su patio; éstas son ofrecidas al Señor de la Piedad por los participantes. Las mesas danzantes son originarias principalmente del pueblo, pero también asisten de igual manera de las comunidades alrededor, así como danzantes concheros de Estado de México. La función de la danza en el ritual es de vital importancia, pues renueva el compromiso de los danzantes con la imagen y también con el pueblo. Su participación en la fiesta es necesaria ya que son parte de la ofrenda y de las mandas a cumplir. Las diferentes danzas tienen que ver con la tradición que cada familia o mesa ha apropiado para sí, debido a que muchos aprendieron a partir de la intervención de políticas públicas del estado y otros por la necesidad de ofrendar algo a su patrón y fueron aprendiendo a partir de ver a otros. Estas danzas son de Concheros, Danzas Guerreras y de Conquista.

LA MIRADA GENERACIONAL A LA FIESTA

Como suele suceder a nivel generacional, las visiones de la cultura y sus manifestaciones son de acuerdo con el grupo de edad. Así, la gente mayor que relata cómo vivían ellos la fiesta lo hace con nostalgia, pues mencionan que ya no es lo mismo, incluso mencionan que antes era una "fiesta más religiosa y más sencilla". Los diversos elementos de la fiesta han ido cambiando y adaptándose de tal forma que la creatividad de los mayordomos se ve reflejada en la manera cómo estos se proponen dentro del ritual festivo.

Para los mayores, estas nuevas formas de hacer la fiesta les parecen "no tradicionales" y "no sanas". Para ellos, por ejemplo, la música ha cambiado tanto su función, pues recuerdan que antes se traían bandas de viento que nunca dejaban de tocar en ofrenda a la imagen; en la actualidad en cambio, mencionan, solo es para entretener a la gente y no para honrar al Señor; por otra parte, no les gusta que hable de balazos y muertes; "Sí, pero eran otros tipos de... había más orden, había músicas, pero traían una banda de viento, que le decían, música sana; [hoy] hay mucho desorden, la música habla de balazos y muertos" [3]. Otro de los elementos criticados son los castillos pirotécnicos:

> Y fíjate que habían unos castillos mejor que los que hay hoy, porque si uno, los que encargaron los castillos, de las fiestas [inaudible] y con hartas luces. Había unos cohetes que les decían buscapiés y esas se salían y andaban por donde quiera y un gritadero de gente por donde quiera, pero, pues, sano; y luego que los toritos, unos toritos que se metían los jóvenes a torear, pero bien sano. [4]

Además de la música y los castillos, tampoco se está de acuerdo con las danzas actuales, pues, aunque se sigue llamando *frachicos* a los participantes, como antes se les conocía, los cambios que presentan no son de acuerdo con lo que consideran adecuado. Los personajes citados son los encargados de bailar en la explanada de la capilla al son de las bandas del viento y sus disfraces están inspirados principalmente en personajes de terror de Hollywood, cuando antes, mencionan los ancianos, sus máscaras eran talladas en troncos de árbol y de personajes como viejos y charros y su tarea era solo la de bailar; sin embargo, actualmente realizan parodias homosexuales mientras bailan y casi siempre están bajo la influencia de bebidas embriagantes.

Relacionado con lo anterior, es quizá la crítica que más resalta entre las personas de más edad, pues mencionan que durante la fiesta la venta y

[3] Sra. María, ama de casa, 68, noviembre 2019, Jurica Querétaro
[4] Sra. María, ama de casa, 68, noviembre 2019, Jurica Querétaro

consumo de bebidas alcohólicas es la principal actividad entre la gente de todas las edades, incluso menores de edad, por lo cual la parte religiosa de la festividad es dejada de lado. Por otra parte, hacen hincapié en que durante los días de fiesta en el pueblo se producen conflictos entre vecinos que podrían evitarse si la gente no estuviera "tomada", pues los ánimos "se calientan" y olvidan que el patrón se encuentra a unos pasos de ellos y se les hace fácil faltarle al respeto. Otros elementos recordados por la gente mayor son las actividades recreativas y deportivas, la forma de administrar el dinero, la atención a los peregrinos y a las bandas de música, pero, sobre todo, la manera de conducirse durante los cinco días de fiesta:

> Una vez en una semana no pidieron cena, llegó la música, estaban esperando la hora para empezar a tocar; [en]tonces, ellos cuando vinieron de aquí por un lado de Apaseo, había dos bandas muy buenas ahí y, entonces, les dijimos, se llama Heberto el señor, Don Heberto, no pidieron cena para... y dicen, pues, sabes qué, váyanse a las tiendas, a ver qué encuentran. El chiste es que les demos de cenar, porque, a poco van a aguantar hasta 10 de la noche, dice, no, vayan a buscar. Entonces había una tienda que estaba ahí en la entrada del hotel, allí había una tienda y los señores se apellidaba Ruiz y llegamos y le dijimos: "oiga, señor Ruiz, queremos que nos dé", y sí, "qué cree, que somos los mayordomos del Señor de la Piedad..." ya la música tiene como una hora dos horas y ya él nos vendió todo el pan que tenía y nos dio sardinas y ya luego nos regaló tomate, cebollas, aguacate, cilantro y eso ya lo regaló él, nomás le pagamos el pan, todo lo demás lo regaló él. Entonces había un señor que vivía en la capillita, atrás, había una familia que se apellida Velázquez; entonces dijo el señor ese: "pues vamos a decirles a mis hijas que nos preparen"; entonces, ya nos metimos [...] y ya se les dio de comer y ya ahorita, pues, no, antes era más honesto todo.[5]

Por su parte, en relación a la mayordomía se ha generado diversas opiniones, pues en la parte económica es más la inversión que las ganancias, tanto en dinero como en nuevos fieles. Una de las partes más criticada por parte de la población anciana es la relativa al dinero: durante todo el año la mayordomía y los voluntarios botean por las calles del pueblo pregonando "una limosnita para el Señor de la Piedad"; también en la capilla y en el templo se colocan alcancías; la capillita recibe ofrendas todo el año y el templo, al no estar abierto siempre, las obtiene durante diciembre en los cinco días de fiesta y en Semana Santa. También las tenanchas realizan cada cierto tiempo *kermeses* en el patio de la capilla.

Los ingresos mencionados no se reportaban a la parroquia, a decir del párroco, además de que los mayordomos no cooperaban con los arreglos

[5] Sr. Moreno, 89, septiembre 2019, Jurica Querétaro

necesarios del templo parroquial; sin embargo, estos mencionaban que la parroquia no cooperaba con la fiesta: "les pedimos para los cohetes de los novenarios de este año y no nos dieron respuesta". En cuanto a los egresos, algunos ancianos se quejaban del gasto que los conciertos generaban, pues "son entretenimiento más no ofrenda al santo"; todas las noches durante la fiesta se presenta una banda foránea al pueblo en un escenario monumental; cada banda, mencionan algunos, cuesta 300 mil pesos.

También se ha señalado que la música que se toca hace apología de la violencia, utilizan palabras altisonantes y el cuerpo de la mujer se objetiva constantemente con el fin de un mero entretenimiento y no como ofrenda al santo. Se menciona incluso que las bandas de viento que deben estar tocando en la capilla en todo momento, muchas veces se retiran a comer y a amenizar en los patios familiares dejando al patrón solo:

> Y lo que también el pueblo no ve de bien, bueno parte, algunos sí, otros no, que antes, como lo acabo de decir, que allá llegaban los alimentos para la música y la gente y las visitas comían juntos con la música y ahora resulta de que comenzaron personas a decir que ellas le habían prometido al Señor de la piedad darles de desayuno o almuerzo. Como si fuera una manda a la música el día de sus fiestas y le habían prometido eso, pero que a su casa llevaran música, como si fuera fiesta privada para que allí les presentaran los alimentos, que era una manda, una promesa por algún favor que el Señor de la Piedad les hizo, que por eso y ya así se agarraron... y otra familia que el desayuno, que el almuerzo, otra familia que la cena, o sea y ya la música ya no está en la fiesta que debe de estar. Y ya nomás van y vienen, van y vienen, van y vienen. O sea, que la música ya no es para lo que debería de ser, que es para estarle tocando al Señor de la piedad y entonces va la gente a visitar al Señor de la piedad y ahí está solo, no hay música, porque la música anda en el pueblo, en las casas, que desayunando, que almorzando, que cenando y así se la pasan. Les pagan por comer de hecho.[6]

EL CICLO DE LA TRADICIÓN

Actualmente en Jurica podemos encontrar dos visiones diferentes de la fiesta: la de los jóvenes en comparación con la de los viejos; si bien el patrón y la celebración es patrimonio de todos los juriquenses, los mayores se han sentido desplazados por las innovaciones y los agentes de estas, pues ellos recuerdan una fiesta más "espiritual", que sí bien es cierto que era también para divertir al pueblo y se quemaban castillos, había música, danzas y

[6] Sr Moreno, 89, septiembre 2019, Jurica Querétaro

diferentes formar de convivir, pero a su parecer estaba cargado de un significado religioso, diferente al actual.

La cultura no es estática y, desde luego, la fiesta patronal de Jurica no está exenta de transformaciones. La forma de ser, ver y hacer se modifica a través del tiempo y por eso la fiesta en honor del Señor de la Piedad ha llegado a donde ahora está. Relacionado con lo anterior, a partir de la propuesta de Herrejón (1994) en torno al ciclo de la tradición se analiza cómo la fiesta patronal de Jurica ha ido avanzando en el tiempo.

Una vez ubicada la fiesta del Señor de la Piedad como una tradición generacional ¨coincidente con el *continuum* de la historia¨ (Herrejón, 1994, p. 139), es necesario ir ubicando los diferentes actores sociales dentro del diagrama que propone el autor. Primeramente cabe preguntarse quiénes son los emisores y receptores de la tradición que, si bien se podría pensar que es la gente mayor del pueblo, aquellos que llevan apellidos como Ferrusca, Mompala, Rangel, las entrevistas realizadas durante el trabajo de campo muestran que son la minoría los involucrados en la fiesta, puesto que han sentido que al perder el control de ella, ya no son parte de la organización ni, incluso, de la celebración; entonces podríamos decir que los emisores son un grupo muy reducido y privilegiado de adultos mayores, pero de familias específicas puesto que, como ya se había explicado con anterioridad, la mayordomía lleva ya algunos años pasando entre los varones de una misma familia.

En cuanto a los receptores, este es un grupo más grande ya que se encuentran en los diferentes rangos de edad, desde la infancia hasta adultos de 40 años aproximadamente, puesto que son familias enteras las que participan de la celebración de la fiesta y la mayordomía siempre ha incluido en su grupo de trabajo a menores de edad aunque estos son, por lo general, relacionados a la familia que se ha encargado de la organización de la fiesta últimamente, pero no significa que otros niños y niñas no sean observadores de todo lo que en la celebración se lleva a cabo y esta les genere curiosidad. Otro grupo es el de varones de entre 30 y 40 años, ajenos a la familia que actualmente se podría decir controla la fiesta, puesto que se encuentran interesados en formar parte de la mayordomía y cada diciembre pelean en las votaciones por el cargo; algunos de estos varones son familiares de aquellos adultos mayores que añoran la fiesta de su juventud y que han decidido ya no participar; es por eso que han aprendido de sus padres y abuelos cómo se llevaba a cabo la fiesta; de esta manera, estos ancianos son los emisores dentro de su propia familia y sus hijos y nietos receptores de dos diferentes emisores. El grupo de las mujeres también es clave puesto que son ellas quienes organizan las kermeses para recaudar fondos; además, durante todo el año y la fiesta son ellas las encargadas de velar por la seguridad y limpieza del patrón y su espacio.

Una vez reconociendo los emisores y receptores de la fiesta en el proceso de recepción y asimilación, podemos dar cuenta del porqué del conflicto entre ambos grupos generacionales, puesto que es en este momento del ciclo cuando comienzan las actualizaciones y ajustes de parte de los jóvenes, Según señala Herrejón (1994):

> Junto con la recepción se inicia un proceso de asimilación: la tradición contenido pasa a formar parte del destinatario y al mismo tiempo éste amolda, ajusta y adapta en sí mismo tiempo la tradición. La asimilación de la tradición implica una búsqueda de síntesis entre lo ya poseído desde antes y lo ahora recibido, lo cual conduce a la actualización y recreación de la misma tradición (Herrejón, 1994, p. 136).

Es en este proceso de actualización y recreación donde entra el principal conflicto de la fiesta de Jurica, pues mientras los ancianos quisieran seguir viviendo una fiesta como "en sus tiempos", los jóvenes en su derecho de apropiación de la fiesta buscan reinventarla para un mayor disfrute, lo cual ha generado molestia entre las personas de más edad. Los nuevos mayordomos buscan innovar la fiesta, darle un nuevo carácter con el cual las nuevas generaciones puedan identificarse; además, buscan una mayor participación de la gente de fuera, pues han organizado la fiesta de tal manera que gente de otros pueblos cercanos participen.

En relación con lo anterior, los adultos mayores de una familia mencionaron que la actual mayordomía ha hecho "un negocio" de la celebración, pues han creado una empresa de espectáculos que se encarga de la parte musical y han invertido en presentaciones de bandas de fuera de la ciudad, incluso del estado de Querétaro, y con esto han logrado que la fiesta tenga un mayor alcance, ya que gente de otros pueblos, principalmente del Nabo acude a Jurica a los eventos musicales; sin embargo, dicen los viejos, se ha dejado de lado que es una fiesta espiritual, pues aunque la capilla siempre está llena y hay movimiento constante, durante los conciertos se puede observar una mayor afluencia de gente.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

De acuerdo con Herrejón (1994), el fin de la tradición es ser un puente al futuro. Lo anterior se confirma con el discurso de uno de los mayordomos, cuando menciona que "mientras más grande la fiesta, más futuro tiene". Las fiestas patronales son un cúmulo de diversas expresiones culturales que fungen como mecanismos de comunicación entre lo sagrado y lo profano y los creyentes, en

las que el pueblo se convierte en un espacio donde lo espiritual convive con expresiones festivas de acuerdo con la tradición de la localidad. Los elementos que armonizan en la fiesta forman parte de un todo, un ritual perenne que se va recreando en sí mismo y que no puede prescindir de estas diversas manifestaciones pues rompería el ciclo de la fiesta. Las danzas, músicas, castillos pirotécnicos y otros elementos tienen un porqué dentro de la festividad; los actores encargados de llevar a cabo estas representaciones y actividades bien podrían tener una manda o estar agradecidos con la imagen, así como buscar divertir y entretener al público.

Las fiestas patronales han sido abordadas desde diferentes perspectivas y uno de estos se encuentra en relación con los cambios dentro de las festividades a raíz de la urbanización; en este marco autores como Pizano mencionan que las fiestas "se encuentran amenazadas por factores como la globalización, el desarrollo económico, los desplazamientos voluntarios, la escasez de recursos y en algunos casos por decisiones estatales" (2004, p. 21); sin embargo, para el caso de la fiesta que se analiza, es precisamente echando mano de algunos de estos aspectos como año con año la fiesta se ha ido revitalizando para así alcanzar el esplendor con el que actualmente goza.

Como señala Rey (2004), la fiesta popular es una manifestación del sincretismo, aunque este no necesariamente será entre cosmovisiones indígenas y españolas, sino que también se dan diferentes mezclas como lo son entre lo rural y lo urbano, lo "tradicional" con lo "moderno", lo oral con lo audiovisual y lo popular con lo global. De esta manera la fiesta se compone de elementos de larga data, pero también de la actualidad e incluye el uso de las herramientas digitales para tener más alcance fuera y dentro del pueblo. Es de esta manera como la gente del pueblo ha ido construyendo su identidad, no solo reproduciendo tal cual les ha llegado la fiesta sino enriqueciéndola de nuevos elementos para así asegurar su permanencia para el futuro. A simple vista podría parecer que el añadir nuevos elementos a la fiesta tradicional como lo son nuevos espectáculos musicales con grupos y géneros de moda, cohetería más vistosa, permisos para el consumo de alcohol, entre otros, solo es un capricho de la nueva mayordomía, pero se puede considerar que es gracias a que estos elementos se han incorporado que las nuevas generaciones se han sentido identificados con la fiesta de su pueblo y por ende participan y desean ser parte de la organización.

La fiesta no deja de ser tradicional por las modificaciones que se le hayan realizado, sigue siendo parte de la cultura del pueblo y por ende estará en constante cambio puesto que como ya se mencionó, la tradición es un ciclo en constante movimiento que hará que las costumbres sean constantemente modificadas y reinventadas. Uno de los objetivos de la parroquia era que la mayordomía tuviera por escrito las normas y conductas a seguir para quienes

ostentan un cargo dentro de la fiesta, así como para su organización, algo así como un manual de reglas a decir del párroco. Olmos señala que "al recopilar cualquier rasgo cultural de un grupo, se está congelando su dinámica creativa, sometiéndola al recuerdo escrito, afectando la dinámica de la tradición oral" (2014, pp. 22-23). Si bien los ancianos pudieran sentir atacada la fiesta patronal de su juventud, es por su carácter volátil que esta ha ido deformándose y formándose de acuerdo a las nuevas generaciones, bien dice Gilberto Giménez (2016, pp.11-12) que las identidades cambian precisamente para permanecer y que la cultura es metamorfosis permanente (2016, pp.93).

Imagen 1
Mezquite templo sr. De la piedad
Foto: Yarabí Bautista

Imagen 3
Bendición de la imagen
Foto: Yarabí Bautista Hernández

Imagen 2
Bendición del arco para iniciar la fiesta
Foto: Yarabí Bautista Hernández

REFERENCIAS

Diakonia. (4 de marzo del 2010). *30 Aniversario de la Parroquia de El Señor de la Piedad.* [Boletín de prensa]. Proporcionado por la notaría parroquial.

Fundación DRT. (2010) *Jurica Inmemorial.* Querétaro.

Gaspar, M., Herández, L. (2002). Los jóvenes como actores en la fiesta. *Estudio sobre las Culturas Contemporáneas.* 8(16), 121-134.

Giménez, G. (2016). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. México: ITESO, Universidad Iberoamericana, Universidad Veracruzana, Secretaría de Cultura, Universidad de Guadalajara.

Herrejón, C. (1994). Tradición. Esbozo de algunos conceptos. *Relaciones,* 59: 135-149.

Jurica informa (diciembre de 1998). *Boletín Informativo-Edición Especial, Asociación de colonos de Jurica Campestre, A.C.* [Boletín de prensa]. Proporcionado por la notaría parroquial.

Korsbaek, L. (1996). La historia y la antropología: El sistema de cargos. *Ciencias Ergo Sum*, 2 (2), 175-183.

La casa de… Juan Francisco Torres Landa. (16 de mayo del 2013). *El Universal.* Recuperado de http://www.eluniversalqueretaro.mx/clase/16-05-2013/la-casa-de-juan-francisco-torres-landa

Olmos, M. (2014). El viejo, el venado y el coyote Estética y Cosmogonía. Tijuana: Colegio de la Frontera Norte.

Osorio, L. (2013). *Jurica, un pueblo que la ciudad alcanzó, la construcción de la pertenencia territorial*. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro, Porrúa.

Osorio, L. (2015). *Nueva Antropología 81.* El Sistema de Cargos en Jurica: Entre la fuerza de la tradición y el proceso de urbanización. *1,* pp. 201-227

Pizano, O. (2004). Fiestas y Patrimonio Cultural. En Pizano, O., Zuleta, L., Jaramillo, L. y Rey G. (Coord.) *La fiesta, la otra cara del patrimonio. Valoración de su impacto económico, cultural y social.* Colombia. Convenio Andrés Bello.

Rey, G. (2004). Fiestas y Patrimonio Cultural. En Pizano, O., Zuleta, L., Jaramillo, L. y Rey G. (Coord.) *La fiesta, la otra cara del patrimonio. Valoración de su impacto económico, cultural y social.* Colombia. Convenio Andrés Bello.

SOBRE LA AUTORA

Yarabí Bautista Hernández

Egresada de la Licenciatura en Cultura y Arte de la Universidad de Guanajuato, campus León. Participó en 2018 como becaria de investigación en el proyecto "Literatura en Lenguas Indígenas Mexicanas", dirigido por el Dr. Felipe Canuto Castillo.

DESAFÍOS Y APRENDIZAJES DE LA EXPERIENCIA DE LA GESTIÓN DE FESTIVALES CULTURALES EN TIEMPOS DE PANDEMIA. EL CASO DEL FESTIVAL CULTURAL DE FUNDACIÓN DE CELAYA DURANTE EL 2020

CHALLENGES AND LESSONS LEARNED FROM THE EXPERIENCE OF MANAGING CULTURAL FESTIVALS DURING A PANDEMIC. THE CASE OF THE CELAYA FOUNDATION CULTURAL FESTIVAL IN 2020

Ana Brizeth Vásquez Hernández
Universidad de Guanajuato
ab.vasquezhernandez@ugto.mx

Recepción: 6 de junio del 2024
Aceptación: 1 de agosto del 2024

Resumen

La pandemia por Covid-19 provocó significativos cambios en el ámbito político, económico y social, impactando especialmente en la gestión cultural de festivales. Este trabajo presenta los resultados de una investigación cualitativa que contrasta la teoría revisada con la práctica, basándose en la experiencia profesional y entrevistas a gestores del Festival Cultural de Fundación de Celaya durante 2019 y 2020. La pandemia obligó a la gestión del festival a usar la creatividad para resolver situaciones críticas, redefiniendo contenidos y formatos de producción, estrategias de comunicación, gestión presupuestal y de recursos humanos. La investigación propone utilizar sistemas de gestión para abordar eficazmente los procesos clave y estrategias operativas, teniendo en cuenta los desafíos del entorno.

Palabras clave: Festivales culturales, Gestión de festivales, Producción de festivales.

Abstract

The Covid-19 pandemic brought about significant changes in the political, economic and social spheres, especially impacting the cultural management of festivals. This paper presents the results of qualitative research that contrasts the reviewed theory with practice, based on professional experience and interviews with managers of the Fundación de Celaya Cultural Festival during 2019 and 2020. The pandemic forced the festival management to use creativity to solve critical situations, redefining content and production formats, communication strategies, budget and human resources management. The research proposes using management systems to effectively address key processes and operational

Universidad de Guanajuato. *El Artista*. Revista de Artes, Cultura y Patrimonio Cultural, año 21, número 21, 1 de enero al 31 de diciembre del 2024. Esta obra es de acceso abierto.

strategies, considering the environment's challenges.

Keywords: Cultural festivals, Festival management, Festival production.

INTRODUCCIÓN

Partiendo de la necesidad de formalizar y profesionalizar distintas prácticas de la gestión cultural y de la inquietud de la comunidad artística respecto a la gestión de proyectos, resulta pertinente profundizar en los conocimientos que orienten a la formalización y profesionalización de la gestión de festivales culturales. Hay que proveer información práctica útil para orientar, entre otras cosas, el establecimiento de objetivos, la toma de decisiones sobre el uso de recursos, la gestión de finanzas, de recursos humanos, la programación del contenido y la distribución del presupuesto. Lo que se persigue en el largo plazo es ayudar a la valorización del trabajo cultural, al reconocimiento de la gestión cultural como actividad profesional, al mejoramiento de las condiciones laborales de quienes se desempeñan en los festivales, y a la diversificación de ingresos tanto para el festival, como para sus organizadores, los artistas y creadores que participan.

La literatura señala diversas aportaciones teóricas acerca de las problemáticas que enfrenta la gestión de festivales, en su mayoría situadas en el contexto español (Bonet y Carreño) en las que han profundizado en aspectos generales sobre la titularidad, los presupuestos, el desarrollo y permanencia a través de los años, las tipologías existentes, los modelos de gestión, entre otros. En el contexto mexicano, algunos autores se enfocan en la producción de espectáculos o en las estrategias de marketing (De León) dejando espacio para los estudios enfocados en los procesos de gestión de festivales en el contexto mexicano. Para este propósito se ha partido de la diferenciación de los términos organización y gestión. Entendiendo "organización como un orden sistematizado de acciones para lograr un fin determinado, y "gestión" como la articulación de los elementos clave necesarios para el desarrollo favorable del festival, considerando tanto la administración óptima de los recursos, como el diálogo con las lógicas comunitarias y las políticas públicas del contexto en el que desarrolla. De este modo, el estudio buscó situarse en el ejercicio profesional de la gestión. Desde la experiencia profesional en la Dirección de Proyectos Artístico-Culturales en el Instituto Municipal de Arte y Cultura de Celaya, se pudo identificar que los procesos de planeación, gestión y

producción del Festival Cultural de Fundación de Celaya bajo se desarrollaron en dos modalidades: a) mediante procesos mecanizados y con prácticas aprendidas que se repiten sin cuestionarse, y b) mediante una propuesta de gestión intuitivo que buscó establecer estructuras y procesos orientados a resultados. Todo ello en un entorno de cambio constante tanto de los factores externos (cambios políticos, condiciones sanitarias y eventos extraordinarios) como de los factores internos (intereses y experiencias de los directivos de la institución, la cantidad de información disponible y los presupuestos del festival). Para dar una perspectiva profesional para la gestión de festivales, con información útil a otros gestores, promotores y organizadores de festivales culturales, y a quienes decidan ejercer la gestión cultural profesional, la investigación se planteó como un estudio cualitativo para describir los procesos clave y estrategias generales y operativas del Festival Cultural de Fundación de Celaya del 2018 al 2022, mediante un análisis longitudinal que contrasta la literatura disponible sobre la gestión y producción de festivales con realidad práctica sustentada en el ejercicio profesional y recuperando experiencias de valor, entrevistas profundas con los directivos responsables del festival.

Los objetivos específicos se enfocaron en:

1. Identificar los aspectos que profesionalizan la gestión de festivales culturales mediante la revisión de literatura disponible para construir un marco teórico de referencia.
2. Describir las implicaciones de entender las lógicas comunitarias y dialogar con las políticas públicas del contexto, a través de las referencias teóricas y las entrevistas a profundidad con actores clave en la gestión del Festival Cultural de Fundación de Celaya.
3. Describir los procesos clave y las estrategias generales y operativas del Festival Cultural de Fundación de Celaya a partir de la recuperación de los aprendizajes y experiencias de valor de las ediciones 2018-2020, que posibilitarán integrar una propuesta metodológica que oriente la profesionalización de la gestión de festivales culturales.

MÉTODO

La investigación se fundamentó en un diseño estratégico basado en tres elementos clave:

a) Paradigma filosófico-epistemológico del pragmatismo, teniendo como punta de partida la premisa de que "nada debe ser creído si la evidencia experimental es insuficiente", se pudo profundizar en la gestión de

festivales mediante el contraste entre la literatura disponible y la realidad práctica sustentada en la experiencia profesional.

b) El enfoque metodológico cualitativo centró el estudio en comprender los fenómenos desde la perspectiva de los participantes en su contexto natural (Hernández, Fernández y Baptista, 2014). La recolección de datos se realizó mediante entrevistas a profundidad con actores influyentes en diferentes etapas y procesos de cinco ediciones del Festival Cultural de Fundación de Celaya, para examinar cómo los individuos perciben y experimentan estos fenómenos.
c) La investigación descriptiva permitió identificar características fundamentales de conjuntos homogéneos de fenómenos mediante criterios sistemáticos, revelando su estructura o comportamiento. Un análisis longitudinal fue de utilidad para detallar los procesos de gestión, administración y producción del Festival Cultural de Fundación en 2018, 2019 y 2020, para diseñar una propuesta metodológica que oriente la gestión profesional de festivales culturales.

Se recurrió a la muestra de caso tipo para entender los detalles, significados y actores que influyen en la gestión de festivales, teniendo como referencia las ediciones del 2018 al 2020 del Festival Cultural de Fundación de Celaya a razón de que el objetivo de este muestreo es la riqueza, profundidad y calidad de la información, no la cantidad ni la estandarización. Dada la longevidad del festival, que probablemente cuente con más de 40 ediciones, la información se limita a un periodo y contexto muy específicos, por lo que las propuestas de gestión no podrían considerarse como una regla universal. La naturaleza del festival es de titularidad pública, lo que implica que su financiamiento se realiza a través de recursos públicos y no se persigue la recuperación de la inversión generada. Esta condición otorga ciertas ventajas respecto a otros festivales de iniciativa privada, ya que la entidad municipal asume los costos, riesgos y responsabilidades civiles ante eventualidades. Además, el festival tiene infraestructura para realizar eventos artísticos, lo que podría no aplicarse a la gestión de festivales privados o independientes, aunque ofrece orientación en líneas generales.

El contexto del estudio está influenciado por circunstancias particulares como la pandemia de Covid-19 y un cambio de administración municipal, lo que significa que no se puede asumir que la combinación de factores internos y externos tenga un impacto uniforme en todos los festivales culturales. En cuanto al estilo, el Festival Cultural de Fundación de Celaya se clasifica como un festival cultural multidisciplinario, lo que sugiere que posee características distintivas en comparación con festivales monotemáticos o especializados en un género particular.

La investigación se apoyó en una muestra de tres expertos, considerando además de su experiencia en el Instituto de Arte y Cultura de Celaya, la intervención desde su área de trabajo en distintas etapas de la gestión, administración y producción del Festival Cultural de Fundación de Celaya. Con la intención de obtener una "fotografía" (Chen, 2006 en Hernández, 2014 p.534) más completa del fenómeno, se determinó recurrir a las siguientes técnicas para recolectar los datos pertinentes: la investigación de gabinete para desarrollar la perspectiva teórica con la finalidad de (Hernández, 2014) detectar o identificar palabras clave, planteamientos, teorías, hipótesis, variables y definiciones (p.66) en las que se enmarca la investigación; así como para recopilar "evidencia de datos numéricos, textuales, visuales, simbólicos y de otras clases (Creswell, 2013a y Lieber y Weisner, 2010) que ayuden a la comprensión del fenómeno de estudio. De este modo, se realizó una codificación abierta del material recopilado para crear las categorías de información en las que se integran los criterios de análisis de la configuración del festival, y que orientaron la guía de tópicos utilizada para realizar las entrevistas a profundidad. La entrevista semiestructurada con actores influyentes en los procesos de gestión, administración y producción del festival para la obtención de datos verbales usando como herramienta central la guía de tópicos construida a partir de la revisión de la literatura. En la guía de tópicos se integran los factores que determinan un festival, los procesos clave y las estrategias generales y operativas de la gestión de festivales agrupados de la siguiente manera:

FACTORES QUE DETERMINAN UN FESTIVAL	PROCESIS CLAVE DE LA GESTIÓN DE FESTIVALES	ESTRATEGIAS GENERALES Y OPERATIVAS
Institucionalidad	Planeación	Temporalidad, ubicación de las actividades, relación con los actores significativos, calidad y evaluación de la gestión, estrategia de cooperación, internacionalización, estrategia financiera.
Territorio		
Presupuesto	Gestión	Conjunto de actividades programadas, estrategia de recursos humanos.
Proyecto artístico	Producción	Estrategias de producción, estrategia de captación de audiencia.

Figura 1. *Factores que determinan un festival, procesos clave y estrategias generales y operativas de la gestión de festivales.*
Elaboración propia, 2023 a partir de (Bonet, 2011 y Carreño, 2014)

Se sostuvieron entrevistas virtuales con los siguientes informantes clave:

a) *Coordinador de vinculación y proyectos culturales,* responsable de la planeación y financiación del festival.

b) *Coordinador de programación y difusión cultural*, responsable de la programación y organización del festival.
c) *Titular de la dirección de proyectos artístico-culturales*, responsable de la producción y operación del festival.

Mediante las entrevistas a profundidad con estos actores clave fue posible identificar las percepciones de los organizadores sobre la gestión del Festival Cultural de Fundación, profundizando en sus puntos de vista, interpretaciones y significados. La información recopilada en las entrevistas permitió contrastar la teoría revisada en la investigación de gabinete con la realidad práctica de la experiencia profesional.

La metodología utilizada en este estudio permitió comparar el deber ser con la realidad práctica, que suele sustentarse en la posibilidad de ser. Este enfoque proporcionó aprendizajes y experiencias valiosas que contribuyen a una comprensión más profunda de la gestión cultural profesional y de la gestión de festivales desde una perspectiva social-administrativa. Además, permitió identificar factores determinantes de un festival, procesos clave de la gestión de festivales y estrategias generales y operativas que abarcan aspectos como la institucionalidad, el territorio, el presupuesto, la gestión de actividades programadas, el proyecto artístico, la producción, la planeación, la temporalidad, la ubicación de actividades, la relación con actores significativos, la calidad y evaluación de la gestión, la cooperación, la internacionalización y las estrategias financieras. Estos aprendizajes orientan sobre cómo responder a las principales interrogantes que surgen al comenzar la organización de un festival, facilitando una gestión más efectiva y alineada con los objetivos tanto culturales como administrativos.

RESULTADOS

Bonet (2011) puntualiza cuatro factores para construir una tipología de festivales, y señala que la interacción entre estos factores explica "el por qué, para quién, qué y cómo se definen y desarrollan la mayor parte de festival es" En este sentido, el territorio dónde está ubicado es entendido como lugar de interacción social y cultural simbólica, que además condiciona la realidad y potencialidad de un evento artístico (Bonet, 2011). La institucionalidad del festival conlleva limitaciones en las decisiones, procedimientos y metodologías para los organizadores, afectando la identidad del festival y la gestión y asignación de recursos. El presupuesto disponible involucra el volumen y evolución de este, la financiación y estructura de ingresos, la estructura de gastos, y la política de precios. Así que, las posibilidades para conseguir la misión y los distintos objetivos varían según los recursos financieros disponibles y la capacidad de manejarlos. (Bonet, 2011). Finalmente, el

proyecto artístico constituye el alma del festival y se refleja en la intensidad de la programación de este, es decir, la cantidad de eventos y actividades artístico-culturales que se incluyen en el festival. Esta planificación debe ajustarse tanto al presupuesto como a la capacidad operativa disponible. En este sentido, las interacciones entre el modelo de gestión y el artístico constituyen el sistema de gestión del festival, y según el autor, la suma de ambos modelos resultará en la intensidad de la programación. (MG + MA = IP).

El contexto del 2020 provocó situaciones extraordinarias que influyeron en los factores que determinaron esa edición en particular: las condiciones sanitarias de la pandemia por Covid-19 sumadas al estado emocional de la ciudadanía, los intereses y preocupaciones de la institución por la realización del festival en un entorno incierto, un aumento en el presupuesto del 35% con relación a la edición 2019, además de la celebración del 450 aniversario de la fundación de la ciudad obligaron a replantear múltiples aspectos clave, abriendo la posibilidad de considerar aún más las preferencias, gustos y hábitos de consumo de los públicos para el festival, y, en consecuencia, a repensar los contenidos, innovar en los formatos de producción, la estrategia de comunicación, la gestión presupuestal y finalmente la estrategia para organizar el personal involucrado, puesto que estaba implícita su seguridad y su salud. En formatos mixtos se determinaron 53 días de actividad, en los que se consideraron las fechas relevantes para la ciudad, la naturaleza de los espectáculos y el número de personas en foro, los costos y gastos administrativos, y las posibles preferencias de los públicos en cuanto a disponibilidad para ver la programación en línea y/o presencialmente.

Figura 2
Aprendizajes de la experiencia de gestión de la edición 2020 del Festival Cultural de Fundación de Celaya.
Elaboración propia, 2023.

En la figura se presenta una radiografía detallada de los retos enfrentados para llevar adelante el Festival Cultural de Fundación en el contexto de la pandemia.

Esta imagen no solo ilustra los desafíos operativos y logísticos que surgieron debido a las restricciones sanitarias y la necesidad de distanciamiento social, sino también las innovaciones y adaptaciones que se implementaron para superar estos obstáculos: la capacidad de adaptarse rápidamente a cambios imprevistos en el entorno, ajustando tanto la programación como la logística del festival para cumplir con las nuevas normativas y asegurar la seguridad de los participantes. La adopción de nuevas tecnologías para facilitar la realización de eventos virtuales o híbridos, permitiendo la continuidad del festival a pesar de las limitaciones físicas y alcanzando audiencias más amplias a través de plataformas digitales. El fortalecimiento de las redes de colaboración entre diferentes actores, incluidos artistas, proveedores, y organizaciones culturales, para coordinar esfuerzos y compartir recursos de manera efectiva. La necesidad de una gestión más eficiente y creativa de los recursos disponibles, maximizando el impacto del festival con presupuestos extraordinarios (y una duración atípica de la programación) y optimizando el uso de infraestructura existente.

Estos aprendizajes no solo permitieron la realización del festival en un contexto adverso, sino que también establecieron nuevas prácticas que pueden mejorar la gestión cultural en el futuro en relación con:

La (re) definición de contenidos

Las nuevas demandas: Se realizó un análisis de las preferencias y gustos emergentes del público, que habían cambiado debido al confinamiento y al impacto emocional de la pandemia. Se identificaron temas y formatos que resonaran más con la audiencia en ese contexto. Se priorizaron contenidos que no solo entretuvieran, sino que también proporcionaran un sentido de conexión y pertenencia.

La innovación en formatos de producción

Eventos virtuales e híbridos: La pandemia aceleró la adopción de formatos digitales. Se utilizaron plataformas para eventos en línea y se exploraron modelos híbridos que combinaron elementos presenciales y virtuales, buscando así ampliar el alcance y la accesibilidad del festival.

La estrategia de comunicación

Se diversificaron los canales de comunicación, utilizando redes sociales y transmisiones en vivo para mantener al público entretenido, informado y comprometido. Se emplearon formatos cortos y dinámicos que se ajustaban a la atención fragmentada de las personas durante la pandemia.

La gestión presupuestal

La gestión presupuestal se volvió más flexible para adaptarse a los cambios constantes. Se asignaron recursos para fortalecer las áreas digitales y de comunicación, y se optimizaron los gastos en logística y producción presencial. Se exploraron fuentes extraordinarias de financiamiento, como patrocinadores interesados en la visibilidad digital, además se obtuvo un incremento del 35% en el presupuesto, debido al sentido festivo de esa edición que conmemoró el 450 Aniversario de la Fundación de Celaya.

La definición de la estrategia para organizar al personal involucrado

La seguridad y salud del personal se convirtieron en una prioridad absoluta. Se implementaron protocolos estrictos de higiene y distanciamiento social en todas las fases de producción, y se proporcionaron equipos de protección personal (EPP) adecuados. Se adoptaron modalidades de trabajo remoto y horarios flexibles para reducir la exposición y el estrés del personal. Se promovió el uso de herramientas de colaboración en línea para mantener la eficiencia y la cohesión del equipo.

En esta edición se observó que los factores determinantes del festival se relacionan directamente con el diseño y la dimensión del festival, según la capacidad operativa, la disponibilidad de recursos y el alcance presupuestal. El principal aprendizaje obtenido fue que una clara definición de los recursos disponibles y su enfoque estratégico influye significativamente en el desarrollo favorable o desfavorable de un festival.

Las entrevistas profundas con los responsables del festival mostraron cómo ocurren las interacciones prácticas entre los procesos del modelo de

gestión y del artístico propuesto por Bonet (2011). Estas interacciones son fundamentales para entender cómo la planificación estratégica y la ejecución operativa se combinan para impactar en el éxito del festival.

DISCUSIÓN

El sistema de gestión del 2020 con el que se desarrolló el Festival Cultural de Fundación de Celaya incluyó una tercera figura que sirvió de puente entre el modelo artístico y el modelo de gestión, facilitando la sincronización entre los aspectos subjetivos y objetivos del festival, e incluso posibilitó una cierta sistematización de la experiencia de gestión del evento. No obstante, al examinar esta ecuación desde una perspectiva sociológica, surgen consideraciones importantes sobre las implicaciones de la gestión de un festival, sobre todo en un entorno adverso y atípico. Es pertinente destacar estas implicaciones al analizar los componentes de la gestión del festival, lo cual se logra mediante la exploración y respuesta a preguntas que guíen cada etapa del proceso.

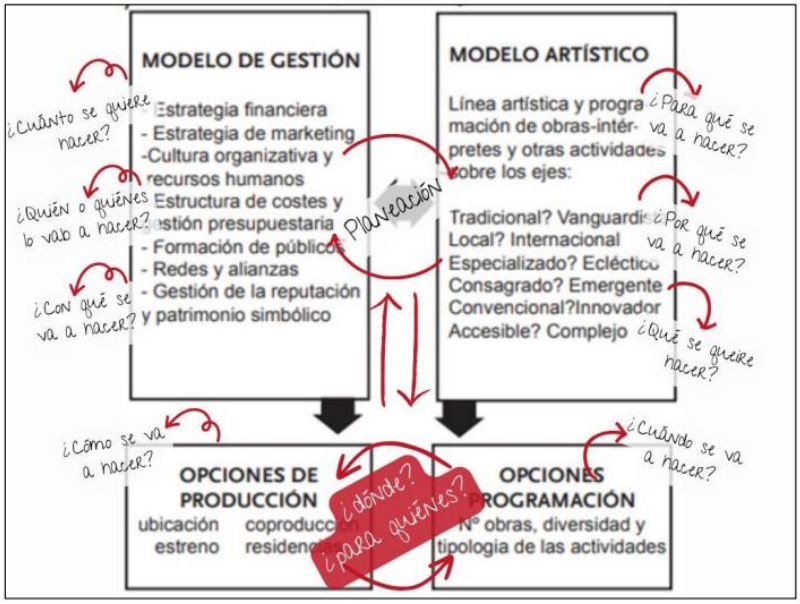


Figura 3
Implicaciones del sistema de gestión de festivales
Elaboración propia, 2024 a partir de Bonet, 2011 y Arroyo 2023.

El momento inicial fue la identificación y justificación del proyecto. Después, la fase de preparación y financiamiento, que estableció las bases económicas y logísticas necesarias. Posteriormente, se procedió con la

organización de la ejecución, donde se coordinaron los diversos componentes operativos y programáticos del festival. Finalmente, se realizó un reporte de evidencias y públicos del festival, sobre el alcance de la programación, el número de actividades y de participantes en esa edición.

La configuración del sistema de gestión del festival parece sencilla, abordando principalmente los aspectos objetivos y estructurales del proceso. Sin embargo, es crucial considerar también la subjetividad inherente al festival, incluyendo los impactos que esta tendrá durante su desarrollo.

El sentido de la gestión cultural radica en el trabajo con los valores, significados y prácticas de una sociedad determinada, así como en el diálogo con el contexto en el que se encuentra, bajo un orden jerárquico, en el que las interacciones y el intercambio de información suceden en momentos determinados, se organizan para un fin o función. Esto confiere a la gestión cultural, la capacidad de intervenir en los procesos, de influir en las significaciones, de transformar con responsabilidad.

Esta subjetividad abarca la percepción y recepción del festival por parte de las audiencias, los efectos culturales y sociales en la comunidad, así como las dinámicas internas del equipo organizador. Solo integrando ambos aspectos, objetivo y subjetivo, se puede lograr una gestión cultural verdaderamente efectiva y holística. Al respecto, la clave está en la respuesta a ¿dónde y para quiénes se realiza el festival?

SISTEMA DE GESTIÓN DEL FESTIVAL CULTURAL DE FUNDACIÓN	
MODELO DE GESTIÓN	**2020**
Estrategia financiera	Financiamiento municipal y recursos de la institución.
Estrategia de marketing	Strteaming y transmisiones en vivo por redes sociales
Cultura organizativa y recursos humanos	Estructura matricial
Estructura de costes y gestión presupuestaria	Recursos municipales destinados destinado a honorarios, rentas de mobiliario y equipo, alimentación y hospedaje, servicios administrativos.

Formación de públicos	Se enfocaron los esfuerzos en las preferencias de consumo derivadas de la contingencia sanitaria.
Redes y alianzas	Se generaron intercambios comerciales con promotoras culturales, proveedores y patrocinadores para solventar las estrategias del festival.
Gestión de la reputación y patrimonio simbólico	Se enfocaron los contenidos en la celebración del 450 Aniversario de la Fundación de Celaya.
MODELO ARTÍSTICO	**2020**
Línea artística	Artistas regionales y locales
Programación de obras	Programación de espectáculos nacionales, espectáculos regionales y locales en forma equitativa. En promedio 53 días de actividades programadas.
Diversidad de tipologías de las actividades programadas	Música, danza, teatro, artes visuales

Figura 3
Sistema de gestión de la edición 2020 del Festival Cultural de Fundación de Celaya.
Elaboración propia, 2023.

Entonces, ese actuar práctico, a punto de partida de la complejidad social donde se inscribe la gestión cultural es pertinente enfocarse en la problematización de:

LAS CONDICIONES SOCIOCULTURALES ESPECÍFICAS DEL CONTEXTO

El "territorio" es un componente esencial en la configuración y desarrollo de un festival cultural. Este término va más allá de su connotación geográfica, abarcando una red compleja de elementos interrelacionados que incluyen el espacio físico, cultural, socioeconómico y educativo. En el caso de Celaya, la organización y participación de la sociedad ha sido fundamental para el

festival. Según la información recabada en entrevistas, la población perteneciente a las esferas políticas, empresariales y sociales ha sido pionera en determinar la configuración del festival a partir de una estrecha relación con la programación del Festival Internacional Cervantino porque en Celaya no hay una oferta cultural consolidada, sino que toma como referente espacios y territorios más grandes. La intervención de lo independiente y lo popular, con la participación de diversos sectores de la población, evidencia que la riqueza cultural, las tradiciones y la diversidad socioeconómica de la población local han sido fundamentales en la planificación y ejecución del Festival Cultural de Fundación.

Comprender la idiosincrasia, las prácticas y aspiraciones de la comunidad fue crucial para una gestión del festival efectiva, implicó diseñar programas y actividades que se alinearan con las realidades y expectativas locales pesar de las condiciones de la pandemia. Se buscó integrar estos conceptos y la participación de la comunidad en la creación de documentales acerca de las tradiciones y efemérides relevantes para la identidad celayense, que hicieron parte de la programación del festival. Lo más significativo de esta iniciativa fue la participación de la comunidad, que transformó al festival en una plataforma de expresión para discutir y rememorar eventos, sucesos y sitios de interés, así como significaciones compartidas sobre su identidad. Además, al ser videograbados, estos testimonios se integraron en un acervo documental para la institución cultural, preservando así la memoria colectiva y fortaleciendo el patrimonio cultural local.

LAS PERSONAS DESTINATARIAS, A QUIENES SE ENTIENDE COMO BENEFICIARIOS DE LA ACTIVIDAD

Aunque el término "beneficiario" puede ser objeto de cuestionamiento crítico debido a su carga conceptual. (Arroyo, 2023).

Según la Real Academia Española (RAE), el término "beneficiario" se refiere a una persona que resulta favorecida por algo o que recibe una prestación. En el contexto de un festival, esto plantea dos preguntas importantes: ¿cómo se beneficia una persona con la realización de un festival, y cuáles son los beneficios en términos económicos, sociales y políticos? Más allá del aspecto romántico, como sugiere Bonet al afirmar que los festivales son la única oportunidad para que las personas experimenten espectáculos fuera de su realidad, es crucial considerar cómo se pueden medir estos beneficios. Desde mi experiencia con el Festival Cultural de Fundación de Celaya, he observado las reacciones positivas del público y la riqueza de las experiencias que los festivales proporcionan. Sin embargo, la evaluación debe ir más allá del impacto emocional e incluir una consideración de los beneficios más amplios

y su medición. En el análisis de los públicos y audiencias del festival, también es necesario considerar a la comunidad artística, a los trabajadores culturales y a los proveedores que participan en el evento, así como a los prestadores de servicios relacionados con las necesidades de la producción

En el caso de estudio abordado, en 2020 se recurrió a proveedores que tradicionalmente no se habían empleado en festivales. Esto incluyó camarógrafos, productores audiovisuales, proveedores de equipo de seguridad personal y de servicios de sanitización de espacios. Además, se utilizaron insumos que anteriormente no se habrían considerado, como guantes, gel antibacterial, cubrebocas, toallitas desinfectantes y tapetes sanitizantes. Se fortalecieron vínculos con otras instituciones, promotoras culturales y dependencias municipales para sumar esfuerzos y optimizar recursos, para compartir beneficios en cuanto a audiencia, aprovechamiento de espacios y generación de empleo para los involucrados.

El valioso aprendizaje de esta experiencia radica en la necesidad de considerar a todas las personas que hacen posible un festival. Al configurar el festival y definir el modelo de gestión y artístico, a menudo se centra la atención en el público, sin considerar suficientemente a los medios de comunicación, otras instituciones y actores con objetivos compartidos. Menos aún se considera a quienes están tras bambalinas y que, aunque no sean artistas, contribuyen significativamente al desarrollo del evento, incluyendo a los técnicos de producción, personal administrativo, contable y de gestión.

En términos presupuestales, a menudo se destina la mayoría de los recursos a la producción y el pago de honorarios (cuando se hace), considerando suficiente decir desde la institución que se "ha beneficiado a la comunidad artística" o "se ha invertido en la realización de eventos culturales". Sin embargo, esto ignora los impactos económicos generados para muchos otros prestadores de servicios directos e indirectos. Estos impactos no necesariamente están relacionados con el turismo, como se aborda en otros estudios sobre derrama o impacto económico de festivales, sino con lo que representa para la economía local. Esto evidencia la necesidad de diferenciar entre la gestión de las artes y la gestión de la cultura, entendiendo que ambas están relacionadas e implícitas en la "gestión cultural". La gestión debe ser facilitadora del desarrollo, la realización y la existencia misma de las artes, y por ende del trabajo artístico, que es distinto del trabajo cultural.

LAS SITUACIONES INESPERADAS (COMO LA PANDEMIA)

La gestión de festivales durante la Pandemia significó rediseñar estrategias de gestión que respondieran a nuevos públicos, nuevos espacios y dinámicas socioculturales.

La gestión de festivales durante la pandemia significó rediseñar estrategias que respondieran a nuevos públicos, espacios y dinámicas socioculturales. Aunque la pandemia quedó atrás hace algunos años, los retos enfrentados durante ese periodo dejaron aprendizajes y experiencias valiosas que actualmente pueden reorientar el sentido de la gestión cultural. Estos aprendizajes permiten rediseñar procesos y formatos, y romper con las prácticas mecanizadas o repetitivas. En el caso de estudio, aunque no se pudo sostener todas las buenas prácticas y modelos utilizados durante la pandemia, se han recuperado aspectos puntuales que pueden ser aplicados en la gestión de futuros festivales.

La realidad previa a la pandemia ya no existe, y aunque las condiciones actuales puedan parecer similares a las anteriores, es crucial reinventar las estrategias de gestión para enfrentar nuevos públicos y abordar nuevos temas relevantes para la sociedad. Este proceso de reinvención y adaptación es fundamental, especialmente al considerar las implicaciones sociológicas de los festivales y el ejercicio profesional de la gestión cultural. La pandemia ha demostrado la necesidad de una gestión cultural flexible y adaptativa, capaz de responder a cambios rápidos y significativos en el entorno sociocultural. Esta flexibilidad no solo mejora la capacidad de los festivales para sobrevivir en tiempos de crisis, sino que también puede enriquecer su relevancia y resonancia en contextos post-pandémicos.

En resumen, los desafíos y aprendizajes de la pandemia deben ser integrados en la gestión cultural contemporánea. Es crucial considerar las implicaciones sociológicas de los festivales, entendiendo que estos eventos no solo son espacios de entretenimiento y cultura, sino también plataformas para la reflexión y la transformación social. La gestión cultural debe evolucionar para atender las nuevas realidades y expectativas de la sociedad, asegurando que los festivales sigan siendo pertinentes y significativos en un mundo cambiante. Incluso cuestionar si la gestión es todavía un oficio o si se ha transformado en un modelo más participativo.

CONSIDERACIONES FINALES

En conclusión, la gestión cultural efectiva de un festival requiere una comprensión profunda de las lógicas comunitarias, como señala Bonet. Esto implica no solo identificar los intereses y la identidad de la población objetivo, sino también considerar los aspectos que configuran su contexto urbano, social y cultural. Aunque existen cuestiones complejas que pueden exceder el alcance de la gestión del festival, es esencial tenerlas en cuenta durante la planificación, financiación y operación del evento. Este enfoque holístico permite una gestión

más sensible a las realidades locales, asegurando que el festival sea relevante y accesible para la comunidad.

La integración coherente de la teoría y la práctica es fundamental. La teoría ofrece un marco conceptual y estratégico, mientras que la práctica permite la implementación y adaptación de estos conceptos en el terreno. La clave radica en procurar la congruencia entre ambas, diseñando y ejecutando festivales que no solo respondan a las necesidades y deseos de la comunidad, sino que también respeten y reflejen sus particularidades contextuales.

En este sentido, la gestión cultural se convierte en un ejercicio de equilibrio y adaptación, donde la teoría informa la práctica y la práctica enriquece la teoría, creando un ciclo continuo de aprendizaje y mejora. Esta dinámica asegura que los festivales sean eventos significativos y sostenibles, capaces de resonar con la comunidad y de adaptarse a sus cambiantes necesidades y circunstancias.

REFERENCIAS

Astola, R. M. (2018). La (buena) praxis de la gestión cultural. In C. Y. Canal, Praxis de la gestión cultural. Universidad Nacional de Colombia.

Bonet, L. (2011). Tipologías y modelos de gestión de festivales. In La gestión de festivales escénicos: conceptos, miradas y debates.

Carreño, F. (2014). La gestión de festivales en tiempos de crisis: análisis de las estrategias financieras y laborales de impacto de la recesión económica. Barcelona: Universidat de Barcelona.

Sampieri, R. H. (2014). Metodología de la Investigación 6ta Edición. Ciudad de México: McGraw Hill Education.

SOBRE LA AUTORA

Ana Brizeth Vásquez Hernández

Licenciada en Administración de Recursos Turísticos, donde desarrolla actividades de gestión cultural, entre estos, el desarrollo de festivales culturales y procesos administrativos para la gestión de proyectos. Actualmente, maestrante en la Maestría en Nueva Gestión Cultural en Patrimonio y Arte. Se ha desempeñado como coordinadora de turismo municipal, gestora cultura independiente y asistente de proyectos culturales y artísticos.

BAILANDO EN EL VIDEO: ORIGEN, AUGE Y DESARROLLO DE LA MÚSICA *HIGH ENERGY* COMO MANIFESTACIÓN CULTURAL URBANA EN LA CIUDAD DE MÉXICO, 1980

LIVING ON VIDEO: ORIGIN, RISE AND DEVELOPMENT OF *HIGH ENERGY* MUSIC AS AN URBAN CULTURAL MANIFESTATION IN MEXICO CITY, 1980

Diana Flores Alanis
Universidad Autónoma del Estado de México
Licenciatura en Historia
dianaflores12031997@gmail.com

Recepción: 30 de enero del 2024
Aceptación: 10 de julio del 2024

Resumen

La comunidad *High Energy* creó su propia identidad que permitió compartir/comunicar tanto significados como sentimientos; la música y el baile fueron los principales componentes que hicieron posible su mantenimiento y desarrollo en el espacio-tiempo. Las manifestaciones culturales han permitido, a lo largo de la historia, identificar aquellas expresiones que efectúan ciertas colectividades, con la finalidad de generar identidad en quienes participan en este quehacer. Nacen de la necesidad de comunicar valores, tradiciones, creencias, prácticas, así como modos de comportamiento del hacer cotidiano y que con el pasar de los años van adquiriendo nuevos significados. A lo largo de este artículo, los aspectos anteriores son discutidos de manera esquemática, empleando el método cualitativo que le facilitará al lector entender aquellos elementos que encasillan a la música de alta energía como una manifestación cultural de la Ciudad de México.

Palabras clave

Manifestaciones culturales, *High Energy*, música, 1980, 1990, Ciudad de México.

Abstract

The High Energy community created its own identity that allowed sharing/communicating both meanings and feelings; music and dance were the main components that made possible its maintenance and development in space-time. Throughout history, cultural manifestations have made it possible to identify those expressions carried out by certain collectivities, with the purpose of generating identity of those who participate in this activity. They arise from the need to communicate values, traditions, beliefs, practices, as well as modes of behavior in daily life, which acquire new meanings over the years. Throughout this article, the above aspects are discussed in a schematic way, using the qualitative method that will facilitate the reader to understand those elements that classify high energy music as a cultural manifestation of Mexico City.

Keywords

Cultural manifestations, High Energy, music, 1980, 1990, Mexico City.

Universidad de Guanajuato. *El Artista*. Revista de Artes, Cultura y Patrimonio Cultural, año 21, número 21, 1 de enero al 31 de diciembre del 2024. Esta obra es de acceso abierto.

INTRODUCCIÓN

Durante la década de 1980, las manifestaciones artísticas alternativas a las ya existentes proliferaron notoriamente. Reinventando la imagen colectiva mexicana y reinterpretando la realidad que se vivía, buscando así nuevas opciones que les permitieran satisfacer sus necesidades. Remontándonos en los años sesenta y setenta, la música en la Ciudad de México no solo reflejaba las tendencias globales, sino que también se convirtió en un importante medio de expresión frente a la represión política y social. El rock, en particular, desempeñó un papel crucial en la resistencia cultural, a pesar de los esfuerzos del gobierno por silenciar a los músicos y controlar la juventud. La represión y censura de este período no pudieron sofocar completamente el espíritu creativo y rebelde de la escena musical, que continuó evolucionando y adaptándose a las circunstancias adversas. Después de la represión contra los movimientos juveniles, como el de 1968, comenzaba el renacimiento de las contraculturas que manifestaban la disconformidad contra el orden establecido.

Volviendo a los años ochenta, es pertinente señalar que, en cuanto a la industria musical y los géneros populares, se estaban produciendo importantes cambios. La televisión mexicana tomó la batuta, catapultando a la fama a diversos artistas. Esta situación se consolidó en la década siguiente, integrando la música como parte esencial de los medios de espectáculo (Mercado, 2019, p. 20).

De igual modo, durante el decenio, ciertos sectores de la sociedad capitalina comenzaron a experimentar con el arte, la sexualidad y sobre todo con la música. Géneros musicales como el *Jazz, Reggae, Blues, Punk y Rock,* continuaban reinventándose y fusionándose. A la par que nuevos sonidos iban sumándose, como lo fue el *High Energy – estilo en el que se enfoca este trabajo* – cada uno se hacía notar, permitiendo comunicar un lenguaje expresivo que sirvió como un medio trasmisor de emociones, en donde el tiempo y el espacio eran determinantes para generar la identidad personal y colectiva.

El *High Energy* es un género que tuvo su auge en gran parte del país, entre las décadas de 1980-1990, convirtiéndose en un estilo de vida para una generación que buscaba nuevas formas de expresión y libertad. Asimismo, es esencial para comprender la evolución de la música electrónica, sentando las bases en dirección a la creación de nuevos estilos como el *House, Techno y Trance*. Es importante reconocer el valor histórico-cultural del

movimiento NGR[1], subcultura musical caracterizada por implementar ritmos electrónicos y moda llamativa. Influenciado por el sonido disco, creó una atmósfera única en las discotecas y clubes nocturnos de la ciudad, uniendo a un grupo a través del ritmo. Y que representó un periodo de transformación y diversión en la vida nocturna de la ciudad.

Por lo anterior, el propósito del presente escrito es analizar los elementos que le permitieron a este género musical conformarse como una manifestación cultural representativa para una colectividad joven y urbana. Se explica su origen, auge y desarrollo dentro de la Ciudad de México, así como los factores que favorecieron su difusión y consumo. También se establecen los significados, simbolismos y valores socioculturales que se le atribuyeron. El presente trabajo aporta una visión histórica sobre el movimiento de alta energía, y los instrumentos que se implementaron para la recolección de datos fueron: libros, revistas, grabaciones, filmaciones, imágenes, bibliografías, uso de fotografías, vídeos y audios.

HISTORIA DE LA CULTURA *HIGH ENERGY*: EL ORIGEN

¿Qué es el High Energy?

A finales de la década de los setenta, el productor, compositor, DJ y cantante italiano Giorgio Modorer[2] compuso el tema *I Feel Love* y el cual fue interpretado por Donna Sumer, principal exponente de la música disco. El sencillo es considerado pionero del género musical Hi-NRG, debido a su tempo más acelerado de lo habitual, y su predominante uso de sonidos electrónicos. En una entrevista, Donna Summer afirmó que su éxito tenía "high energy vibration", y desde entonces, este estilo musical ha sido identificado con esas palabras.

[1] A principios de los ochenta, el término quedó estilizado en la abreviatura *Hi-NRG*. De igual manera, *nrg*, NRG y *High* son otras formas en las que se puede abreviar. Durante la redacción del artículo serán utilizadas, así como su traducción al español, para referirnos al género musical en cuestión.

[2] Giovanni Giorgio Moroder, más conocido como Giorgio Moroder, nació el 26 de abril de 1940 en Ortisei, Italia. Desde joven, mostró una inclinación hacia la música, comprando su primera guitarra a los 15 años y recorriendo Europa como músico en varias bandas durante los años 60. Su carrera despegó en 1969 con el sencillo "Looky Looky", que vendió más de un millón de copias y le otorgó su primer disco de oro. En la década de 1970, Moroder se trasladó a Múnich, donde fundó Musicland Studios y comenzó a experimentar con sintetizadores. Junto con Pete Bellotte y Donna Summer, creó algunos de los mayores éxitos de la era disco, incluyendo "Love to Love You Baby", "Hot Stuff" y "I Feel Love. Además, Moroder es conocido por sus contribuciones a bandas sonoras de películas. Ganó su primer Premio de la Academia en 1979 por la banda sonora de "Midnight Express", y continuó componiendo música icónica para películas como "Scarface", "Flashdance" y "Top Gun".

Citando a Dan Hernández:

> El término High Energy, que traducido al español quiere decir Alta Energía, se popularizó a raíz de una declaración de Donna Summer a propósito de su éxito mundial, "*Feel Love*", mítica pieza institucional del Disco y que se solía acelerar en los múltiples remixes y remezclas que se produjeron alrededor del mundo. "*Es de alta energía*", afirmaba la cantante, refiriéndose al tempo o al *beat* de la canción[3].

Sin duda, Summer acuñó el nombre de alta energía y a partir de esta entrevista, el término se empezó a catalogar como un tipo de música disco de tempo rápido. Pero ¿Qué aspectos dieron paso a que el *High Energy* se consolidara como un género de música popular?

Imagen 1. Portada del sencillo I Feel Love. Vinilo publicado en 1982 por el sello discográfico Casablanca.

Es pertinente mencionar que la música disco y el *NGR* cuentan con elementos que los diferencian uno del otro, estas variaciones nos ayudan a entender al *Hi-NRG* como un estilo propio dentro de la industria. La calidad de género musical del nrg obedece, históricamente, a la evolución de la música disco. Frente a esta música existen algunas similitudes, pero también rupturas que posibilitan que se hable como un género musical distinto[4].

Sin embargo, la diferencia más notable son los contrapuntos rítmicos. Es decir, la combinación de distintos ritmos que se unen, complementando y enriqueciendo a la melodía dentro del *nrg*. Así mismo, ocupa en su totalidad sonidos digitales con instrumentación electrónica, tratándose de uno de los primeros géneros musicales completamente electrónicos. De esta forma, es básicamente ritmo y melodía, pero su carga de energía y su definición como género musical se basa, sobre todo, en sus contrapuntos rítmicos[5].

Entonces, podemos definir al *Hi-NRG* como un género musical que se produce dentro del concepto de la música electrónica por implementar,

[3] Dan Hernández (2018). *El High-NRG en México: la historia de una ciudad, su música y su gente*. Recuperado el 18 de noviembre del 2022 de http://www.reversos.mx/el-high-nrg-en-mexico-la-historia-de-una-ciudad-su-musica-y-su-gente/

[4] Juan Rogelio Ramírez Paredes (2009). *De colores la música: lo que bien se baila... jamás se olvida: identidades sociomusicales en la ciudad de México: el caso de la música high energy*. Universidad Nacional Autónoma de México, Posgrado de Estudios Latinoamericanos, p. 133.

[5] Hernández, Op. cit.

dentro del ritmo, *beats* y pulsaciones más rápidas que las acostumbradas. Creada en su totalidad con instrumentos electrónicos como sintetizadores, cajas rítmicas y que es producto de la evolución de la música disco. Pero, además, tiene otras influencias musicales en su origen y desarrollo. Ramírez (2009) plantea que "Un género importante ha sido el *break*. Su mayor efecto sobre el *nrg* aconteció entre 1982 y 1985. En donde influyó en el baile y en los procesos de ejecución a través del DJ" (p, 135).

Así mismo, el *funk, pop*, dance y *synthpop* fueron algunos otros géneros musicales que predominaron en la creación del *NRG*. No obstante, su mayor influencia fue la música disco, especialmente el *space* disco, disco pop y euro disco. Ya que muchos de sus intérpretes, compositores y productores fueron parte de este género y, en buena medida, diversos elementos de su sentido social de escucha permanecieron incólumes, tales como su sentido dancístico y su vínculo a imaginarios sociales glamurosos, hiper-tecnológicos y de viajes interestelares [6].

EN EL MUNDO

Alemania y Reino Unido

Desde el punto de vista geográfico, el *High* tiene sus orígenes a finales de los años setenta en Alemania y Reino Unido, en donde fue nombrado como Synthpop; en Italia fue conocido como "spaghetti" y en algunos otros países como "eurodisco". Años más tarde varios productores, principalmente italianos, determinaron que se trataba de música *Hi-NRG* e *italo disco*[7]. Se valora que las raíces electrónicas relacionadas al *NRG* provienen de pilares del electro como Klaus Schulze --compositor y pionero de la música electrónica alemana— y de la denominada Escuela de Berlín[8].

Imagen 2. Klaus Schulze, músico alemán, ofreciendou un concierto en Colonia, 1973.

[6] Juan Rogelio Ramírez Paredes (2013). Retórica visual en la publicidad gráfica mexicana de High Energy, *Metapolítica.* México, ICGDE, núm. 82, p. 82.

[7] El *italo disco* es un término que refiere a varios tipos de música disco, pop, *dance*, etc. Fue desarrollado en Italia, y otras partes de Europa, durante la década de 1980.

[8] La Escuela de Berlín se refiere a una generación de artistas, pioneros de la música electrónica, que tienen en común la ciudad de Berlín. Aquí se destacan artistas y grupos como Klaus Schulze, Pink Floyd, Tangerine Dream, Jean Michel Jarre y Ash Ra Tempel.

En el año de 1979 Schulze publicó *Dune*, disco que marcó la trayectoria del compositor y de la música electrónica en general. En ese momento Klaus comenzó a explorar el mundo de la computación y de la tecnología digital. En el año de 1980, lanzó un disco titulado *dig it* en el cual utilizó una computadora y el resultado fue novedoso. Posteriormente, continuó explorando el mundo cibernético, creando elementos relevantes y de un alcance considerable. Como por ejemplo la tecnología del sampler –instrumento musical electrónico que utiliza grabaciones de sonidos previamente registrados para ser reproducidos y transformados mediante un teclado, sintetizador, computadora u otro dispositivo[9]— y que en los años siguientes sería un elemento para la detonación de la música electrónica, como lo fue con el *ngr.* Es por esto por lo que se le considera a Schulze como uno de los principales pioneros en desarrollar herramientas que permitieron sentar bases para la creación de nuevos proyectos musicales[10].

Imagen 3. Sintetizador fairlight CMI, instrumento que se empleó en la música de la década de 1980 y definió parte del sonido de las composiciones musicales de aquellos años.

Brewster y Broughton (2011) señalan que el compositor, productor y DJ británico Ian Levine modernizó la música soul del norte de Reino Unido y es considerado como el principal desarrollador del estilo *Hi-NRG* en dicho país. Para el año de 1983 Levine, junto con la tienda de disco *Record Shack,* crearon un sello discográfico llamando *Record Shack Records,* formando, así, una sociedad de compositores. El primer disco publicado por el sello fue *So Many Men, So Little Time* de Miquel Brown, que vendió dos millones de copias y llegó al número dos en las listas de *American Dance Club Songs*. Esto fue seguido por la canción titulada *High Energy* de Evelyn Thomas llegando al número uno de las listas alemanas y al cinco en UK. En Estados Unidos, el tema alcanzó el número uno de la lista *Hot Dance Club Play*, y llegó a vender 250.000 copias[11].

En consecuencia, el sello discográfico se convirtió en el motor de la escena *High* de principios de los años ochenta. Esto permitió que el género se extendiera de inmediato por el mundo, comenzando a ser popular en Europa, Canadá, Estados Unidos y México. Para el año de 1983, la revista musical británica *Record Mirror* comenzó a publicar una lista semanal de *Hi-*

[9] Hans Baumann (2022), *Aprende qué es un sampler y comienza a crear música única y atractiva*, Recuperado el 25 de febrero del 2022 de ¿Qué es un sampler en música? (crehana.com)

[10] Juan Carlos Ballestas (Productor). (2 de mayo de 2022). *Klaus Schulze: el maestro berlinés de la música electrónica [Archivo de Video]. YouTube.* https://www.youtube.com/watch?v=zRMMuIEVoq4&t=27s&ab_channel=RevistaLadosis

[11] Otros lanzamientos incluyeron grabaciones con cantantes y agrupaciones, bajo licencia de *Can't Stop Productions* de los franceses Jacques Morali y Henri Belolo, como Eartha Kitt y Village People.

NRG. Así, el género se introdujo en el *mainstream* con varios *hits* que entraron a la lista de éxitos de pop y música bailable de UK Y EE. UU[12].

Estados Unidos y Canadá

En sus inicios, el *Hi-NRG* contó con una variedad de artistas que lo catapultaron como uno de los géneros de música moderna con mayor audiencia en gran parte del mundo. Especialmente entre las comunidades LGBT de ciudades como Nueva York y San Francisco. Sin embargo, los estadounidenses Patrick Cowley y Bobby Orlando destacan en la escena *NRG*, ya que fueron vastos desarrolladores del género musical durante los años siguientes, pero que trabajaron sobre las bases del *High* del compositor italiano Giorgio Moroder, de la música electrónica de Klaus Schulze, el *Synthpop* del grupo musical *Krafwerk*, entre otros artistas y productores que preponderaron en el ámbito musical electrónico de los años setenta.

Con base en un artículo publicado por el periódico *El Heraldo de México* (2020), en particular, el DJ y productor Patrick Cowley contribuyó a popularizar la música *Hi-NRG* en el club *The EndUp* de San Francisco. Cowley y el productor neoyorquino Bobby Orlando estuvieron detrás de algunos de los éxitos *Hi-NRG* durante esa época. En cambio, en el Reino Unido algunas canciones *NRG* no estuvieron inicialmente tan confinadas y rápidamente escalaron a las más altas posiciones de la principal lista de sencillos de aquel país. Algunas bandas y solistas *High* de comienzos de los ochenta incluyen a Amanda Lear, France Joli, Sylvester James, Divine y The Weather Girls. En el mismo período, una forma de *High Energy* se volvió popular en Canadá, en especial en Montreal. Los grupos más populares de este estilo fueron Trans-X y Lime.

México

En el caso mexicano, y como se describe en el documental *Discolocos* dirigido por David Davila H., el *High Energy* llegó a nuestro país por medio de Moisés Katz quien fue el dueño de *El sonido Discotheque*, tienda de discos ubicada en la zona centro de la Ciudad de México y que estuvo en funcionamiento desde 1979 hasta el año 2000. Cuando la tienda abrió, se vendían vinilos de música disco, posteriormente, introdujeron el *Hi-NGR* a sus listas de ventas,

Imagen 4. Fachada de la tienda de discos El sonido Discotheque. Foto: Arturo Guerra

[12] Eduardo Benítez (2016). Historia del High Energy. Op´s certeza musical. Recuperado el 11 de marzo del 2023 de http://eduardoortegaops.blogspot.com/2016/03/historia-del-hi-energy.html

resultando ser todo un éxito. De esta forma, Katz se convirtió en un actor sustancial para la difusión del género High, pues es quien importaba la música de Estados Unidos y Europa a México.

Así mismo, el *ngr* se difundió en México mediante el fenómeno de Luz y Sonido, en sus siglas LS. Los LS fueron equipos de audio e iluminación móviles que podían adaptarse a cualquier sitio. Su versatilidad permitió conseguir audiencias masivas y heterogéneas en sus presentaciones[13]. A inicios de 1980 se fundaron varios LS como *Polymarchs* del ingeniero Apolinar Silva de la Barrera, el *Patrick Miller* de Roberto Devesa, *Sound Set* de la familia Vázquez y *Menergy* de los hermanos Manzano, entre otros. Fueron las principales discotecas móviles que sonorizaron a la capital y que tenían la magia de transformar un estacionamiento, una bodega o un salón en naves espaciales de luz y sonido para bailar[14].

Dentro de este fenómeno, la publicidad fue un factor fundamental. Mediante ella se divulgaban los eventos, artistas como Jaime Ruelas y Raúl Cruz Figueroa se hicieron notar con su arte. Dibujaban robots, naves y escenarios futuristas en pequeños panfletos que eran repartidos a la salida de los eventos para promocionar el siguiente. Así, los sonidos móviles -- junto con la publicidad-- ofrecieron una alternativa, a las discotecas, para las clases populares y su versatilidad permitió romper el marcado signo excluyente de las discos.

UN ESPLENDOR DE ALTA ENERGÍA

Ciudad de México en los ochenta

En la década de los ochenta, la demografía, alcanzaba un total de 70 millones de habitantes y en donde sobresalía la Ciudad de México –junto con la zona metropolitana— con una población aproximada de 13 millones de habitantes, lo que significaba que uno de cada cinco mexicanos vivía en ella[15]. Por tanto, se tuvo que modificar la distribución de la población, mostrando un grado de modernización e industrialización, convirtiéndose así en un país mayormente urbano. Junto al auge y crecimiento estaba el estrecho contacto con culturas y mundos ajenos; una parte de la sociedad experimentó varios cambios en sus patrones de consumo, se transformaron las expectativas, aspiraciones, hábitos y conductas.

[13] Juan Rogelio Ramírez Paredes (2019). Los espacios sociomusicales de las músicas discotheque y high energy en ciudad satélite. En Granados, A. y Hernández, J. (coords), Música, sociedad y cultura. Rutas para el análisis socio antropológico de la música, Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 286.

[14] Hernández, Op. cit.

[15] Cecilia Greaves (2010). *Conclusiones*. En La vida cotidiana en México, México, El Colegio de México. p. 275.

Durante el decenio, la sexualidad fue influenciada por un contexto social y político complejo; la crisis económica, eventos significativos como el terremoto de 1985 y las elecciones suscitadas en el año de 1988, tuvieron un impacto significativo. La educación sexual enfrentaba resistencia de grupos conservadores, aunque hubo esfuerzos por implementar programas progresistas para abordar problemas como el embarazo adolescente y las infecciones de transmisión sexual. Sin embargo, la influencia del catolicismo mantuvo valores tradicionales que se oponían a la educación sexual, al acceso a métodos anticonceptivos y aborto seguro en la mayoría de las regiones.

Para la comunidad LGBTQ+[16], fueron años de desafío y resistencia, marcados por la crisis del VIH/SIDA. Las respuestas a esta crisis y las políticas neoliberales, que aumentaron la marginalización económica de ciertos grupos, también influyeron en las expresiones y movimientos culturales y políticos de la juventud queer en México. De modo que, la sexualidad estuvo caracterizada por la tensión entre valores conservadores y esfuerzos progresistas en un contexto de crisis económica y cambios políticos profundos[17].

La contracultura

Durante los años ochenta, parte de la juventud mexicana contrajo diferentes hábitos que manifestaban de varias maneras: en actitudes y comportamientos, la forma de vestir, de actuar y divertirse. La contracultura fue un fenómeno diverso y dinámico que se desarrolló en un contexto de cambios sociales y políticos significativos. Jugó un papel importante dentro de estos cambios, los jóvenes rechazaban abiertamente el orden establecido y adoptaron otros modos de vida. La juventud buscaba ser aceptada en un mundo que imponía nuevas tecnologías y formas de vida más cómodas[18]. En el ámbito musical, fue un movimiento multifacético

[16] La comunidad LGBTQ+ es un término inclusivo que se refiere a un grupo diverso de personas que se identifican como lesbianas, gays, bisexuales, transgénero, queer o cuestionando su identidad de género o sexualidad, y otras identidades que no se conforman con las normas heteronormativas y cisnormativas.

[17] En esta década se hizo notar la aparición de un problema social y de salud pública: la llamada epidemia del VIH/SIDA. Promovió la idea de relacionar la transmisión del VIH con las identidades homosexuales y, la propagación de la infección, como resultado de comportamientos sexuales desviados. Ver más en: Yurian Lida Rubiano Mesa y Jaime Alberto Saldarriaga Vélez (2011). Jóvenes y VIH/SIDA: enfoques y perspectivas en investigación, Index de Enfermería, Bogotá, Colombia, Universidad Nacional de Colombia, núm, 20, pp. 76-80.

[18] Silvia Moreno (2005) considera que uno de los aspectos generadores de la contracultura en México fue el movimiento estudiantil del 68 y otros como la exaltación en tomar la libertad individual de desarrollar la música, el arte y la literatura. *Véase*: Silvia Moreno Fernández (2005). Nueva era y contracultura. *Casa del Tiempo,* México, Editorial Era, *núm. 78*, pp. 51-62.

que desafió las normas instauradas y promovió una mayor diversidad y autenticidad en la música mexicana. A través de la innovación, la resistencia y la creación de inéditas plataformas.

Así, se fue construyendo un entorno creativo y festivo, en donde surgieron diversas maneras de diversión que permitían sentir libertad, comunicar sentimientos y crear emociones colectivas, dejando atrás las censuras y represiones. Por tanto, el inicio de la década de los ochenta trajo consigo transformaciones musicales impulsadas por la apertura de los mercados discográficos que repercutieron en el modo de componer música y en la forma de articular sus discursos. En lo que refiere a un proceso contracultural mexicano, este periodo sería mucho más significativo debido al lazó social que se creó en el contenido de las canciones y con el que se identificaron varios sectores de la población[19].

Sin embargo, la contracultura no se desarrolló de manera uniforme en todo el país debido a una heterogeneidad de factores sociales, económicos, geográficos y culturales. Urbes grandes como la Ciudad de México, Guadalajara y Monterrey tenían una mayor concentración de jóvenes, universidades, y una infraestructura cultural acrecentada, lo que facilitó el surgimiento y la proliferación de movimientos contraculturales. La diversidad y complejidad de los factores regionales contribuyeron a que se desarrollara de manera diferente en distintas partes del país.

Los jóvenes Discolocos

Las culturas juveniles se refieren a la manera en que las experiencias sociales de los jóvenes son expresadas colectivamente mediante la construcción de estilos de vida distintivos, localizados fundamentalmente en el tiempo libre, o en espacios huecos de la vida institucional[20]. En cualquier sociedad los jóvenes son los agentes que reciben de manera inicial y más intensa los efectos de los cambios culturales y sociales. Dado que es en la juventud en donde se construye la identidad, al menos por primera vez de manera más autónoma, se vuelven los sujetos principales para el análisis de los nuevos espacios donde se dan los cambios en los procesos de producción de las identidades.

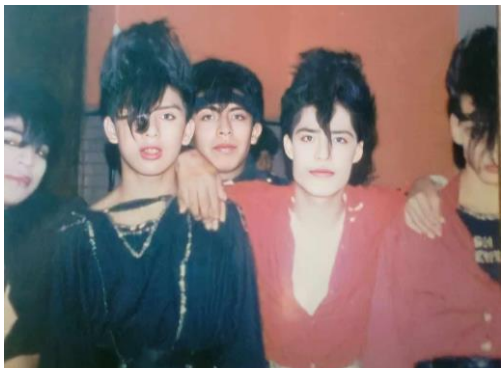


Imagen 5. Discolocos disfrutando de un baile en el Club de Periodistas, Ciudad de México, 1987. Foto: Paty Sánchez

[19] Julio Cesar Espinosa Hernández (2017). *La contracultura musical en la ciudad de México, el caso del rock 1955-1994. México, Universidad Nacional Autónoma de México*, p. 97.

[20] Carles Feixa (2012). *De jóvenes, bandas y tribus*. Barcelona, Grupo Planeta (GBS), p. 45.

Las tribus urbanas son aquellas "pandillas, bandas o simplemente agrupaciones de jóvenes y adolescentes que se visten de modo parecido y llamativo, que siguen hábitos comunes"[21]. Se observa que los autores ven a los grupos como bandas o pandillas que comparten hábitos; en la moda, el ocio y la rebeldía. Construyendo un punto de conexión y desestabilización sobre el orden establecido. Así, las tribus urbanas permiten justificar todas las expresiones efímeras que van y seguirán surgiendo con los años.

De esta manera, buscan crear sus propios vínculos para formar un movimiento en el que se sientan aceptadas y puedan expresarse con total libertad. Y así fue como pasó con los jóvenes *discolocos*, quienes adoptaron el *mote*[22] que les permitió representarse y distinguirse ante la sociedad. Ahora bien, y analizando el término, a ciencia cierta no se sabe exactamente quien lo acuñó. Consultando algunas fuentes orales, se observa que la palabra nació con una connotación despectiva. En esos años, los grupos urbanos de *Punk* y *Rock* tenían una rivalidad con los jóvenes oyentes del *NRG*, y para insultarlos por su forma de vestir, peinar y bailar, los llamaban de esa manera. Sin embargo, en lugar de tomarlo como una ofensa, lo aceptaron y adoptaron como una forma para describirse a sí mismos. En términos generales, la palabra "disco" proviene del estilo musical del mismo nombre, ya que, al principio, la música de alta energía se encasillaba dentro de este género, y "locos" se refiere a la forma desmesurada en la que bailaban.

Imagen 6. Bailarina de High Energy portando un atuendo confeccionado por ella misma, 1988. Foto: Paty Sánchez

Los jóvenes *discolocos* o *High Energy*[23] de los años ochenta, pertenecían a un ambiente barrial, donde las condiciones económicas eran precarias –en la mayoría de los casos– pero que encontraban, cada uno por su parte, un sentido de integración en las culturas urbanas como lo era el movimiento *nrg*. La pertenencia era de vital importancia para estas personas, ya que era así como contrarrestaban la marginación a la que se enfrentaban al vivir dentro de esta urbe de manera individual. Sin embargo, no tenían que corresponder a un estrato social o de vida en específico, se aceptaba a cualquier individuo sin importar su origen. Podían ser policías, amas de casa, maquiladores, etcétera, lo único que era indispensable para

[21] Pere-Oriol Costa, José Manuel Pérez Tornero y Fabio Tropea (1996). *Tribus Urbanas. El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*, España, Ediciones Paidós Ibérica, p. 91.

[22] Denominación que se le da a una persona en vez de su propio nombre y que hace referencia a una característica, defecto o cualidad particular que lo distingue.

[23] "High Energy" y "Patricios" también fueron otras formas en la que se les denominaba. Pero este último hace referencia concretamente a los seguidores del equipo Patrick Miller.

formar parte de esta cultura era ser amante del baile y la música de este tipo[24].

Un elemento llamativo es el tipo de baile tan particular que se caracterizó principalmente por dos aspectos: el primero es la intensidad en los movimientos, por lo cual es catalogado como un baile de exhibición. Es primordial expresar al máximo el sentir que genera la música sobre el cuerpo, y si es posible, realizar movimientos llamativos –teatrales– como piruetas y saltos; el segundo aspecto es la exploración y demostración de la feminidad[25]. Este baile desafío paradigmas de la cultura mexicana. Para los hombres, permitió explorar su lado femenino, dejando de lado la constante demostración de masculinidad exigida por la sociedad. Para las mujeres, en una sociedad machista, ofreció la posibilidad de bailar intensamente sin reprimir ningún sentimiento o temor a ser juzgadas.

Imagen 7. Vestuario en el que se observan algunos elementos relacionados con la estética de los jóvenes Discolocos.

Como tal, no existia un código de vestimenta o uniforme para los seguidores del *High Energy*. su indumentaria reflejaba la moda de la época; la lentejuela, el estoperol y todo tipo de detalles metálicos tanto en vestimenta, accesorios y belleza fueron elementos indispensables. Las telas como el satín, pantalones bombachos o estilo *Aladino*, botines bajos y prendas de color negro o blanco eran referentes obligatorios. En cuanto a la estética y arreglo personal, los peinados de gran copete y el uso de maquillaje, principalmente el delineador de ojos –tanto en hombres como mujeres– eran primordiales para el estilo de aquella década[26]. Además, los colores predominantes eran el metálico y el neón, ya que en la década de los sesenta surgió un estilo futurista inspirado en la era espacial, gracias a diseñadores como Andre Courrèges y Pierre Cardin[27]. De ahí que se combinara para el estilo del *Hi-NRG* tanto la estética brillante del disco *style* con el concepto de futuro[28].

[24] Alfonso Luna Soto & Dora Esther Calderón Servín (2020). Culturas urbanas en la CDMX Reggetoneros y Hi-NRG; indumentaria e identidad. *Ibero*, México, Universidad Iberoamericana, México, núm. 6, pp. 12-13.

[25] Con lo femenino se refieren a que podían bailar de una forma delicada y expresiva, dejando a un lado los tabús sobre como tenía que bailar un hombre.

[26] Luna y Calderón, Op. cit., p. 12.

[27] Andre Courrèges, diseñador de moda francés, simbolizó una revolución en la moda de los años sesenta; con su estilo futurista, la introducción de la minifalda y el pantalón en la alta costura femenina. Pierre Cardin, diseñador francés-italiano, fue el inventor de la ropa producida en serie, la moda unisex, y el primer modisto de Occidente en hacer negocios con Oriente.

[28] Al tratar de hacer un análisis de la indumentaria es notable que existe una gran variedad de estilos. No hay un código de vestimenta o uniforme que los seguidores del Hi NRG sigan. Lo que sí se puede llegar a distinguir son tres vertientes de vestimenta en las que se

Producción, difusión y consumo

El negocio de la música puede definirse como aquella rama de la industria cultural que ofrece una amplia gama de productos asociados a la creación musical, su meta clave es la satisfacción de las necesidades de recreación, espiritualidad, crecimiento cultural, experiencias, moda, estatus y diversidad cultural. Organizándose en las empresas donde producen y distribuyen la música, lo primordial es la creación de productores musicales, compositores, intérpretes y autores; respetando la regulación de las instituciones de la política cultural. La base de capital empresarial es fundamentalmente intangible, propiedad de los músicos creadores. Entre la realización de la creación musical y la satisfacción de las necesidades de la diversidad cultural, que radica en la transmisión de mensajes, símbolos, modos de vida e identidad, se obtienen los beneficios económicos sobre la base de un equilibrio entre estos dos aspectos[29].

La industria musical se puede concebir como el conglomerado de nichos (con nichos se refiere a los géneros musicales) y actividades comerciales y culturales relacionadas con la creación y consumo musical. Cada nicho es un segmento o sub-industria que agrupa identidades, imaginarios y estilos musicales afines. Y mientras que en apariencia los nichos se distinguen discursivamente unos de otros, en la práctica comparten públicos, foros, medios, artistas y formas de distribución. Reúne a su vez varias escenas, las cuales consisten, como plantea Andy Bennett, en el conjunto de músicos, promotores y fans que crecen alrededor de un género musical en particular, compartiendo un mismo entorno y desarrollando o apropiándose de estilos musicales en concreto[30].

Así mismo, cada uno de los nichos tienen aspectos diferenciadores y lógicas específicas; sin embargo, todos implican al menos los siguientes elementos: a) un discurso y prácticas colectivas que les da cohesión con respecto a imaginarios afines; b) generaciones de públicos y actores que dan perpetuidad al flujo del capital cultural que los sustenta; y c) un cúmulo de instituciones y actores dedicados a la creación, producción, distribución, formación, crítica y consumo de sus formas musicales. Habría que considerar además que diversas industrias del entretenimiento y prácticas sociales son transversales a estos nichos, cuestión que da pie a dinámicas

pueden clasificar e identificar a los integrantes, siendo el gran común denominador las prendas, accesorios o inclusive peinados que recuerden la época conocida como disco *style* de la década de los ochenta. En cierta forma la vestimenta logra generar un sentido de pertenencia a la cultura del Hi-NRG, principalmente entre aquellos que deciden desarrollar de manera más dramática su avatar.

[29] Sergio Rapetti (2006). *Economía y Comunicación*. Uruguay, UDELAR, p. 52.

[30] Julian Woodside (2018). *La industria musical en México: panorama crítico y coordenadas de análisis,* México, *Boletín música*, p. 48.

económicas, simbólicas y culturales sumamente complejas en la industria musical[31]. La industria de la música, catalogada dentro del modelo editorial propuesto por Patrice Flichy (1980), corresponde a una actividad socioeconómica clave para el entretenimiento, y cuyas características principales son: la reproducción a escala de productos sonoros (bienes culturales); el encuentro con los usuarios a través de vías de distribución; sinergias con otras ramas culturales, así como un componente simbólico fundamental en la creación de identidades colectivas y los procesos de cambio social[32].

Analizando lo dicho anteriormente, se puede decir que la industria musical se caracteriza por tener doble acepción; la primera es que puede ser considerada como un bien cultural por su expresión simbólica o artística de los modos de vida y producción de los grupos humanos que se valoriza en un proceso de comunicación social. Expresando su valor simbólico con el reconocimiento social donde las ideas artísticas se utilizan como valor de mercado. La segunda acepción es que funciona como un Bien de Consumo ya que su adquisición establece una comunicación de códigos simbólicos entre el creador y el consumidor que requiere de soportes para que se pueda escuchar, leer o difundir. De este modo, los materiales requeridos expresan su valor de costo. De tal modo que este tipo de industria ha demostrado tener un impacto en la economía de los países y en donde la industrialización de la cultura se diversifica apegándose a las nuevas condiciones del mercado y la producción en masa de distintas maneras: grandes conglomerados, nuevas tecnologías, formatos, contenidos y nuevos modelos de creación, difusión y negocio.

Woodside señala que la industria musical mexicana, entendida como el cúmulo de diversas industrias del entretenimiento vinculadas a prácticas musicales, es una de las más sólidas y de mayor impacto a nivel latinoamericano. El autor también menciona que cada escena y género musical, así como la industria en su totalidad, funcionan como campo cultural: hay habitus, capital cultural[33], guardianes y relaciones de poder entre los diversos actores involucrados en el campo. Su historicidad implica tensiones generacionales, así como cambios en sus respectivos centros y periferias. Además, cada actor de la industria implica una latencia —e

[31] Woodside, Op. cit., p. 49.

[32] Cristian Daniel Torres Osuna (2020). La producción musical como proceso sociocultural y económico de los rockeros independientes mexicanos. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, México, Universidad de Colima, núm. 26.

[33] Pierre Bourdieu, un sociólogo francés destacado, desarrolló el concepto de capital cultural como parte de su teoría más amplia sobre la sociedad y las estructuras sociales. Bourdieu identificó tres formas principales de capital: económico, social y cultural. El capital cultural se refiere a los conocimientos, habilidades, educación y cualquier ventaja que una persona pueda tener, que le otorgan un mayor estatus en la sociedad. Este concepto proporciona una herramienta crucial para entender cómo se perpetúan las desigualdades sociales a través de la cultura y la educación, y cómo las diferentes formas de capital interactúan para conformar las estructuras de poder en la sociedad.

interdependencia— creativa. Es decir, artistas, medios, promotores, foros, instituciones, etcétera, están disponibles para los demás en todo momento, por lo que sus roles y formas de interacción pueden ser activados por intereses particulares o coyunturas, a manera de proceso "sináptico" en una red "neuronal" creativa.

Actualmente la producción musical ha crecido como una disciplina relacionada con los avances de la tecnología de grabación y reproducción de sonido. La evolución misma de estas áreas ha ocasionado diversas modificaciones en el curso de fabricación, convirtiéndolo en un aspecto fundamental para la creación musical y proyectos sonoros. Durante el proceso participan diferentes profesionales que hacen posible la ejecución de cada uno de los pasos para la mejor elaboración del producto final. Sin embargo, el agente importante en este proceso es el productor discográfico.

En la escena *High Energy* existió una fase de determinación instrumental, en su aspecto tecnológico, que orientaba al desarrollo de composición e interpretación. El uso de ciertos timbres y nuevas tecnologías acústicas, dentro de sus composiciones, colaboraron en su difusión que repercutieron en los mecanismos compositivos y de elaboración. La música *NRG* conto, desde el principio, con una gran industria gracias al empuje todavía vigoroso de la música disco. Por otro lado, en cada pieza musical se realizaban varias versiones, una para la radio y otras para los DJ´s. También se crearon acetatos que sólo contenían efectos acústicos especiales exclusivos para los DJ´s. Los sintetizadores digitales, de principios de los 80, abarrotaron las máquinas analógicas existentes que se pusieron al alcance de casi cualquier persona[34].

Dentro de la formación de una canción o grupo musical de *Hi-NRG*, la figura del generador fue sustancial ya que implementaron herramientas que facilitaron su desarrollo y difusión. En este ámbito destacaron los ya mencionados productores estadounidenses Patrick Cowley, Bobby Orlando y James Wirrick quienes llevaron a cabo numerosos éxitos musicales. Algunos de los temas realizados por Orlando fueron *Shake it up*, interpretado por Divine, *Danger* y *Voulez vouz* canciones del grupo *The Flirts*. Así mismo, Cowley impulsó la carrera de artistas y grupos como Paul Parker, Sylvester y Loverd. Por su parte Wirrick aportó temas como *Backstreet romance* interpretado por Loverde, *Time bomb* de Jeanie Tracey; además de varios temas que realizó para Sylvester, a quien ya había producido en la época disco *You make me feel* y en la época *High* efectuó un tema que se convertiría en un clásico*: Don't stop*. Sin duda,

Imagen 8. Vinyl del grupo musical Click que contenía los sencillos Duri Duri (baila, baila) y Americano, 1987.

[34] Ramírez, Op. cit., 2009, pp. 145-147.

estos tres personajes permitieron la creación de un sin fin de cantantes y grupos musicales dentro de su país y en otros territorios[35].

Imagen 9. Integrantes del discomóvil Amadeus, Tlanepantla, 1980.

Así sucesivamente surgieron productores en varias partes del mundo y que posteriormente serían parte importante para el despegue del *Hi-NRG* en el país. A lo largo de 1986 surgió un grupo mexicano llamado Click producido por Tony Barrera, Hernani Raposo y Allan Coelho. Barrera, quien ese año era Disco Jockey oficial y director de uno de los sistemas de sonido más conocidos en México: Polymarchs, junto con Raposo llegan a un acuerdo con la disquera *MUSART* para formar una agrupación musical compuesta únicamente por chicas mexicanas. Después de realizadas las convocatorias fueron seleccionadas: Adriana Camacho, Claudia Given, Rocío Sobrado y Susana. Su primer sencillo de nombre *Duri Duri (Baila Baila)* logró un éxito inesperado lo que los lleva a grabar de inmediato el primer álbum que se tituló "Con Amor Para Ti".

En la Ciudad de México, el *NGR* comenzó a consolidarse con identidad y arraigo gracias la fundación de las discotecas móviles. En aquel entonces aún no se daba la propagación de los conciertos y lo más parecido cercano a un evento masivo fueron los Luz y Sonido ambulantes. Las principales discotecas móviles que sonorizaron a la capital fueron: *Polymarchs, Patrick Miller, Sound Set, Menergy, Forastero*, entre otros.

Así lo describe Moisés Manzano, fundador del sonido móvil Menergy, en una entrevista para la revista Reversos:

> Había que montar una pista, lo más parecido a una discoteca ambulante. Sonorizabas la pista y hacíamos luces para emular una discoteca. Incluso le

[35] Con base en la información que proporciona la organización High Energy en México, de Bélgica llegaba el talento de Fonny de Wulf, mejor conocido como Rofo, con su tema Flashlight on a disconight. De Canadá el grupo Tapps de Alan Coehlo conmocionaba con My forbidden lover. Pascal Languirnad de Trans-X con Living on video. Denis y Denyse Le Page de Lime con una serie de temas que aún guardaban el estilo disco: Your love y Come and get your love. De Italia llegaron temas como Take a chance de Carrasco y Martinelli e interpretado por Bizzy & Co. You are a danger de Giombini-Miocini y cantado por Gary Low. De Inglaterra llegaban las producciones de Ian Levine, Stock-Aitken-Waterman y Ian Anthony Stephen con su éxito Catch me, cantado por Marcia Raven. En España la discográfica Blanco & Negro fue la encargada de lanzar escasos sencillos que se encuadran en el High Energy. La discográfica se encargó de formar un grupo de estudio nombrado Jules Tropicana y lanzaron su primer sencillo Come On. Por otro lado, surgió en la escena High el artista Charly Danone que, en 1984 y también de la mano de Blanco & Negro, interpretó Ain't gotta Chance.

> llamaban discomóvil. En aquel tiempo no había tanta tecnología entonces cada sonido tenía que inventar sus propias luces y hacer sus bafles[36].

Cabe señalar que los recursos empleados en esta música no solamente desarrollaron la tecnología auditiva, sino la visual. Por un lado, los sistemas de iluminación se perfeccionaron de manera que se hicieron más espectaculares, complejos y móviles. Además, se usaron de una manera desmontable que les permitían moverse a cualquier espacio.

Otro factor importante que ayudo con la popularidad de los LS fue la publicidad que los propietarios de estas discotecas móviles implementaron para anunciar sus eventos[37]. Dentro de este escenario destacaron los artistas Jaime Ruelas y Raúl Cruz, mejor conocido como Racrufi. Ruelas creaba diseños en donde usaba robots, naves y escenarios futuristas que se repartían a la salida de los eventos para promocionar el siguiente. Por otro lado, Racrufi manejó la ilustración de ciencia ficción con el requisito de enlazar a la fantasía que ayudaba a generar el contexto espacial. Sin embargo, en sus obras es notable la influencia del trabajo de Ruelas. Itzel Sainz, Antonio Ramírez y Rogelio Ramírez argumentan, en su libro Racrufi: arte de alta energía (2019), que todos los dibujantes respetaban, de inicio, el estilo y las ideas propuestas por Jaime Ruelas para la creación de las propagandas y procuraban no desapegarse mucho de las ideas planteadas por él[38]. Así, la publicidad resultó ser indispensable para la difusión y consumo de la escena de alta energía. Los panfletos se volvieron parte de ella y que ahora son piezas de culto para coleccionistas. Actores como Jaime Ruelas, Raúl Cruz y los LS consolidaron el género musical en el imaginario social. Además, los videos musicales favorecieron la venta de discos y la imagen de solistas o grupos de *High Energy*. Estos videoclips, aparte de ser estrategias de marketing, se

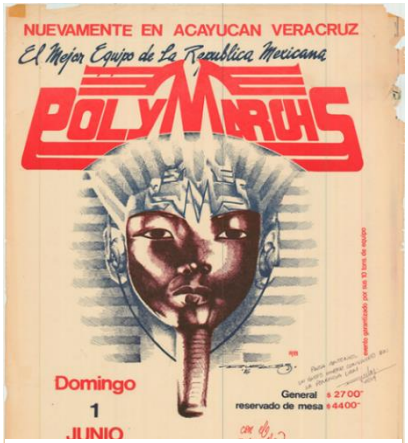


Imagen 10. Publicidad a color para el LS Poly Marchs, Jaime Ruelas, 1984.

[36] Hernández, Op. cit.

[37] Desde el punto de vista de Ramírez (2013), en los años 80 las publicidades gráficas NRG generaron un quiebre en la historia de la publicidad gráfica musical en México. Por un lado, dichas publicidades usaron los materiales y tamaños más diversos en diferentes grosores: corcho, papel metálico, cartoncillo, papel albanene, cartulina sencilla, papel americano, cartulina metálica, etcétera. También menciona que, aunque predominaron las publicidades con fondo de un color y el anuncio en otro, también se inició el uso del anuncio bicolor y en raras ocasiones hasta en 3 colores. Véase en: Ramírez, J. (2013). *Retórica visual en la publicidad gráfica mexicana de High Energy*. México: Metapolítica (p. 85).

[38] Además, el dibujo buscaba no ser repetitivo y, con frecuencia, aludía a la especificidad de la presentación, generando mayor importancia al evento han dotarle autenticidad. Por otro lado, se estilizó el tipo de letra que aludía al LS y se utilizaban leyendas que dotaban de una personalidad propia y diferente a cada uno de ellos.

convirtieron en referencias culturales que influyeron en la ideología y comportamiento de la sociedad[39].

De esta forma, se puede denominar a un videoclip como un cortometraje realizado principalmente para su difusión en vídeo, a través de la televisión y que ofrece una representación visual de una canción. Se realizaban y usaban principalmente como técnicas de marketing con la intención de promocionar la venta de grabaciones musicales. Aunque los orígenes de los vídeos musicales son más antiguos, su popularidad creció durante los años ochenta cuando el formato del canal por cable *MTV (Music Television)* se creó alrededor de ellos. Fue el 1 de agosto de 1981 cuando inauguró su programación con el clip *Video killed the radio star* del grupo británico The Buggles, dirigido por Russell Mulcahy.

Arévalo menciona que destacaron por sus colores llamativos y efectos electrónicos. Aunque muchos de ellos fueron realizados sobre escenarios simples y con escasos recursos, desprendían dosis de creatividad artística. En la escena *High* hubo más cuidado e imaginación en la construcción de una visualidad acorde a una cierta historia musical, en el vestuario y en la escenografía, en el montaje de la coreografía de baile y en la utilización de los recursos tecnológicos de la época. Por otro lado, Ramírez sostiene que el empleo del video, a partir de los ochenta, se generalizó en todos los géneros de la música popular. La música se pudo ver y la cultura audiovisual, junto a la industria del video, se consolidaron de una manera nunca vista en la última mitad del siglo XX.

Cada una de las formas en las que se compartió la música *de alta energía* sirvieron como una herramienta para consumir un objeto cultural producido en varias partes del mundo, que contenía una fuerte carga de evolución tecnológica presente en su constitución como objeto histórico. Esta manera de apropiarse una música terminó construyendo una identidad sociomusical. El contexto mexicano de los ochenta pintaba una escena de clases divididas; la de los privilegiados y los menos favorecidos. Ir a una discoteca resultaba costoso y fuera del alcance para los habitantes de las zonas populares. Pero las masas también querían divertirse, acceder a esta modernidad híper-tecnológica y glamurosa. Las discotecas móviles representaron la oportunidad para brindar las necesidades de los jóvenes apasionados por el *nrg* a un precio que se podía pagar.

De esta manera, la inclusión es uno de los elementos definitivos para que se adhiriera fuertemente a México ya que representaba para las clases populares una opción, una identidad para aquellos que no se sentían afines a la oferta musical que existía en ese momento. Para mediados de la década

[39] Alex Iván Arévalo Salinas (2018). Propuesta metodológica para el análisis de Youtube y su relación
con los movimientos sociales, *Congreso Internacional Move.net sobre Movimientos Sociales y TIC*, España, Universidad de Sevilla, II congreso, p. 30.

el nrg se edificaba como la música dominante en el país. Se convirtió en un movimiento socio-musical, que si bien, no tenía inclinaciones políticas, como el punk y su vertiente anarquista, si estaba cargado implícitamente con una denuncia social y de inclusión con los desfavorecidos, pero también con la comunidad LGBT.

Imagen 11. Publicidad en blanco y negro para el evento "Los titanes del espectáculo internacional", Jaime Ruelas, 1984.

Otra forma en la que la música de alta energía ganó popularidad en el país fue mediante a la cubertura que se le dio en algunas estaciones de radio. Por ejemplo, la radioemisora *Cosmo Estéreo 103.3 FM* fue una de las pioneras en promover este género musical en México. Su programación se caracterizó por los contrastes que libremente coexistieron dentro de la misma, formando una continuidad ecléctica que en su conjunto se escuchaba única e inconfundible; estructurada de manera estricta para poder garantizar la variedad musical, pero a la vez flexible para poder hacer cambios conforme a las sugerencias del público o bien dependiendo del estado de ánimo juvenil o si las circunstancias así lo requerían, dando como resultado un ritmo musical en donde se podía escuchar *Italo Disco, High Energy y New Wave*. Además, se incluían programas con los mejores sonidos de México[40].

Entre 1981 y 1982 el concepto "Disco" se reforzó y evolucionó con el Techno-Pop o Electro-Pop (uso de sintetizadores) y de esta forma se transforma en Hi-NRG. La estación cambió su nombre por *Stereo Disco FM* y finalmente en 1983 inició el período de *Cosmo Estereo 103.3*. En Europa se vivía una gran euforia por la música bailable. Italia e Inglaterra eran los principales países donde se producían los éxitos "discotequeros" a nivel mundial dando paso a lo que se denominaría como Italo disco, subgénero que aunado al *Hi-NRG* estaría dentro de la programación principal de la radio y que la pondría a la cabeza entre otras estaciones que mantenían formatos similares, aunque de manera más moderada *como Stereo Cien, Sonomil 101, Radio Hit 98 y Stereorey 102.5*. Entre 1983 y 1988 la estación era identificada fácilmente por sus lemas y frases publicitarias como "Es... 103" y "Tu Punto de Encuentro"[41].

---

[40] Radio Formula. (2013). *La Radio en México: Historia*. México: Radio FM. Recuperado el 28 de abril del 2023 de: https://radiofmmx.blogspot.com/2013/09/xerfr-fm.html?fbclid=IwAR2w0jqizB1C7Rts1ucwNGqWWJeXgjrIxfbpxq0nlcW46QoXOte0XfeK6gk

[41] En el siguiente enlace se muestran varias viñetas de algunos temas programados en *Cosmo estereo 103 FM* conducido por Romeo Herrera y en la que nos presenta varias descripciones de distintas canciones programadas en la radioemisora. También se anunciaban los spots de los bailes y sonidos móviles como Polymarchs, Patrick Miller, Vaness, Menergy, Montesquiu, Candy Marvelous, Sound set, Winners, Armstrong, Leiser,

Romeo Herrera Hernández fue la voz principal de esta etapa quien presentaba las emisiones, conducía algunas entrevistas y mantenía a la audiencia al tanto de las noticias y las canciones de moda con la aportación y respaldo en cuanto a novedades del Sr. Moisés Katz, propietario de la tienda "El Sonido Discotheque" y principal importador de música en formato "12" en aquel momento. Para 1985 la estación tuvo una fuerte competencia con *WFM y Rock 101*. Entre 1986 y 1989 la estación contó con exitosos especiales llamados "Punto de energía" donde se transmitía lo mejor y más nuevo del género. Además, especiales de música mezclada con una hora de duración de manera regular y también durante los fines de semana los cuales eran mezclados por los sonidos más importantes de la época como Patrick Miller, King Kong, Soundset, Polymarchs ("Estelares de Polymarchs") y Rhamses ("Especiales de Rhamses")[42]. Para 1989 la estación dejó de tocar Italo disco y Hi-NRG, se transformó en "Kosmo 103" que emitía música pop y rock en inglés, bajo la dirección de Jorge Alberto Aguilera y tratando de dar competencia a la "WFM" 96.9. Sin embargo, la estación *Alfa 91.3* mantenía los niveles más altos de audiencia para una estación de música pop en inglés, particularmente del género electrónico dance.

Una de las dimensiones de análisis fundamental para comprender los procesos culturales de la juventud consiste en acercarse al conocimiento de las prácticas sociales vinculadas con el consumo musical. En la música, como en otros bienes culturales en los que predomina el valor simbólico, sobre el valor de uso o de cambio, las formas de distinción social y cultural pasan irremediablemente por la forma y el tipo de consumo, pero a su vez puede ser también escenario de comunicación e integración social. Así mismo, estas producciones simbólicas involucran una serie de aspectos que integran una totalidad entre sí, los cuales van desde aquel que escucha las músicas hasta el que las interpreta, toca y compone; incluso, todas aquellas actividades secundarias que hacen posible que un acto musical se lleve a cabo. Todo ello, implica el consumo como una acción dinámica y no individual, donde la obra musical se toma como un fenómeno que se genera alrededor del mismo, no sólo por expresar o relatar algún acontecimiento en particular. Los jóvenes se constituyen en grupo y para ello escogen significados sociales que atribuyen a los bienes culturales que consumen. El consumo cultural los identifica y los cohesiona, les dicta patrones de conducta, códigos, formas de aprendizaje e interacción; inclusive, su lenguaje se arraiga en los objetos que consumen.

Top system, Banana, King Kong, Enterprice entre otros más. YouTube: https://youtu.be/fTxqfr39FFo

[42] Radio fórmula, Op. cit.

CONSIDERACIONES FINALES

Es evidente que, durante la década de los ochenta, el High Energy fue aceptado y adaptado por una gran parte de la población mexicana. Se formó una comunidad que permitió a cada uno de sus integrantes llevar un estilo de vida vigoroso, cooperativo, igualitario e inclusivo. La pasión por la música, el baile, las formas de vestir, los símbolos y significados hizo que el género musical se convirtiera en una manifestación cultural que ha prevalecido hasta nuestros días. Las estrategias utilizadas para su difusión y consumo; equipos de sonido, publicidad, emblemas, etc., favorecieron su desarrollo a lo largo de una década.

Del mismo modo, el Hi-NRG ha servido como un referente para entender el progreso de la música electrónica. Los cambios tecnológicos asociados al registro, procesamiento y distribución del sonido transformaron profundamente la producción musical de aquella época. Por lo tanto, resulta fundamental seguir estudiando este estilo musical, ya que trajo consigo modernas tecnologías que rompieron con las tradiciones artísticas y los signos convencionales del pasado, generando nuevas identidades, prácticas y valores. Actualmente, se cuenta con un amplio acervo audiovisual y testimonios orales que permiten seguir investigando sobre la cultura de Alta Energía en la Ciudad de México.

REFERENCIAS

Alba, Francisco. (1979). *La población de México: evolución y dilemas*. México, El Colegio de México, pp.120-123.

Arévalo Salinas, Alex Iván. (2018). Propuesta metodológica para el análisis de Youtube y su relación con los movimientos sociales, *Congreso Internacional Move.net sobre Movimientos Sociales y TIC*, España, Universidad de Sevilla, II congreso, pp. 26-34.

Arce Cortés, Tania. (2008). Subcultura, contracultura, tribus urbanas y culturas juveniles: ¿homogenización o diferenciación? *Revista argentina de sociología*, Buenos Aires, Universidad Iberoamericana, núm.11, pp. 257-271.

Ballestas, Juan Carlos. (Productor). (2 de mayo de 2022). *Klaus Schulze: el maestro berlinés de la música electrónica [Archivo de Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=zRMMuIEVoq4&t=27s&ab_channel=RevistaLadosis*

Baumann, Hans (2022), Aprende qué es un sampler y comienza a crear música única y atractiva, Recuperado el 25 de febrero del 2022 de ¿Qué es un sampler en música? (crehana.com)

Bennett, Andy. (2000). *Popular music and youth culture: Music, identity and place*. Great Britain, Maccmillan Press LTD.

Benitez, Eduardo. (2016). *Historia del High Energy. Op´s certeza musical.* Recuperado el 11 de marzo del 2023 de

http://eduardoortegaops.blogspot.com/2016/03/historia-del-hi-energy.html

Benjamin, Walter. (1989). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. *Obras Completas, Libro II*, 2.

Brewster, Bill, y Broughton, Frank. (2011). *Los tocadiscos: DJ revolucionarios.* Nueva York, Grove/Atlantic.

Bourdieu, P. (1986). *The forms of capital*. En J. G. Richardson (Ed.), Handbook of theory and research for the sociology of education (pp. 241-258). Greenwood Press.

Costa, Pere-Oriol, Pérez Tornero, José Manuel y Tropea Fabio. (1996). *Tribus Urbanas. El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia,* España, Ediciones Paidós Ibérica, p. 91.

Dávila, David. (productor). (2 de junio de 2020). *Discolocos* [Archivo de Video]. YouTube. https://youtu.be/OT1Y5DIhrY0

Espinosa Hernández, Julio Cesar. (2017). *La contracultura musical en la ciudad de México, el caso del rock 1955-1994. México, Universidad Nacional Autónoma de México*.

Feixa, Carles. (2012). *De jóvenes, bandas y tribus*. Barcelona, Grupo Planeta (GBS).

Fernández-Velázquez, Juan Antonio. (2021). Consumos musicales: Reflexiones de la historia de las mentalidades a la historia cultural. *Revista de ciencias sociales*, Venezuela, Universidad de Zulia, núm. *27*, pp.18-29.

García Canclini, Néstor. (1993). *El consumo cultural y su estudio en México: una propuesta teórica, En* El consumo cultural en México, México, Pensar la Cultura, pp. 15-42.

Galán López, Felipe Javier. (2018). A 50 años de 1968: teoría crítica y contracultura en México. SAPIENTIAE, Angola, Universidade Óscar Ribas, núm. 4, pp.79-95.

Granados Sevilla, Alan Eduardo, & Hernández Prado, José. (Eds.). (2019). *Música, sociedad y cultura: rutas para el análisis socioantropológico de la música*, Azcapotzalco, México, Universidad Autónoma Metropolitana,

Greaves, Cecilia. (2010). *Conclusiones*. En La vida cotidiana en México, México, El Colegio de México. pp. 275-279.

Hernández, Dan. (2018). El High-NRG en México: la historia de una ciudad, su música y su gente. Recuperado el 18 de noviembre del 2022 de http://www.reversos.mx/el-high-nrg-en-mexico-la-historia-de-una-ciudad-su-musica-y-su-gente/

Hobsbawm, Eric. (2013). *Un tiempo de rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX. Barcelona: Planeta*, p.306.

Hormigos Ruiz, Jaime. (2010). La creación de identidades culturales a través del sonido: distribución musical en la sociedad de

consumo. *Comunicar: revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, Huelva, España, Grupo Comunicar, núm. 34, pp.91-98.

Luna Soto, Alfonso, & Calderón Servín, Dora Esther. (2020). Culturas urbanas en la CDMX Reggetoneros y Hi-NRG; indumentaria e identidad. *Ibero, México, Universidad Iberoamericana,* México, *núm. 6, pp. 12-14.*

Mercado Villalobos, Alejandro. (2019). La música en México: reflexiones sobre su historia particular. *Música, Cultura y Pensamiento, 8*(8), 5-24. Disponible en: https://conservatoriodeltolima.edu.co/wp-content/uploads/2021/04/B-La-musica-en-Mexico.pdf

Monsiváis, Carlos. (1989). Para un cuadro de costumbres. De cultura y vida cotidiana en los ochentas. *Cuadernos políticos*, México, núm. 57, pp. 84-100.

Moreno Fernández, Silvia. (2005). Nueva era y contracultura. *Casa del Tiempo,* México, Editorial Era, *núm. 78*, pp. 51-62.

ONG solican. (2021). *Cultura de masas en la posguerra.* Recuperado el 10 de agosto del 2022 de http://ong-solican.es/letras/cultura-masas.htm

Radio Formula. (2013). *La Radio en México: Historia*. México: Radio FM. Recuperado el 28 de abril del 2023 de https://radiofmmx.blogspot.com/2013/09/xerfr-fm.html?fbclid=IwAR2w0jqizB1C7Rts1ucwNGqWWJeXgjrIxfbpxq0nlcW46QoXOte0XfeK6gk

Ramírez Paredes, Juan Rogelio. (2009). *De colores la música: lo que bien se baila... jamás se olvida: identidades sociomusicales en la ciudad de México: el caso de la música high energy. México,* Universidad Nacional Autónoma de México, Posgrado de Estudios Latinoamericanos.

Ramírez Paredes, Juan Rogelio. (2013). Retórica visual en la publicidad gráfica mexicana de High Energy, *Metapolítica. México, ICGDE, núm. 82,* pp. 82-90.

Ramírez Paredes, Juan Rogelio. (2019). Los espacios sociomusicales de las músicas *discotheque* y high energy en ciudad satélite. En Granados, A. y Hernández, J. (coords), *Música, sociedad y cultura. Rutas para el análisis socio antropológico de la música,* Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 277-319.

Rapetti, Sergio. (2006). Economía y Comunicación. Uruguay, UDELAR.

Redacción digital del Heraldo de México. (9 de mayo de 2020). *High Energy: la música que enloqueció a los jóvenes de los 80's*. Recuperado el 26 de mayo del 2023 de https://heraldodemexico.com.mx/tendencias/2020/5/9/high-energy-la-musica-que-enloquecio-los-jovenes-de-los-80s-174674.html

Rubiano Mesa, Yurian Lida, y Saldarriaga Vélez, Jaime Alberto. (2011). Jóvenes y VIH/SIDA: enfoques y perspectivas en investigación, *Index de Enfermería,* Bogotá, Colombia, Universidad Nacional de Colombia, núm, 20, pp. 76-80.

Santana, Analola. (2010). *Teatro y cultura de masas.* México: Descenología.

Sainz González, María Itzel. (2020). Reseña: Racrufi: arte de alta energía. *Cuestión de Diseño*, Universidad Autónoma Metropolitana, núm. 8, pp. 61-64.

Torres Osuna, Cristian Daniel, (2020). La producción musical como proceso sociocultural y económico de los rockeros independientes mexicanos. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, México, Universidad de Colima, núm. *26*.

Woodside, Julian. (2018). *La industria musical en México: panorama crítico y coordenadas de análisis,* México, *Boletín música*, pp. 48-49.

SOBRE LA AUTORA

Diana Flores Alanis

Egresada de la Licenciatura en Historia de la Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, Facebook: Diana Flores Alanis. Pasante de la Lic. en Historia, UAEMex, articulo *Bailando en el video: la música High Energy como manifestación cultural en México (1980-1990)* que para obtener el título de licenciada en Historia. Competente en temas relacionados con la Historia Social de la Música Contemporánea e Historia del Arte; ha asistido a cursos sobre Historia y Filosofía de la Música e impartido un seminario sobre Música Contemporánea.

LA VERGÜENZA DEL FILÓSOFO. FORMAS DE (NO) PENSAR DANZA EN MAURICE MERLEAU-PONTY

THE PHILOSOPHER'S SHAME. WAYS OF (NOT) THINKING DANCE IN MAURICE MERLEAU-PONTY

Josefina Zuain
Universidad de San Martín
Provincia de Buenos Aires, Argentina
josefinazuain@gmail.com

Recepción: 1 de abril del 2024
Aceptación: 13 de junio del 2024

Resumen

A partir de la noción de "mundo vivido" y siguiendo el rastro de unas palabras escuchadas al azar, me propuse indagar acerca del "cuerpo vivido" del filósofo, es decir: ¿Qué relaciones podemos establecer entre su práctica filosófica y sus experiencias danzadas? Y, a través de esta pregunta, ¿de qué nos hablaba Merleau-Ponty cuando nos hablaba de danza? Esta segunda pregunta es fundamental, porque señala un problema metodológico que aparece una y otra vez en los textos teóricos y en las historiografías que estudian danzas, me refiero a la insistencia por el intento de señalar y definir aquello que "la" danza "es" como si de una unidad (lógica, estética o conceptual) se tratara. El problema fundamental de dicha tendencia, es que aplana la complejidad, borra las diferencias y desconoce la variabilidad de formas de conocimiento que las prácticas de movimiento desarrollan como tales, alianza que con la presente investigación pretendo consolidar.

Palabras Clave

Fenomenología de la danza, Merleau-Ponty, cuerpo vivido, ontologías de la danza, percepción, woogie-boogie

Abstract

Starting from the notion of "lived world" and following the trail of some words heard at random, I set out to investigate the "lived body" of the philosopher, that is: What relationships would his philosophical practice be establishing with his dance experiences? And, through this question, what does Merleau-Ponty talk about when he talks about dance? This second question is fundamental, because it points out a methodological problem that appears again and again in theoretical texts and in

Universidad de Guanajuato. *El Artista*. Revista de Artes, Cultura y Patrimonio Cultural, año 21, número 21, 1 de enero al 31 de diciembre del 2024. Esta obra es de acceso abierto.

historiographies that study dance. I am referring to the insistence on the attempt to point out and define what "dance" is. as if it were a unit. The fundamental problem of this trend is that it doesn't matter about the complexity, erases the differences and ignores the variability of forms of knowledge that movement practices develop like stories, an alliance that this research aims to consolidate.

Keywords

Phenomenology of dance, Merleau-Ponty, lived body, ontologies of dance, perception, woogie-boogie.

INTRODUCCIÓN

ESTRABISMOS TEÓRICOS, DESENCUENTROS PRÁCTICOS

> El estrabismo se define como la desviación del alineamiento de un ojo en relación al otro. Implica la falta de coordinación entre los músculos oculares, como una pareja que no logra ponerse del todo de acuerdo para bailar.[1]

No es exagerado afirmar que actualmente Maurice Merleau-Ponty es uno de los filósofos más leídos en el ámbito de las prácticas de danza[2], lecturas que se realizan *desde* las técnicas somáticas y el *Contact Improvisation*, entre otras prácticas que amplían significativamente lo que entendemos por percepción. Con esto quiero señalar que las lecturas se hacen *desde* saberes desarrollados en prácticas posteriores a la escritura de los textos del filósofo.

Probablemente exacerbada, la importancia y el impacto de la fenomenología de la percepción ha llevado a considerarla una de las corrientes filosóficas bisagra del

[1] Halfon, M. (2019). *El trabajo de los ojos*. Chile: Lecturas Ediciones, p. 10.

[2] Puedo sustentar esta audaz declaración con algunos datos concretos. Una anécdota apreciable es que yo dirijo hace 12 años una plataforma especializada en contenidos que se escriben *en, con, desde* y *a través* de las prácticas de danza: cuadernosdedanza.com.ar. Dentro de los miles de artículos, colaboraciones internacionales y entradas de textos que componen la plataforma, el más visitado se titula: *Una perspectiva fenomenológica del cuerpo que danza* y fue escrito por Ferreiro Pérez Alejandra, originalmente para ser publicado en la revista DCO. Este artículo es una anomalía dentro de nuestra plataforma porque la primera semana de su publicación superó las 50.000 visitas y, es el día de hoy, que sigue siendo el contenido más visitado, no siendo de una autora tan reconocida a nivel internacional, los motores de búsqueda demuestran que el mismo se encuentra por la combinación fenomenología + danza. Le sumo a esta anécdota mi experiencia como jurado de proyectos (tarea que he realizado en varias ocasiones, llegando a evaluar alrededor de 500 proyectos por aplicación), lo que me ha permitido ver que regularmente más del 70% de los proyectos citan fragmentos de la *fenomenología de la percepción* de Merleau-Ponty.

pensamiento del siglo XX, lo que la hace aparecer en el ámbito de las prácticas de danza en las más variadas formas, aplicaciones, lecturas, interpretaciones y usos.

Tampoco es exagerado afirmar que los textos de Merleau-Ponty han funcionado como herramientas significativas para las prácticas de movimiento que se desarrollaron con posterioridad a las escrituras del filósofo, las cuales reelaboran los escritos desde un saber-hacer que facilite acercamientos y lecturas específicos a los mismos. Sin embargo, la lectura que vuelve retrospectivamente (con saberes adquiridos y desarrollados con posterioridad) provoca el encuentro de las claves de un pensamiento que aparece como actual, en un texto previo el cual, en muchas ocasiones, no las contiene. Por estas razones, en primer lugar, considero que hace falta preguntarse de qué danza habla el filósofo cuando habla de danza y a qué tipo de experiencias y conocimientos hace referencia cuando habla de experiencias y conocimientos en danza. La generalización de una ontología de danza en la lectura de textos que hablan simple e inespecíficamente de "la danza" no permite observar la materialidad concreta de lo que se hace, se siente, se piensa, se toca, se danza y este es un problema que aparece en las bibliografías e historiografías, una y otra vez.

Considerado como un *a priori* el cuerpo es entendido por Merleau-Ponty como estructura originaria decisiva, como condición ineluctable para el desarrollo de toda significación posterior. Y sobre estos pilares se funda la noción de fenomenología de la percepción como método y epistemología de (y para el) conocimiento del mundo. De esta manera, la fenomenología como marco filosófico sostiene una oposición entre un cuerpo que percibe de modo subjetivo el mundo y un mundo objetivo cognoscible:

> ¿Qué es la fenomenología? Puede parecer extraño que aún nos formulemos esta pregunta medio siglo después de los primeros trabajos de Husserl. Y sin embargo está lejos de haber encontrado una respuesta satisfactoria. La fenomenología es el estudio de las esencias y, según ella, todos los problemas se resuelven en la definición de esencias: la esencia de la percepción, la esencia de la consciencia, por ejemplo. Pero la fenomenología es asimismo una filosofía que re-sitúa las esencias dentro de la existencia y no cree que pueda comprenderse al hombre y al mundo más que a partir de su «facticidad». Es una filosofía trascendental que deja en suspenso, para comprenderlas, las afirmaciones de la actitud natural, siendo además una filosofía para la cual el mundo siempre «está ahí», ya antes de la reflexión, como una presencia inajenable, y cuyo esfuerzo total estriba en volver a encontrar este contacto ingenuo con el mundo para finalmente otorgarle un estatuto filosófico. Es la ambición de una filosofía ser una «ciencia exacta», pero también, una recensión del espacio, el tiempo, el mundo «vividos»[3].

[3] Merleau-Ponty, M. (1994). *La fenomenología de la percepción*, España: Planeta, p. 7.

A partir de la noción de "mundo vivido" y siguiendo el rastro de unas palabras escuchadas al azar, me propuse indagar acerca del "cuerpo vivido" del filósofo, es decir: ¿Qué relaciones podemos establecer entre su práctica filosófica y sus experiencias danzadas? Y, a través de esta pregunta, ¿de qué nos hablaba Merleau-Ponty cuando nos hablaba de danza? Esta segunda pregunta es fundamental, porque señala un problema metodológico que aparece una y otra vez en los textos teóricos y en las historiografías que estudian danzas, me refiero a la insistencia por el intento de señalar y definir aquello que "la" danza "es" como si de una unidad (lógica, estética o conceptual) se tratara. El problema fundamental de dicha tendencia, es que aplana la complejidad, borra las diferencias y desconoce la variabilidad de formas de conocimiento que las prácticas de movimiento desarrollan como tales, alianza que la presente investigación nos permitirá consolidar.

Me propuse hacer un rastreo en datos concretos de la vida de Maurice para dar cuenta de la relación especifica que el filósofo establece entre lo que entiende por danza y aquello que él mismo danzaba. Cuando Merleau-Ponty hablaba de danza, se refería inespecíficamente a las danzas de salón en pareja. La falta de especificidad se debe a que el autor no habla de su experiencia bailando Boogie-woogie. Cuando supe que esta práctica formaba parte de la vida de Merleu-Ponty el dato biográfico me permitió observar, entre otras cosas, el uso escaso de las imágenes y experiencias táctiles todo a lo largo de su fenomenología de la percepción.

Por su parte, *La fenomenología de la percepción* ha sido considerado uno de los primeros estudios filosóficos en el cual el cuerpo es ubicado en una posición estructural y decisiva para abordar y para pensar los procesos de la experiencia y la cognición aunque, evidentemente, existen muchos antecedentes. ¿Qué tipo de lectura y aplicación se hace de este libro desde las prácticas de danza? ¿Qué imaginarios sostienen dichos usos? ¿Cómo cambian las lecturas que hacemos cuando friccionamos *La fenomenología de la percepción* con el dato biográfico de que Merleau-Ponty bailaba Boogie-woogie[4]?

Los estilos de danza, las técnicas y las infinitas maneras en que las danzas se componen y circulan como saberes no pueden ser reducidas a una definición. De hecho, al interior de cada "danza", ya sea que la identifiquemos como estilo o técnica, encontraremos dinámicas sociales de intercambio significante, dinámicas institucionales, corporeidades y unas cuantas especificidades que hacen que, por ejemplo, no sea el mismo Twerk el que se baila en un club de barrio, en un campeonato mundial, en un boliche o en un estudio de danzas académicas. Sin

[4] El Boogie-woogie es un baile social y de competencia que se inspiró originalmente en el Rock & Roll estadounidense de la década de 1950, pero que gradualmente desarrolló su propio estilo. Se trata de una danza lúdica e improvisada. Las competencias de Boogie Woogie están reguladas por la World Rock'n'Roll Confederation como miembro del World DanceSport Federation (WDSF).

embargo, en la mayoría de los casos, lo que tenemos son definiciones realizadas desde las prácticas personales (a veces un poco mal formuladas), a las cuales debemos leer con atención somática, sobre todo para evitar volver a formular teorías que replican la misma vaguedad por arrogarse la capacidad de ofrecer una gran ontología de "la danza".

Este problema epistemológico se refleja en la obra de Merleau-Ponty en dos vertientes: la generalización de lo que entiende por danza (desagregada de sus propias prácticas) y el uso excesivo de metáforas visuales para hablar de los procesos de la percepción (y su contracara, la falta de uso de metáforas del tacto).

En las lecturas que se hacen actualmente de la *Fenomenología de la percepción*, ¿qué encuentran allí quienes practican determinadas técnicas de movimiento como el *Contact Improvisation* o la articulación entre danzas y técnicas somáticas? ¿Desde qué posición renovada gracias a la introducción de las prácticas somáticas a la danza contemporánea se leen las herramientas epistemológicas y el sistema filosófico de Merleau-Ponty?

Vale la pena recordar que Merleau-Ponty citaba frecuentemente a Paul Valéry, cuya definición de danza, dada en la conferencia intitulada *Filosofía de la danza* (nada más ni nada menos), nos dice:

> …es un arte deducido de la vida misma, puesto que no es más que la acción del conjunto del cuerpo humano; pero acción traspuesta en un mundo, en cierto espacio-tiempo que no es ya exactamente el mismo que el de la vida práctica.[5]

Según lo interpreta Lopez-Sáenz[6], esta desagregación de la vida práctica no significa que la danza esté siendo considerada por Paul Valéry como algo inútil, porque lo que interesa al filósofo (que actúa en este texto más como juez y crítico de arte que como filósofo propiamente dicho) es señalar su idea de que las obras tienen la capacidad de crear necesidad de sí mismas. Esto significa que cuando Valéry define la danza, determina que "la" danza es una práctica "artística", lo que suscribe a las danzas escénicas al sistema de las bellas artes y desuscribe del sistema de legitimación a prácticas de danza sociales, de salón y toda una serie de ámbitos en

[5] Valéry, P. (1936). Philosophie de la danse. Recuperado de: http://www.uqac.uquebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.htmal

[6] López-Sáenz, C. (2018) Fenomenología de la danza: Merleau-Ponty versus Sheets-Johnston. En Arte, Individuo y Sociedad. Ediciones Complutenses. La autora desarrolla una investigación en torno a la noción de cuerpo vivido, cuerpo objetivo y cuerpo habitual, contrastando dicho núcleo con la concepción de la danza de P. Valéry. Señala que si bien ambos filósofos consideraban a la danza el arte del movimiento corporal, "el fenomenólogo va más allá con su concepción del cuerpo como origen de todo simbolismo y expresión creadora. Mostraremos la peculiar relación de la danza con las habilidades motoras y con la percepción".

los que las prácticas de danza no producen obras[7]. Según la autora, Merleau-Ponty da un paso sobre las nociones desarrolladas por Valéry quien, por otro lado, no debemos olvidar que da su conferencia con una clara intención de elevar a la categoría de "arte" las danzas de la bailaora conocida como La Argentina[8].

Figura 1. [1942] *Ben Abrams with his dancing partner*. (Herald Examiner Collection)

Valéry y Merleau-Ponty consideraron que la obra de arte es "generadora", lo que quiere decir que la obra de arte hace emerger "necesidades de obra", lo que implica que, por un lado, el sistema de validación de la danza es un sistema de acreditación artística (qué es y qué no es arte) y que la acción de cada creación en danza provoca principalmente un proceso de aprendizaje social que transforma los modos culturales (ya) aprendidos de mirar. La interrelación entre un sistema de validación de obras y un sistema de ampliación de lo que por obra validable se entiende y se acepta, que se transforma, se expande y evoluciona con cada nueva "necesidad de obra", soslaya la importancia de las prácticas de danza en sí, los usos sociales de las danzas y hasta el aprendizaje anatómico que las diferentes técnicas

[7] Invito a pensar cuánto de este sistema de distribución de validaciones actúa aún en la actualidad, tanto en la formación de bailarinxs como en el sistema de evaluación y asignación de recursos, financiamiento de proyectos y, hasta, reconocimiento y visibilidad de los diferentes agentes que hacen danza.

[8] Para un estudio completo de las condiciones de enunciación de esta famosa conferencia, recomiendo mucho leer el artículo de Marie Bardet, *Paul Valéry y La Argentina, una escena compartida entre palabras y gestos*. En Marisa Muñoz, Liliana Vela [et. al], Afecciones, cuerpos y escrituras: políticas de la subjetividad, ed. Univ. Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013, pp. 203-214.

desarrollan porque otorga, una vez más, primacía a la mirada y al lenguaje, primacía a la producción escénica de obras para ser miradas.

COMENZAR EN EL CUERPO. PERDERSE ENTRE MANOS

> Perderse es posiblemente el primer paso hacia el encuentro de nuevos sistemas. Encontrar partes de nuevos sistemas puede ser una de las recompensas de estar perdido. Con algunos nuevos sistemas, descubrimos que estamos nuevamente orientados, y podemos empezar a usar la polinización de un sistema con otro para construir maneras de continuar…[9]

Merleau-Ponty plantea la existencia de lo que llama un esquema corpóreo y asume que el cuerpo es indivisible de los órganos y las funciones sensoriales, perceptivas y motrices. El cuerpo, según la perspectiva del filósofo, es sistemáticamente coherente como unidad en sí misma, lo que significa que el cuerpo es un *a priori* de la percepción y funciona como una Gestalt: una unidad funcional con carácter indivisible. La noción de unidad indivisible no implica que el cuerpo sea entendido por el filósofo como un sistema cerrado[10]. De hecho el autor sostiene que el cuerpo establece relaciones porosas con su contexto, "se abre" al exterior tanto como es "atravesado" por su experiencia de ser en el mundo. Estas son las bases conceptuales de la noción de "cuerpo vivido" y de experiencia en tanto se trata de las herramientas fundamentales en el proceso de abordar y crear una metodología de análisis incipiente por aquellos años, pero que ha tenido un impacto decisivo para el siglo XX:

> Si ahora, como vimos, el cuerpo no es un objeto transparente y no nos es dado como lo es el círculo al geómetra, por su ley de constitución; si es una unidad expresiva que uno sólo puede aprender a conocer asumiéndola, esta estructura se comunicará al mundo sensible. La teoría del esquema corpóreo es implícitamente una teoría de la percepción.[11]

La fenomenología de la percepción nace allá por 1945 en Francia, entre escritorios de roble y acrobacias nocturnas de Woogie-boogie, jazz y swing.

[9] Paxton, Steve. (1987) *Improvisación es…* Contact Quarterly, vol. XII, n° 2 Primavera/ Verano 1987.
[10] Recomiendo visitar la revisión propuesta por Lucía Garofalo desde el estudio del gesto, como corrimiento posible que amplía multidireccionalmente la concepción de un cuerpo percibido como unidad. El texto, publicado en 2023, titulado *El gesto de danzar*. Se puede ver el siguiente link: https://cuadernosdedanza.com.ar/textosdanzacontemporanea/730/el-gesto-de-danzar
[11] Merleau-Ponty, M. (1994) La fenomenología de la percepción, España: Planeta, p. 222.

Siguiendo con Merleau-Ponty el cuerpo sería poseedor del mundo en tanto y en cuanto este lo atraviesa y, de este modo, es comprendido en y con la conciencia. En el ámbito de la danza, el sistema filosófico merleau-pontiano ha sido altamente referido en tanto desarrolla un modo específico de observar al cuerpo y sus propiedades perceptivas y de movimiento, simultáneamente desde su rol de observador-observado.

En la *Fenomenología de la percepción*, prácticamente no se habla de danza. Si bien (muy someramente) sí se nombran algunos elementos que nos darán pistas interesantes para analizar cómo Merleau-Ponty está pensando la danza, es decir, desde qué experiencia del cuerpo vivido.

En principio veamos que el filósofo utiliza los siguientes términos "bailes", "pasos" y "hábitos". Entre lo que nombra, lo que conoce como práctica y aquello que ha sido leído en sus escritos, se traza una diferencia fundamental, tanto para pensar el contexto de escritura, como para pensar los modos en que su sistema filosófico es aplicado hoy por hoy al pensar (y teorizar) acerca de las prácticas de danza.

Merleau-Ponty retoma el concepto de cuerpo vivido husserliano como palanca de escape al naturalismo, observando que hace falta revisar las prácticas naturalistas bajo la lupa fenomenológica. El naturalismo había sostenido que el objeto está ahí en tanto naturaleza física objetiva, "sirviendo de fundamento a los cuerpos, sensitividades y vidas anímicas esparcidos en ella", desarrollado por Husserl en los siguientes términos:

> Tan pronto como nos representamos de modo plenamente vivido cualesquiera de estas relaciones personales y, por decirlo así, nos vivimos como los portadores personales de estas relaciones, tan pronto como ponemos luego en la reflexión sus maneras de darse bajo la lupa fenomenológica, notamos que ahí estamos en una actitud esencialmente distinta respecto de la actitud naturalista que hasta entonces practicábamos.[12]

La asunción de la idea de que somos cuerpos animados que participan de la naturaleza y, por ello, de las respectivas ciencias que la abordan, funda un hito insoslayable en la teoría del conocimiento. De este modo, a partir de aquel momento, todo proceso de conocimiento es entendido como proceso conformado por la experiencia, conformado por el cuerpo vivido. Y este impacto ha llegado a los estudios en danza con posterioridad.

[12] Husserl, E. (2005) Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro Segundo: Investigaciones Fenomenológicas sobre la constitución, México: Fondo de Cultura Económica, p. 183. El Libro Segundo de las Ideas, que Edmund Husserl dejó inacabado a su muerte, fue publicado póstumamente en 1952.

Según Merleau-Ponty, entre experiencia y cuerpo vivido se forman las "perspectivas", los "puntos de vista", la relación de la mirada con la generación de realidad y, con ello, lo real mismo en tanto es del mismo modo pensado y percibido. Quisiera destacar que los procesos de conocimiento son descritos por el filósofo como procesos de clarividencia:

> Así como las especies de las cosas se alteran generalmente en la experiencia de maneras conocidas, y en el futuro se juzgan conforme a ello, así los hombres. Conocemos los objetos según su especie, y en el caso dado el comportarse de un objeto nos es comprensible si sigue la regla general de su especie. Nos movemos por ende en el dominio de la experiencia intuitiva cuando buscamos comprensión. Construimos el desarrollo de un hombre cuando reconstruimos y hacemos intuitiva la marcha de su vida de tal modo que el devenir total del hombre, en particular respecto de su manera de dejarse motivar como sujeto, junto con las acciones y pasiones determinadas que le son inherentes, se vuelve experimentalmente inteligible: experimentalmente, esto es, transcurre de tal modo como generalmente lo hace en la vida del hombre, los actos de sujeto y sus motivaciones se presentan de manera empíricamente comprensible. Esto es "conocimiento del hombre", "ciencia del alma".[13]

Esta conformación entre experiencia y pensamiento del mundo vivido se da en las prácticas, tanto artísticas como toda práctica que integra modos de vida en general.

Husserl va a identificar dos tipos de experiencia, la de las cosas materiales a las que llama lo "real" y la experiencia de tipo "anímica", distinguiendo dos áreas de investigación para las ciencias experimentales: las ciencias de la naturaleza material serían aquellas que abordan la experiencia "real", mientras que la psicología sería la encargada de tratar con la experiencia "anímica" o del alma. Al retomar esta distinción, Merleau-Ponty radicaliza el concepto de cuerpo vivido poniendo la fenomenología husserliana en relación con la Gestalt, en los siguientes términos:

> No diremos que la percepción sea una ciencia que se inicia, sino, al contrario, que la ciencia clásica es una percepción que olvida sus orígenes y se cree acabada. El primer acto filosófico sería, pues, el de volver al mundo vivido, más acá del mundo objetivo, pues es en él que podremos comprender así el derecho como los límites del mundo objetivo, devolver a la cosa su fisionomía concreta, a los organismos su manera propia de tratar al mundo, su inherencia histórica a la subjetividad, volver a encontrar los fenómenos, el estrato de experiencia viviente a través de la que se nos dan el otro y

[13] Husserl, E. (2005) Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro Segundo: Investigaciones Fenomenológicas sobre la constitución, México: Fondo de Cultura Económica, p. 273.

> las cosas, el sistema «Yo-El Otro-las cosas» en estado de nacimiento, despertar de nuevo la percepción y desbaratar el ardid por el que ésta se deja olvidar como hecho y como percepción en beneficio del objeto que nos ofrece y de la tradición racional que ella funda[14].

Es decir, Merleau-Ponty va a sostener que el mundo de la ciencia en sí mismo está construido sobre la base del mundo vivido, de tal modo que es necesario despertar la conciencia del cuerpo vivido, de la experiencia, y asumir que la ciencia es producto secundario de la experiencia perceptiva. En este sentido, ubica en un segundo plano a la ciencia en relación al mundo vivido, ya que la misma funciona como una explicación del primero. El cuerpo aparece como fuente absoluta del conocimiento, en tanto la existencia no es una situación previa, es la conciencia que se dirige hacia el medio físico y social y los sostiene, haciendo de éste un ser para sí misma. Es importante decir que esta postura no implica una retirada del mundo hacia la conciencia como unidad, sino lo que el filósofo llama "una toma de distancia" para poder "ver" surgir las trascendencias y distender los hilos intencionales que nos estarían manteniendo en vínculo con el mundo. Por esta razón, según Merleau-Ponty, la distancia funciona como la clave de una visión que se ajustaría mejor al entendimiento del mundo. Detrás de esta repartición de cosas se esconde un trascendentalismo, algo al mismo tiempo extraño y paradójico que él expresa de la siguiente manera:

> Se trata de reconocer la conciencia misma como proyecto del mundo, destinada a un mundo que ella ni abarca ni posee, pero hacia el cual no cesa de dirigirse; y el mundo como este individuo preobjetivo cuya imperiosa unidad prescribe al conocimiento su meta[15].

Es de destacar que Merleau-Ponty desarrolla su teoría convocando constantemente una serie de representaciones e imágenes que ubican a la vista como fuente primordial de conocimiento. Fuente segura, fuente fiable. Organización de cosas que se verían cuestionadas si pensamos, por ejemplo, desde la experiencia de una danza veloz-veloz de pareja que combina acrobacias y ritmos precisos que tienen lugar gracias al contacto estrecho y la escucha de los miembros *en relación* y *a través* del tacto.

Intuyo que (su) el cuerpo vivido durante las horas de woogie-boogie podría haberle ofrecido herramientas para palpar los modos de pensar que se implican en los procesos de conocimiento y las relaciones del cuerpo de la experiencia *con* y *en*

[14] Merleau-Ponty, M. (1994). *La fenomenología de la percepción*, España: Planeta, p. 78.
[15] Merleau-Ponty, M. (1994). *La fenomenología de la percepción*, España: Planeta, p. 17.

el mundo. Sin embargo, en la definición de danza elaborada por Valéry y retomada por Merleau-Ponty, vemos que, en parte, lo que sostiene la imposibilidad del filósofo de ver en sus danzas nocturnas de pareja un valor de aprendizaje es precisamente una escala de *status* de la danza como arte, clasificación reduce el valor de las danzas a su puesta en escena. La no acreditación de las danzas sociales y de salón como danzas de pleno derecho obtura la percepción del propio cuerpo vivido del filósofo y es signo del carácter elitista de la experiencia corporal que se considera digna de ser pensada dentro de su fenomenología[16].

Como ya vengo diciendo, el filósofo describe muchas escenas que dan primacía a la mirada como vía de acceso al conocimiento, porque la mirada ocuparía el lugar central de la percepción, incluso la mirada es convocada como lugar y gesto de corroboración del saber en el proceso de conocimiento del mundo. Dicho oculocentrismo[17] a la hora de hablar de percepción está también vinculado con sus lecturas de la Gestalt. La distancia aparecerá como condición de la construcción de una "buena perspectiva", la cual sería garante de acceso a un pensamiento objetivo. De modo tal que el "buen" punto de vista se construye en un cuerpo vivido que mira tomando distancia. La posición entendida como un punto de vista, es presentada según ajustes que el sujeto realiza "desde" su cuerpo, para poder pasar de la experiencia del cuerpo vivido al conocimiento. Esta serie de ajustes, que según Merleau-Ponty son tomas de distancia, implican la asunción y el sostenimiento de la idea de que una perspectiva "justa" aparecería como herramienta garante del acceso a un mejor conocimiento.

Así como refuerza la primacía de la vista como sentido principal para el acceso al conocimiento, *La fenomenología de la percepción* insiste en una distinción compartimentada de los sentidos, principalmente cuando habla de "colaboración", por ejemplo, entre vista y tacto. Aún cuando, sin embargo, el filósofo arribará a la primera siguiente conclusión:

> Así la conexión de los segmentos de nuestro cuerpo y la de nuestra experiencia visual y de nuestra experiencia táctil no se realizan progresivamente y de manera cumulativa. No traduzco «en el lenguaje de la vista» los «datos del tacto» o inversamente, no reúno las partes de mi cuerpo una por una; esta traducción y esta acumulación se hacen de una vez por todas en mí: son mi mismo cuerpo.[18]

Más adelante, al retomar la cuestión de los sentidos, Merleau-Ponty afirma que la vista es "un sentido superior" al tacto por su capacidad de acceso al conocimiento,

[16] Me gustaría proponer un análisis extensivo de estas consecuencias.
[17] Sugiero muchísimo el trabajo recientemente publicado por Editorial Cactus en Argentina, titulado *Perder la cara.* Un análisis crítico de la primacía de la mirada que Marie Bardet aborda filosóficamente desde prácticas danzadas, somáticas y sexuales.
[18] Merleau-Ponty, M. (1994) La fenomenología de la percepción, España: Planeta, p. 166.

reponiendo un objetivismo de acceso y una construcción preeminentemente visual, que se asume, como ya señalamos, a partir la idea de distancia justa:

> Verdad es que los sentidos no deben ponerse en el mismo plano, como si todos fuesen igualmente capaces de objetividad y permeables a la intencionalidad. La experiencia no nos los da como equivalentes: me parece que la experiencia visual es más verdadera que la experiencia táctil, recoge en sí misma su verdad añadiéndole algo, porque su estructura más rica me presenta modalidades del ser insospechables para el tacto.[19]

Probablemente, sea esta la razón por la cual el filósofo no habla de la experiencia de su cuerpo vivido. ¿La "justa" distancia está garantizando una perspectiva filosófica frente al mundo vivido? ¿Es la "justa" distancia un procedimiento de eliminación de la propia experiencia?

> Para que una llave, por ejemplo, aparezca como llave en mi experiencia táctil, se necesita una especie de amplitud del tacto, un campo táctil en el que las impresiones locales puedan integrarse en una configuración, igual a como las notas no son más que los puntos de paso de la melodía; y hasta la viscosidad de los datos táctiles que somete el cuerpo a unas situaciones efectivas reduce el objeto a una suma de «caracteres» sucesivos, la percepción a un señalamiento abstracto, el reconocimiento a una síntesis racional, a una conjetura probable, y arrebata al objeto su presencia carnal y su facticidad. Mientras en el normal cada acontecimiento motor o táctil hace elevar a la consciencia un hormigueo de intenciones que van, desde el cuerpo como centro de acción virtual, ya hacia el cuerpo mismo, ya hacia el objeto, en el enfermo, por el contrario, la impresión táctil permanece opaca y cerrada en sí misma. Puede, desde luego, atraer hacia sí la mano en un movimiento de coger, pero no se dispone delante de la misma como algo que pueda señalarse. El normal cuenta con lo posible que así adquiere, sin abandonar su lugar de posible, una especie de actualidad; en el enfermo, por el contrario, el campo de lo actual se limita a aquello con que se tropieza en un contacto efectivo o a aquello que se vincula a estos datos por una deducción explícita.[20]

En esta contradicción procedimental que separa cuerpos normales de cuerpos enfermos reside un problema metodológico y epistemológico que es preciso señalar, porque la disociación discursiva del cuerpo vivido y el mundo pensado se replica, en muchas ocasiones, en los modos en que se escriben estudios desde la(s) danza(s) hoy por hoy. Al leer a Merleau-Ponty, por ejemplo, deberíamos (como mínimo)

[19] Merleau-Ponty, M. (1994). *La fenomenología de la percepción*, España: Planeta, p. 248.
[20] Merleau-Ponty, M. (1994). *La fenomenología de la percepción*, España: Planeta, p. 126.

preguntarnos a qué se refiere cuando afirma que las impresiones táctiles de lxs enfermxs son opacas y cerradas sobre sí mismas.

Figura 2. *Couple dancing at Savoy Ballroom*, Harlem. Tomada de https://www.copia-di-arte.com/a/coupledancingatsavoyballr.html

SIN EMBARGO, MERLEAU-PONTY BAILABA

Cuando, en 1952, Merleau-Ponty fue nombrado decano de Filosofía en el Collège de France, un periodista de *L'aurore* usó la ocasión para burlarse del existencialismo aludiendo a su popularidad entre la gente de los clubes de jazz: «Es solo una forma cerebral de bailar el bugui-bugui». Pero resulta que a Merleau-Ponty se le daba también muy bien el bugui-bugui. Aunque era el más eminente académicamente de

> todos los pensadores de la Rive Gauche, también era el mejor bailarín: Boris Vian y Juliette Gréco comentaron sus talentos.[21]

Retomando el curioso hecho de que la fenomenología de la percepción es uno de los libros de filosofía más leído por bailarinxs y coreógrafxs que trabajan actualmente integrando técnicas somáticas, biomecánicas y saberes de la sensopercepción, recorramos un poco cómo, cuándo y a razón de qué Merleau-Ponty habla de danza.

Como ya he señalado son escasas las veces en que el filósofo se refiere de forma específica a la danza. Sin embargo, en esas pocas líneas, sus descripciones son precisas y concretas y ese es un rasgo que me interesa rescatar aquí.

Al abordar el análisis de su propuesta metodológica, el filósofo elabora la siguiente pregunta: ¿tienen valor filosófico las descripciones? La misma emerge de la identificación de que el espacio antropológico podría proseguirse indefinidamente, para aclarar:

> Podría mostrarse, por ejemplo, que la percepción estética abre, a su vez, una nueva espacialidad; que el cuadro como obra de arte no están en el espacio en que habita como cosa física y como tela coloreada; que la danza se desarrolla en un espacio sin objetivos y sin direcciones, que es una suspensión de nuestra historia, que el sujeto y su mundo en la danza no se oponen ya, no se separan ya, el uno del otro, que, en consecuencia, las partes del cuerpo no se acentúan ya como en la experiencia natural: el tronco no es ya el fondo del que se elevan los movimientos y en que se hunden una vez acabados; es él el que dirige la danza, y los movimientos de los miembros están a su servicio.[22]

Esto significa que cuando Merleau-Ponty habla de "danza", habla de una práctica específica. Una danza que se baila poniendo los miembros al servicio del recorrido en el espacio, traslado que ha de ejercerse sosteniendo un tronco que hace de eje para el baile en pareja. Podemos pensar que se refiere específicamente al Boogie-woogie. De hecho, siguiendo con las referencias específicas al baile que el filósofo practicaba, si bien no lo nombra en el libro, Merleau-Ponty dirá:

> Por ejemplo, adquirir el hábito de un baile, ¿no es hallar por análisis la fórmula del movimiento y recomponerlo, guiándose por este trazado ideal, con el auxilio de los movimientos ya adquiridos, los del andar y el correr? Mas para que la fórmula del baile nuevo integre a sí algunos de los elementos de la motricidad general, se requiere,

[21] Bakewell, S. (2016) *En el Café de los existencialistas. Sexo, café y cigarrillos o cuando filosofar era provocador*. Buenos Aires: Ariel, p. 205.
[22] Merleau-Ponty, M. (1994). *La fenomenología de la percepción*, España: Planeta, p. 302.

> primeramente, que haya recibido como una consagración motriz. Es el cuerpo, como se ha dicho frecuentemente, el que «atrapa» (kapiert) y «comprende» el movimiento. La adquisición de la habilidad es la captación de una significación, pero la captación motriz de una significación motriz.[23]

Los modos en que las prácticas de movimiento trabajan y elaboran el hábito, incluso cómo se lo conceptualiza a través del trabajo corporal, ya sea como desarrollo cognitivo repetible, como herramienta *a través* de la cual y *con* la cual modificar los circuitos aprendidos del cuerpo, definen técnicas y poéticas específicas dentro de ese gran mundo de prácticas que llamamos "danza". Esto significa que, tal como lo afirma Merleau-Ponty, existen muchas prácticas de danza que apuntan al hábito como herramienta compositiva e interpretativa, en tanto y en cuanto el danzar se constituye entre una serie de células coreográficas de movimiento que han de repetirse. Son varios los estilos de danzas se desarrollan sobre estos pilares: el swing, el ballet, muchas técnicas de danza moderna, la salsa, el folklore, el *twerk*, entre tantas otras. Sin embargo, existe otra forma de abordar el hábito, por ejemplo, en prácticas de *Contact Improvisation* o técnicas somáticas como Feldenkrais, en donde el hábito será una palanca de trabajo para elaborar nuevos circuitos de movimiento, es decir, se trabaja con el hábito para transformarlo y no para construirlo en cuanto circuito. El cambio de perspectiva es sustancial.

> Los movimientos de *jive* y *swing* de Merleau-Ponty iban acompañados por unos modales muy corteses y un comportamiento muy cordial cuando estaba en compañía. Le gustaba la buena ropa, pero no demasiado llamativa; los trajes ingleses eran sus favoritos en una época en que eran admirados por su elevada calidad.[24]

Es, por lo menos, destacable el hecho de que Merleau-Ponty, aún teniendo la experiencia de una danza de pareja, no encontrara en dicha práctica la corroboración (la sospecha, al menos) de la importancia fundamental del tacto no sólo en la percepción del cuerpo del otrx, sino del propio cuerpo como constituido por la experiencia táctil de mundo, espacio, cuerpo y danza. Cuando Maurette afirma que el tacto es la sensación exterior e interior del cuerpo propio, nos recuerda que filosofar desde la experiencia es filosofar desde el cuerpo, *desde*, *con* y *a través* del tacto:

> ...es el sentido del placer y del dolor en todas sus complejas variantes y nos permite percibir el exterior no sólo como textura, sino como presión y temperatura. El tacto

[23] Merleau-Ponty, M. (1994). *La fenomenología de la percepción*, España: Planeta, p. 160.
[24] Bakewell, S. (2016) *En el Café de los existencialistas. Sexo, café y cigarrillos o cuando filosofar era provocador*. Buenos Aires: Ariel, p. 205.

> colabora con los otros sentidos para orientarnos en el espacio y nos concede el sentir de nuestro propio cuerpo en tanto organismo vivo. Variedad del tacto son también las sensaciones de equilibrio, de movimiento en el espacio, de aceleración y desaceleración del cuerpo. Por último, el tacto es el sentido del movimiento afectivo. Todo lo que nos conmueve, enardece, agita, todo lo que nos afecta con mayor o menor intensidad se experimenta como una forma de tacto. Aunque queramos olvidarlo, multifacético como una hidra, elusivo como un jabón en el agua, ubicuo como la sensación misma de la vida, el tacto es la condición de la existencia y, por lo tanto, ineludible, impostergable, imposible de olvidar.[25]

Inolvidable, ineludible e impostergable, son tres condiciones del tacto que apuntan a descentralizar la hipótesis de que el saber de la experiencia es un extracto, un procesamiento intelectual que pasa de un mundo informe de experiencias táctiles, el cual sería tamizado y modulado por la mirada y el lenguaje, para constituirse *a posteriori* en imagen clarividente, la cual permítaseme el chiste, seria olvidable, eludible y postergable.

Todas las prácticas que el sujeto lleva a cabo forman parte de su experiencia sensible del mundo, pero Merleau-Ponty siguió a Husserl y a la Gestalt para sostener que en raras ocasiones tenemos experiencias <<en crudo>> porque, según esta organización de cosas, los fenómenos vienen a nosotrxs por las interpretaciones, significados y expectaciones con las cuales vamos a capturarlos, basadas en las experiencias previas. Lo que sin embargo ubica al sujeto por fuera del fenómeno y no como parte perceptiva en sí, reponiendo un trascendentalismo objetivante que reposa en "el mundo", "tal y como es" por fuera de la percepción.

La percepción es indisoluble de la experiencia en el mundo, dicho de otro modo, percepción y experiencia del mundo se inmixtan, como procesos de aprendizaje e interpretación, enlazados con la propiocepción y la afectividad y todo ello, si estamos de acuerdo con Maurette, es tacto. Consideramos preciso superar la noción de que el tacto se reduce a la puesta en contacto entre alguna superficie y la piel, ya que incluso cuando lo fuera, la piel toca y al mismo tiempo es tocada. El tacto no se organiza secuencialmente. Desmenuzar en etapas un gesto no es una herramienta útil para pensarlo porque contradice epistemológicamente su condición de simultaneidad.

Las prácticas de danza inmixtadas con las técnicas somáticas, son espacios en los que puede disolverse rápidamente esa noción jerarquizada y compartimentada de los sentidos. Las experiencias de la danza desde el desarrollo de las técnicas somáticas, incluyen de forma indiferenciada la percepción como herramienta y palanca del estudio de los materiales kinéticos, del cuerpo y su condición de percepción. Durante una clase de danza abordada desde la sensopercepción, las

[25] Maurette, P. (2015). *El sentido olvidado. Ensayos sobre el tacto*. Buenos Aires: Mardulce, p. 44.

técnicas somáticas y la biomecánica, se dance el estilo de danza que sea, la experiencia será una integración del saber propioceptivo, háptico, visual y atencional. En las prácticas de danza es mucho más fácil experimentar y encarnar la condición háptica de la percepción que distinguir los sentidos como si cada uno fuera una fuente de información diferenciable.

En un trabajo recientemente publicado, Marie Bardet[26] llama a elaborar una filosofía del espesor prestando atención a través del movimiento:

> Una "atención a través del movimiento" propiamente dicho, es decir a las tendencias a moverse, antes que una conciencia del movimiento como un todo ya efectuado, remite a una espacialidad y una temporalidad de lo intensivo antes que a la extensión versus lo inextenso, a la tensión en el presente espeso antes que al presente puro instantáneo arrancado a todo pasado, o a un pasado/futuro como dimensión linealmente proyectada "hacia adelante" y "hacia atrás".

La percepción de un gesto, propio, del otro o, incluso de una pareja danzando, opera de forma integrada y simultánea, de modo tal que no es realmente distinguible por partes, etapas o desarrollos. El análisis mecánico, biomecánico o somático de un gesto es una percepción sobre la que se regresa y a la cual se le aplica una división hipotética. La dinámica de una pareja danzando Boogie-woogie incluye en un gesto la acción simultánea de dos cuerpos en relación, las zonas de tacto, como las manos y los brazos, conectan las cadenas propioceptivas de uno y otro cuerpo que, juntos hacen un sistema relacional de direcciones efectivas y potenciales múltiples.

De hecho, quiero arriesgar un poco más y afirmar que el conocimiento *durante* la danza se da principalmente a través del tacto, entendido como toda esa serie de zonas de contacto internas-externas que orientan la ubicación del cuerpo en el espacio y, en el caso de las danzas de salón y de pareja, en relación con la pareja de baile junto a la cual se construyen y multiplican los puntos de apoyo del propio cuerpo. Hubert Godard sostiene que:

[26] Bardet, M. (2021) Perder la cara. Buenos Aires: Editorial Cactus.

Cada individuo, cada grupo social, de acuerdo con su entorno, crea y experimenta sus mitologías del cuerpo en movimiento, que dan forma a continuación a las redes fluctuantes, conscientes o inconscientes, en cualquier caso activas, de la percepción. La danza es el lugar por excelencia que muestra los huracanes a los que se enfrentan las fuerzas de la evolución cultural, que tiende a producir y al mismo tiempo controlar, o incluso censurar, las nuevas actitudes de la expresión del propio yo y la impresión de los demás. De este modo, el gesto y su captación visual funcionan a través de dos fenómenos de una variedad infinita que impiden toda esperanza de idéntica reproducción[27].

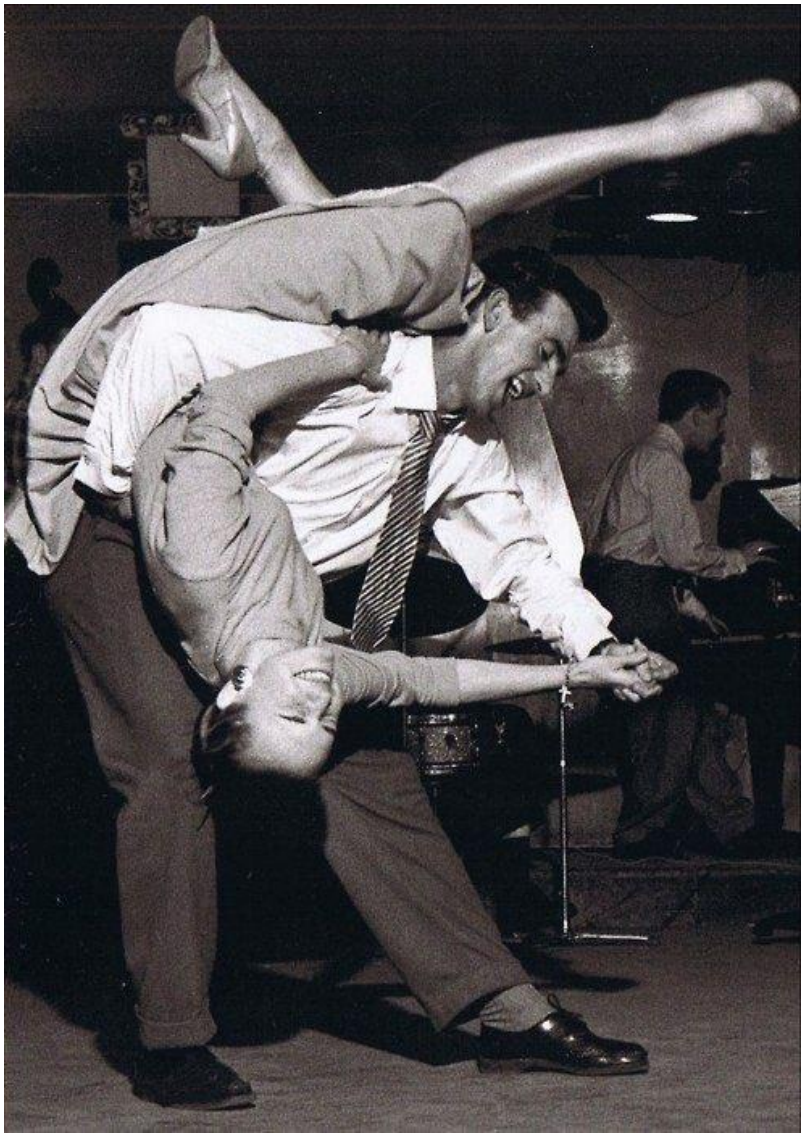


Figura 3 anónima. Tomada de: https://isblurberry.blogspot.com/2011/01/swing-dance.html

[27] Hubert Godard (2007). *El gesto y su percepción*. Estudis Escènics, pp. 335-343.

Creemos que el hecho de que Merleau-Ponty no relacione las prácticas de danza a su sistema filosófico, incluso cuando practicaba Boogie-woogie, responde a una serie de cuestiones fundamentales, por un lado, el estado teórico de las prácticas vigentes en el terreno de las artes del movimiento en dicho momento y, por otro, el oculocentrismo de la elaboración de su fenomenología de la percepción, pero también, a la clasificación de arte subyacente y que reparte de un lado prácticas pensables y del otro prácticas que siquiera se perciben como tales.

Desde los comienzos de su popularización el Boogie-woogie fue un baile social. La práctica de esta danza de pareja no es lejana del todo a lo que hoy entendemos por improvisación pero que en aquellos tiempos no era conceptualizada de dicha manera. Una diferencia radical, que es precisamente por donde ingresa la noción del hábito en Merleau-Ponty, es que para danzar el Boogie-woogie, se aprenden y se entrenan una serie de pasos estructurados en seis tiempos, de modo tal que luego, durante la danza, la pareja dispone de dichas estructuras coreográficas aprendidas y puede aplicarlas de forma ágil y fluída (me refiero a la velocidad y organicidad del movimiento, no a una esencia kinética).

La disponibilidad de una serie de estructuras coreográficas y combinaciones de pasos entrenadas y aprendidas son condición necesaria para el modo en que se practica el Boogie-woogie, tanto en términos de danza social como de competencia. Los concursos en el marco de las danzas sociales son parte de un intercambio lúdico, como si se construyera una conversación entre quienes "compiten", más que como una lucha o competencia en términos literales. Sin embargo, es destacable que las danzas de competencia suelen ser estilos en el seno de los cuales se despliegan virtuosismos y desafíos técnicos de coordinación. La competencia implica ganadores y, sobre esta base, las danzas sociales que se practican bajo dichos parámetros suelen tender al despliegue y desarrollo de acrobacias, velocidad y agilidad.

La existencia social es condición y parámetro de la fenomenología de la percepción y, ello, una vez más, está claramente presente en la danza practicada por el filósofo. La percepción del cuerpo de unx otrx en una danza de parejas que se practica con velocidad y agilidad, es la corroboración de que el verdadero sujeto no tiene par en el pleno sentido del término. El filósofo explica que el otro cuerpo, tanto como el propio, no está habitado, sino que es "objeto" ante la consciencia que lo piensa o lo constituye:

> …los hombres y yo mismo como ser empírico, no somos más que mecanismos que se mueven por resortes; el verdadero sujeto no tiene par, esta consciencia que se ocultaría en un fragmento de carne sangrienta es la más absurda de las cualidades ocultas, y mi consciencia, coextensiva con lo que puede existir para mí, correlato del sistema entero de la experiencia, no puede encontrar en ello otra consciencia que

> inmediatamente haría aparecer en el mundo el fondo, desconocido por mí, de sus propios fenómenos. Hay dos modos de ser y sólo dos: el ser en sí, que es el de los objetos expuestos en el espacio, y el ser para sí, que es el de la consciencia. Pues bien, el Otro sería delante de mí un en-sí y, con todo, existiría para sí, exigiría de mí, para ser percibido, una operación contradictoria, dado que yo tendría que distinguirlo de mí mismo, eso es situarlo en el mundo de los objetos, y a la vez pensarlo como consciencia, o sea como esta especie de ser sin exterior y sin partes al que nada más tengo acceso porque es yo mismo y porque el que piensa y el pensado se confunden en él.[28]

Durante la danza de pareja, la referencia no puede ser plenamente visual. De hecho, con seguridad, prestar especial atención a "lo que se ve" no será el mejor camino para percibir lo que está sucediendo, porque la vista atendida de forma compartimentada no colabora en nada con la velocidad y escucha motora que se requiere para realizar las acrobacias en pareja. Sin embargo, la supremacía de lo visual en el sistema merleau-pontiano obtura al filósofo la posibilidad de ver que de sus tardes o noches de danza, podría haber extraído muchos aprendizajes y, quizás, algunas mejores conclusiones. Por esta razón, su teoría de la percepción organiza el espacio como conocimiento visual siendo la vista el sentido del entendimiento, de la comprensión que el cuerpo hace del espacio:

> Cuando rápidamente contemplo los objetos que me rodean para liarme un punto de referencia y orientarme en medio de ellos, apenas si accedo al aspecto instantáneo del mundo, identifico aquí la puerta, ahí la ventana, más allá mi mesa, objetos que no son sino los soportes y guías de una intención práctica orientada hacia otra parte y que, en este caso, nada más se me dan como significaciones.[29]

Por otro lado, la danza de pareja hubiese podido ofrecer al filósofo las herramientas para sostener aquella noción de que no es necesario retirarse hacia un interior profundo para iniciar un recorrido filosófico. La posibilidad de estudiar al sujeto social y el carácter entrelazado de la percepción en tanto cuerpo vivido al mismo tiempo que vía de pensamiento, es:

> …una de las grandes enseñanzas que Lévi-Strauss tomará de Marcel Mauss: si el campo de la antropología podía abarcar, como bien lo había mostrado Mauss, la totalidad de lo humano, desde las técnicas corporales hasta las instituciones políticas, pasando por la expresión de sentimientos o los fenómenos religiosos, es porque todos ellos eran ante todo fenómenos significativos, portadores de un sentido susceptible de ser comunicado. El método estructural, como método capaz de tratar con cualquier

[28] Merleau-Ponty, M. (1994). *La fenomenología de la percepción*, España: Planeta, p. 361.
[29] Merleau-Ponty, M. (1994) La fenomenología de la percepción, España: Planeta, p. 65.

> sistema de signos, era pues el indicado para abordar, de manera general, el estudio del hombre y sus prácticas.[30]

Paradójicamente, volviendo a Husserl, cuando el filósofo quiere destacar la noción de que en la percepción también se juega el registro de que unx otrx "tiene un cuerpo", utiliza las imágenes de la danza y la gimnasia, como si dichas prácticas fueran "más corporales" que otras formas de hacer, estar y sentir el mundo:

> Y la aprehensión-de-hombre, la aprehensión de esta persona de ahí, que baila y charla y ríe divertida o discute cuestiones científicas conmigo, etc., no es aprehensión de algo espiritual hilvanado al cuerpo, sino la aprehensión de algo que se ejecuta a través del medio de la aparición del cuerpo, aprehensión que encierra esencialmente en sí la aparición del cuerpo y que constituye un objeto del cual puedo decir: tiene una corporalidad, tiene un cuerpo que es una cosa física, con tal o cual contextura, y tiene vivencias y disposiciones vivenciales.[31]

Nuevamente lo que sostiene esta imagen de que en la danza y en la gimnasia hay "más cuerpo" y "más" movimiento es aquella tendencia oculocentrista que venimos señalando. Tendencia apoyada sobre la insistencia en la intención de señalar una imagen clara y clarificante de lo que un cuerpo hace y que elabora la noción de que al cuerpo se le imprime un movimiento intencional, desconociendo la condición de movimiento constante del cual es testigo el cuerpo desde la escucha de la propiocepción.

> Los movimientos del propio cuerpo están naturalmente investidos de una cierta significación perceptiva, forman con los fenómenos exteriores un sistema tan bien entrelazado que la percepción exterior «toma en cuenta» el desplazamiento de los órganos perceptivos, halla en los mismos, si no la explicación expresa, cuando menos el motivo de los cambios que han intervenido en el espectáculo y puede, de este modo, comprenderlos inmediatamente.[32]

Esta selección de imágenes para la representación del movimiento refuerza una oposición adentro-afuera en la forma de percibir cuerpo y los procesos de la percepción (y conocimiento), creando la imagen de que existen canales de la percepción que van desde el cuerpo hacia el mundo para comprenderlo.

[30] Larison, M. (s-f). "Tan lejos y tan cerca: Merleau-Ponty, entre forma y estructura". *Acta Structuralica Special*, p. 28.
[31] Husserl, E. (2005). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Libro Segundo: Investigaciones Fenomenológicas sobre la constitución, México: Fondo de Cultura Económica, p. 240.
[32] Merleau-Ponty, M. (1994). *La fenomenología de la percepción*, España: Planeta, p. 69.

CONCLUSIONES

Leer *La fenomenología de la percepción* desde el prisma del Boogie-woogie me ha permitido meter las manos al sistema filosófico merleau-pontiano.

La puesta en relación entre el Boogie-woogie danzado por el filósofo y sus palabras, me permite insistir en que, dada la diversidad de prácticas que entran en la palabra "danza", es necesario, una y otra vez, echar ancla sobre las materialidades de las práctica, es decir, aproximarse y tocar su especificidad desde la descripción técnica, estética, kinética y social de las mismas. Este estudio nos permitió ver que, evidentemente no es lo mismo una danza de pareja y competencia como el Boogie-woogie o el swing, que la práctica escénica del ballet y/o las prácticas de improvisación en el marco de las danza contemporánea. Al mismo tiempo, son las prácticas somáticas las que nos ofrecen herramientas para observar y señalar el oculocentrismo de la teoría merleaupontiana, como una carencia del concepto de percepción, en tanto y en cuanto jerarquiza y compartimenta los sentidos (re)otorgando siempre primacía a la mirada.

La valoración social (moral y estética) elabora una distribución entre danzas pensables (o pensantes) y danzas no pensables (o pensantes). En este caso, por ser sociales, populares y no estrictamente escénicas, pareciera que el Boogie-woogie despertara cierta vergüenza, cierta imposibilidad de ver allí materia de trabajo, pensamiento y conocimiento del mundo.

En este sentido, el objetivo central de este trabajo ha sido poner de relieve la contemporaneidad de las prácticas de Boogie-woogie y escritura en el cuerpo vivido de Merleau-Ponty, para demostrar que los conocimientos no viajan únicamente del logos al salón de danza, sino que, como paradójicamente señala la misma *fenomenología de la percepción*, es el cuerpo vivido el que aprehende aspectos del mundo a través de su propia experiencia de ser en él. Pero esas experiencias, también, son sistemas de distribución, valoración y juicios estéticos que tanto habilitan como obturan la posibilidad de pensar *desde* y *con* ese cuerpo-mundo vivido.

REFERENCIAS

Bardet, M. (2012). Pensar con mover. Un encuentro entre filosofía y danza. Editorial Cactus.

Bardet, M. (2021). Perder la cara. Editorial Cactus.

Bardet M., Timpani M. y Zuain J. (comp.) (2020) Leer Danza(ndo). Traducción salvaje por autorxs varixs. Buenos Aires: Segunda En Papel Editora.

Bardet M., Timpani M. y Zuain J. (comp.) (2022) Improvisación en danza:

traducciones y distorsiones. Buenos Aires: Segunda En Papel Editora.
Burt, R. (2017) Deshacer la historia de la Danza Posmoderna. (Traducción de Molina C.) Segunda cuadernosdedanza.com.ar ISSN 22508708
Butler J. (2001) ¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault. Traducción de Marcelo Expósito, revisada por Joaquín Barriendos. En Transversal, plataforma digital, publicado en Mayo del 2001. https://transversal.at/transversal/0806/butler/es
Deleuze G. y Parnet C. (2013) Lo actual lo virtual en Diálogos. Editorial Pre-Textos.
Ferreiro Pérez A. (2013) Una perspectiva fenomenológica del cuerpo que danza. En cuadernosdedanza.com.ar ISSN22508708 (s/n). Recuperado de:
Http-cuadernosdedanza-com-ar-enpalabras-texto-una-perspectiva-fenomenologica-del-cuerpo-que-danza-pasodoble-9-segunda-dco
Garofalo, Lucía (2023) El gesto de danzar. Cuadernosdedanza.com.ar ISSN22508708. Publicado: 14 de junio 2023. https://cuadernosdedanza.com.ar/textosdanzacontemporanea/730/el-gesto-de-danzar
Larison, M. I. (2018). Fenomenología de la institución, entre filosofía y ciencias humanas: La vida, el tiempo, lo común. Devenires, 19(37), 217-235. Recuperado a partir de:
https://devenires.umich.mx/devenires/index.php/devenires/article/view/188
López-Sáenz, C. (2018) Fenomenología de la danza: Merleau-Ponty versus Sheets-Johnston. En Arte, Individuo y sociedad. Ediciones Complutenses.
Louppe L. (2011) Poética de la danza contemporánea. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.
Merleau- Ponty, (2021) La institución. La pasividad. Resúmenes del curso 1954-1955, Morelia-Barcelona, Antropos.
Merleau-Ponty, (1994) La fenomenología de la percepción, España: Planeta.
Merleau-Ponty, (2021) La institución. La pasividad. Resúmenes del curso 1954-1955, Morelia-Barcelona, Antropos.
Paxton S. (1987) *Improvisación es...* En Revista Contact Quarterly, vol. XII, N° 2, primavera/verano '87. (Traducción de Alma Falkenberg y Vicky Abramovich)

SOBRE LA AUTORA

Josefina Zuain

Es bailarina y escritora. Coordina talleres de escritura para artistas y se desempeña como consultora de proyectos en el área del arte y afines. Es Licenciada en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Es Doctoranda en Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Salamanca, donde en 2019 finalizó su Máster en

Estudios Avanzados en Historia del Arte, con beca internacional otorgada por Fundación Carolina y Banco Santander (con tesis). Dirige un sello editorial especializado en contenidos de danza, 2da. En Papel Editora y una plataforma virtual en formato archivo que reúne 12 años de producción de contenidos en torno a la danza

TALLER DE INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA CON MUJERES TRABAJADORAS DE VALPARAÍSO

ARTISTIC RESEARCH WORKSHOP WITH WORKING WOMEN FROM VALPARAÍSO

Mónica Salinas Robles
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación
monicasalinas@gmail.com

Recepción: 23 de mayo del 2024
Aceptación: 22 de julio del 2024

Resumen

Este artículo presenta la experiencia del Taller de investigación artística con mujeres trabajadoras de Valparaíso y reflexiona en torno a la idea de subvertir los tiempos del trabajo asalariado mediante actos de creación sensible. El taller se realizó en el marco del Magister de Didáctica contemporánea de las artes visuales, de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE) y consistió en generar espacios de encuentro con un grupo de cuatro mujeres trabajadoras. Estos espacios se organizaron en torno a la conversación y la práctica artística de la escritura a mano para desde allí reflexionar sobre el trabajo como hecho fundamental y determinante de nuestras vidas.

Palabras Clave

Mujeres trabajadoras, escritura a mano, igualdad intelectual.

Abstract

This article presents the experience of the artistic investigation workshop held with the working women of Valparaíso and reflect on the possibilities of subverting paid working time through acts of sensible creation. The workshop was elaborated within the guidelines of the Magister de Didáctica contemporánea de las artes visuales, of the Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE) which consisted of generate meeting spaces with a group of four working women. These spaces were organized around conversation and the artistic practice of handwriting with the objective of reflecting about work as a fundamental and determining factor of our lives.

Keywords

Working women, handwriting, intellectual equality

Universidad de Guanajuato. *El Artista*. Revista de Artes, Cultura y Patrimonio Cultural, año 21, número 21, 1 de enero al 31 de diciembre del 2024. Esta obra es de acceso abierto.

INTRODUCCIÓN

Esta investigación surge de experiencias y reflexiones personales sobre la gran cantidad de tiempo y energía que dedicamos a nuestras tareas laborales y el poco tiempo que podemos destinar a actividades de creación sensible. Todas las mujeres que participaron en esta investigación tienen un empleo de jornada completa de 44 horas semanales y a su desarrollo dedican parte importante de sus vidas. Las ideas que se revisan en sus entrevistas abordan la relación que tienen con el trabajo, cómo organizan sus rutinas diarias para cumplir con sus responsabilidades laborales y de cuidado y las maneras en que encuentran espacios personales de creación sensible. Estos espacios se definen, en el marco de esta investigación, como momentos que se sitúan fuera de las lógicas que impone el tiempo de la dominación, las cuales, de acuerdo con Rancière (2010), buscan homogeneizar las experiencias y las formas de percepción. La creación sensible acerca a las mujeres a experiencias que alteran los tiempos y los valores asociados al trabajo, es decir, se construyen fuera de la eficiencia.

El objetivo general de la investigación consistió en conocer y visibilizar las maneras en que el tiempo del trabajo asalariado de mujeres de clase media de Valparaíso puede ser subvertido por actos de creación sensible, que, en el contexto de la lógica laboral, no tienen utilidad.

Antes de presentar la metodología y los resultados de la investigación, se propone revisar históricamente el concepto del trabajo. En el año 2007, Dominique Méda, especialista en políticas sociales e investigadora del Centro de Estudios para el empleo y el trabajo de Francia (Centre d´Études par l´emploi et du travail), publicó un artículo titulado *¿Qué sabemos sobre el trabajo?*[1] en el que reflexiona sobre el rol fundamental que ocupa en el orden social. De acuerdo con Méda, el trabajo determina las estructuras temporales de vida, crea contactos sociales fuera del círculo familiar, define una identidad social y nos impulsa a actuar. Al trabajar se adquieren los medios para vivir, pero también el trabajo nos permite desarrollar capacidades personales, nos hacer sentir útiles y participamos de la construcción de espacios comunes. El trabajo es una parte esencial en la vida de las personas. Citando a Jürgen Habermas, filósofo y sociólogo alemán, Méda declara que nuestras sociedades

[1] Dominique Méda, (2007), ¿Qué sabemos sobre el trabajo?, *Revista de Trabajo,* Buenos Aires, Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad Social, Año 3 núm. 4.

están fundadas sobre el trabajo y sus valores: el esfuerzo, la obligación, la creación de valor y la idea de la utilidad.

El trabajo como factor de producción comienza a ser entendido como tal en el siglo XVIII, cuando se transforma en una unidad de medida que homogeniza esfuerzos, permite comparar diferentes mercancías y tiene como esencia al tiempo. Es decir, por primera vez en términos jurídicos se pueden arrendar casas, bienes raíces, muebles y los servicios de un hombre. Surge, entonces, la idea economicista de las *horas–hombre*, cálculo que estima la cantidad de esfuerzo humano que puede realizar un trabajador promedio en una actividad durante una hora. El desarrollo de esta idea refuerza que como trabajadores vendemos nuestro tiempo al capital, el cual demanda que trabajemos nueve horas diarias para ganar el sustento suficiente que nos permita financiar nuestras vidas. Estas ideas fueron desarrolladas por Adam Smith (1723–1790), economista y filósofo nacido en Edimburgo, quién planteó que el trabajo es la medida real del valor de todos los bienes. Sin embargo, el valor del trabajo es fijo, no así los precios de los bienes. Es esta comprensión del trabajo como medida universal la que lo transforma en el fundamento de las relaciones y, a partir de ese cambio, orienta a la sociedad hacia la idea del desarrollo y la abundancia. Las personas se relacionan para contribuir a la producción desde su trabajo, con el objetivo de transformar la naturaleza mediante su propia producción individual. Aparece en este momento el salario, el cual consiste en un pago o remuneración por trabajos prestados a un empleador y que permite a los individuos salir de la relación de vasallo feudal para empezar a existir por ellos mismos. Este hecho fundamental, que da lugar a la independencia de los que trabajan, marca el inicio de la carrera por el enriquecimiento individual a través del esfuerzo y el sacrificio.

En su texto, Méda continúa detallando el desarrollo del concepto trabajo hasta llegar al siglo XIX, etapa que entiende el trabajo como la posibilidad que tiene el ser humano de transformar el mundo y volverlo un mejor lugar, mientras le imprime su sello personal. Comienza la valorización del progreso como motor de desarrollo humano y el imperativo de aniquilar lo natural para reemplazarlo por la obra humana. Se crean instituciones políticas, obras de arte, nuevas formas de vida social y eso involucra a la religión, la ciencia, la filosofía, el arte, la educación. A esta evolución Georg Hegel, en su libro *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* (1830), lo llama *Bildung,* aquel proceso de maduración personal a través del desarrollo de talentos y habilidades individuales que conducen al desarrollo de la sociedad. En este mismo período histórico, Karl Marx se enfoca en el trabajo como la actividad que permite a los individuos expresar su humanidad. La concepción de Marx considera el trabajo en su forma industrial, esto es, en relación con la

producción y lo enmarca en el modelo concreto del trabajo de transformación de la materia y la naturaleza llevado a cabo por los procesos de industrialización. Junto con esto, desarrolla la idea del trabajo como un lugar central en la sociedad, en donde se activan y articulan las relaciones sociales. Para Marx, el trabajo de la producción no sólo persigue la abundancia material, sino la humanización y el mejoramiento de la calidad de vida de las personas. Sobre esta idea centró sus expectativas, ya que esperaba que a través del trabajo se lograría la plena realización de las personas y de la sociedad.

Sin embargo, Marx condicionó la posibilidad de realización social a la abolición del salario, lo cual permitiría terminar con las injusticias y el abuso de quienes controlan el capital y generan pena, sacrificio y sufrimiento en los trabajadores. Poner fin al trabajo asalariado permitiría redistribuir la riqueza al impedir que unos pocos controlen el capital y entregaría a todos lo suficiente para satisfacer sus necesidades básicas. Este ideal exige que todos aporten al mantenimiento de la humanidad en vías de construir una sociedad post-capitalista.

Más de ciento cincuenta años después de la publicación de *El capital* (1867), las mujeres que participamos en esta investigación seguimos experimentando las condiciones de un trabajo asalariado que nos mantiene nueve horas diarias dedicadas a producir y limita nuestras posibilidades de acceder a espacios de creatividad y encuentro con otras. *La acción*, entendida por Arendt[2] como el único lugar en donde podemos expresar nuestra singularidad y ejercer nuestra libertad, está restringida para quienes trabajan a tiempo completo y, además, deben asumir las responsabilidades del trabajo de reproducción.

LA PRÁCTICA ARTÍSTICA COMO MODELO DE INVESTIGACIÓN

La investigación se organizó en torno al modelo de investigación basada en la práctica artística, el cual enlaza la producción de pensamiento sensible con la producción de pensamiento conceptual, en una constante retroalimentación[3,4]. Este entendimiento coincide también con la definición de práctica como investigación que propone Borgdorff[5], entendida como el entrelazamiento directo de investigación y práctica, lo que anuncia un camino metodológico

[2] Hannah Arendt (1993), *La condición humana,* Barcelona, Paidós.

[3] María José Contreras (2018), La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana, *Revista Poiésis*, Río de Janeiro, Universidad Federal Fluminense, núm. 14.

[4] Viviana Silva (2015), *Práctica artística como investigación: aproximaciones a un debate*, recuperado el 30/07/2023 de URL https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/88384/1075-3569-1-pb.pdf?sequence=1

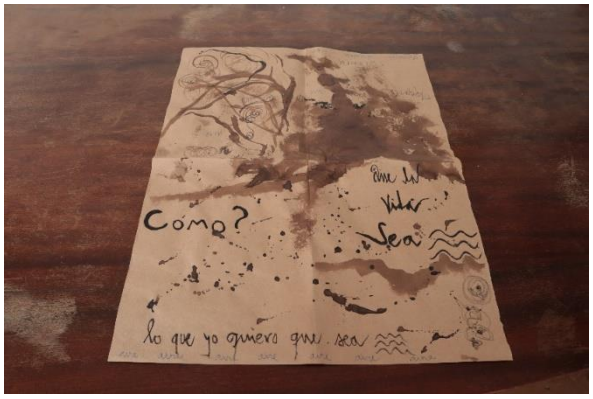
[5] Henk Borgdoff (2010), El debate sobre la investigación en las artes, *Cairon: revista de ciencias de la danza*, España, Universidad de Alcalá, núm. 13.

diferente al generar conocimiento a través del proceso creativo. En el caso del *Taller de investigación artística con mujeres trabajadoras de Valparaíso*, las prácticas de caligrafía y creación sensible fueron el método para aproximarnos a temas como la rutina diaria del trabajo y los tiempos disponibles de cada mujer. Estas ideas sobre investigación basada en la práctica artística se expresaron y concretaron en el uso de la escritura a mano como expresión creativa personal que, además, sirvió para comunicar las experiencias de las mujeres que participan de la investigación. Para ello, en las sesiones realizadas, se dispusieron pinceles, tintas y papel kraft, como elementos base para iniciar las exploraciones prácticas. La invitación a las participantes fue acercarse a los materiales de manera libre, doblar el papel, entintar los pinceles y escribir libremente.

Luego del primer acercamiento y como mecanismo para desencadenar el proceso articulamos conversaciones en torno a las siguientes preguntas: ¿de qué manera la organización del trabajo determina nuestras acciones/conductas?, ¿de qué manera la realización de actos estéticos permite a las mujeres trabajadoras desobedecer los mandatos impuestos por los tiempos del trabajo?, ¿cuáles son los pequeños actos estéticos que practican las mujeres de Valparaíso? Todas estas conversaciones funcionaron como espacios de diálogo horizontal que además fueron una ventana hacia el encuentro e interacción con otras, una puerta hacia la acción, de acuerdo con la definición de Arendt.

Siguiendo con Borgdorff, la presente investigación asumió la práctica artística de la caligrafía como la activadora de los procesos de reflexión colaborativos en torno a las experiencias de vida de las participantes. A través de los ejercicios con tintas y papel kraft, las mujeres fueron convocadas a situarse desde sus quehaceres cotidianos para compartirlos con otras, dialogar sobre ellos y cuestionar los modos en que nuestro rol como trabajadoras determina nuestra manera de actuar y sentir en el mundo. Las ideas surgidas desde la experiencia de cada una de las mujeres fueron usadas como punto de partida para reflexionar en torno a las maneras en que organizamos nuestros días y por consiguiente, nuestras vidas.

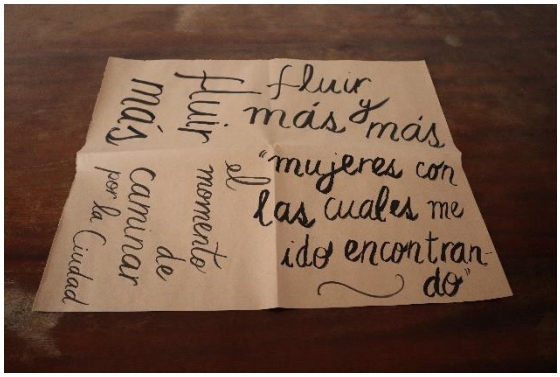
La investigación buscó validar la experiencia y los saberes de las participantes como fuentes generadoras de conocimiento situado, para lo cual se sustentó en los planteamientos de Donna Haraway[6], quien señala que el conocimiento siempre está enmarcado en un contexto social, histórico y político y que nunca está desligado de la subjetividad de quien lo produce. Este punto de partida cuestiona la subordinación del cuerpo frente a la mente como productora de racionalidad y objetividad. En este sentido, el desarrollo del presente trabajo permitió igualar 'a las mujeres que hacen con las que piensan', unió práctica artística y teoría. Es desde esas convicciones que se estructuró su marco metodológico. Las participantes fueron invitadas a participar porque todas son mujeres trabajadoras de Valparaíso con jornada completa y con ese contexto que las une a todas, es que avanzamos en responder las preguntas sobre la manera en que las condiciones que impone el trabajo condicionan nuestras actividades.



La propuesta metodológica fue de carácter exploratorio y se organizó desde mi interés personal por observar y documentar las experiencias subjetivas de mujeres trabajadoras, para reflexionar sobre ellas y generar una propuesta artística que será compartida con otras personas. En este diseño, fue fundamental el sistema de registro, el cual no solo se limitó a describir, sino que aspiró a reconstituir analíticamente el proceso de investigación para generar nuevas formas de conocimiento[7]. Este registro incluye textos, videos, imágenes, dibujos y testimonios de las participantes, los cuales nutrieron el diseño metodológico desde la práctica.

[6] Donna Haraway (1995), *Ciencia, Cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza,* Madrid, Cátedra.

[7] María José Contreras (2018), La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana, *Revista Poiésis*, Río de Janeiro, Universidad Federal Fluminense, núm. 14.



Como investigadora, mantuve una postura flexible y reflexiva que incorpora los elementos inesperados o no planificados, para integrarlos al trabajo grupal. Para cumplir con todo lo anterior, la indagación se organizó en torno al material obtenido producto de las entrevistas individuales semi estructuradas a cuatro mujeres trabajadoras de la comuna de Valparaíso. Con todas ellas, realizamos un encuentro grupal de reflexión que comenzó con la lectura individual, y luego grupal, de sus entrevistas previamente transcritas. Estos materiales son descritos a continuación con la intención de intercalar las ideas propuestas por las mujeres con el marco teórico de la investigación.

ENTREVISTAS INDIVIDUALES

El objetivo de este momento de la investigación fue producir información sobre el tiempo que destinan las participantes a las diferentes actividades cotidianas, con especial énfasis en conocer los actos sensibles que cada mujer realiza como estrategia para alterar las condiciones laborales y construir espacios de emancipación. Las entrevistas semiestructuradas fueron realizadas en lugares a convenir con cada participante, tuvieron una duración aproximada de dos horas y fueron registradas en video y fotografía.

La pauta de entrevista fue organizada en torno a dos dimensiones: tiempo dedicado al trabajo y tiempo dedicado a la creación sensible, las cuales se relacionan con las valoraciones subjetivas de las entrevistadas respecto de su experiencia sobre cómo organizan su día, las horas que dedican al trabajo y los momentos que tienen fuera del horario laboral para realizar actividades creativas.

Tania

Para concretar esta reunión, tanto la entrevistada como yo debimos ajustar nuestros tiempos laborales. Tania adelantó su trabajo y se hizo un espacio en la hora de colación y yo debí pedir un día libre para hacerlo. Llegué a su casa, un espacio de un ambiente muy iluminado y con una vista directa a la bahía de Valparaíso, ideal para abrir la conversación sobre su vida como trabajadora y compartir experiencias en torno a ello. El régimen laboral de Tania es informal, trabaja desde su casa, no tiene contrato ni horarios fijos, sin embargo,

debe cumplir metas por ventas, estar conectada con su supervisor y tratar con clientes por teléfono y mail.

Natalia

Con Natalia nos reunimos en un café un día sábado, en un momento que ella organizó luego de dejar a su hijo en una actividad deportiva. Buscamos una mesa alejada del ruido para instalarnos a conversar sobre cómo organiza sus días para cumplir en su exigente trabajo de jornada completa 44 horas, cuidar a su hijo adolescente con trastorno del espectro autista, estar presente en su casa y realizar actividades que, según sus palabras, le permiten estar en paz.

Carola

La hora de colación, ese breve espacio que divide el día laboral en dos, me permitió entrevistar a Carola, quién tiene jornada completa 44 horas y debe cumplir su horario en dos ciudades, Santiago y Valparaíso. Nos reunimos en un local de almuerzos caseros muy cerca de su trabajo y aprovechamos de recibir el sol que ambas sentimos que nos estamos perdiendo por estar en la oficina.

Paula

Con Paula nos quedamos después de la hora de salida del trabajo, caminamos hacia un café en barrio puerto y nos sentamos a conversar sobre su trabajo, sus intereses personales en torno a la ilustración y cómo intenta organizar sus días para tener tiempo que dedicarle a proyectos personales de diseño y a la investigación que está haciendo sobre dibujos infantiles.

MARCO TEÓRICO

La investigación se centró en la manera en que la organización del tiempo del trabajo determina nuestras acciones y conductas. Frente a esta interrogante, el pensamiento de Jacques Rancière resulta iluminador. En el año 2010, Rancière propone que existe un tiempo normal que determina los ritmos de nuestros días al someternos a la estructura del trabajo y separar entre quienes tienen tiempo y quienes no. El capital instala una jerarquía que subordina a los y las trabajadoras a aquellos que tienen la ventaja exclusiva del pensamiento, lo que permea nuestra organización social y actúa como factor determinante a la hora de mantener las divisiones sociales, políticas y económicas. También mandata la manera en que se organizan los espacios, las formas de conocimiento y las

jerarquías de lo visible y lo invisible. Específicamente, este *tiempo de la dominación*, según lo denomina Rancière, tiene como efecto homogeneizar las experiencias y las prácticas culturales al mismo tiempo que organiza las formas de percepción bajo una misma hegemonía global. Constituye una forma de distribución que afecta nuestra capacidad de acción política y resistencia ya que, a través de este reparto, ciertos grupos sociales son relegados a posiciones subordinadas, mientras que otros tienen el privilegio de definir lo que se puede ver, decir y pensar en una sociedad. En ese sentido, como una manera de resistencia a la dominación, la presente investigación explora posibilidades de alterar esta estructura. Para ello se adentra en los espacios que deja este tiempo dividido en la búsqueda de formas subjetivas, tales como prácticas artísticas, conversaciones entre mujeres y otras maneras sensibles de pensar y hacer, que nos permitan tomar distancia del sistema imperante y nos impulsen a recuperar el deseo de la emancipación.

En este escenario de tiempo fragmentado, es lógico preguntarse: ¿en qué momentos podemos salir de ese trabajo donde dejamos la vida? Entre ocho de la mañana y seis de la tarde nuestro tiempo no es nuestro, lo dedicamos a la *mundanidad* y a la eterna fabricación de las cosas. Hannah Arendt[8] refiere a la subsistencia como el propósito del trabajo. En este plano de la existencia nos ocupamos de actividades productivas para satisfacer nuestras necesidades básicas. En palabras de Byung-Chul Han (2023), al prevalecer las relaciones de producción capitalista, nos hemos habituado a percibir la vida en términos de trabajo y rendimiento y nos hemos quedado sin momentos que no pertenezcan al orden del trabajo y la producción. Esto coincide con lo relatan las cuatro mujeres que colaboraron en esta investigación, mis entrevistadas. Tanto Paula, Carola y Natalia —quienes tienen trabajo formal con un horario fijo—, como Tania —quien trabaja desde su casa en horarios que ella misma puede organizar—, declararon que el día de trabajo consume todos los momentos de sus vidas, de manera que, hacia el fin de cada jornada, sienten tal cansancio que se ven imposibilitadas de emprender otra actividad. El testimonio de Tania, quien no tiene horarios fijos y trabaja por cumplimiento de metas es muy claro:

> A las ocho cierro el negocio, me muevo un poco y me acuesto porque estoy raja. Es una pega en la que yo estoy todo el tiempo pensando en qué es lo que voy a hacer para dejar de trabajar en esto y eso me toma un tiempo. Particularmente ahora que me vine a Valpo me pregunto: ¿cómo hago que la vida sea lo que yo quiero que sea y no esto? Entonces tengo una sensación de angustia en el pecho, en la respiración. Lo otro es la inmovilidad, estar sentada muchas horas al día… por eso estoy añadiendo la rutina de ejercicio matutino

[8] Hannah Arendt (1993), *La condición humana,* Barcelona, Paidós.

> para poder desestructurar un poco el cuento y sentir que estoy haciendo algo por mí y que la pega no se lo está llevando todo. Porque en algún minuto me pasó que sentí que la pega se lo llevaba todo.

RANCIÈRE, EL REPARTO DE LO SENSIBLE Y LA IGUALDAD COMO PUNTO DE PARTIDA

En *La noche de los proletarios*[9], Rancière propone que este orden puede ser interrumpido si somos capaces de reapropiarnos de la fragmentación del tiempo, mediante acciones de creación sensible que se escapen de la lógica de la producción. En ese texto, el autor presenta la experiencia de obreros que se organizaron para fundar un periódico y así interrumpir la organización natural de las cosas. Al apoderarse del tiempo del descanso, los trabajadores agrietaron el orden que reproduce la dominación mediante la construcción de un momento de igualdad: "La subversión del mundo comienza a esa hora en que los trabajadores normales deberían disfrutar el sueño apacible de aquellos cuyo oficio no obliga a pensar"[10]. Las revistas *La unión de los obreros* y *La colmena popular* fueron creadas en 1839 por trabajadores franceses que buscaban expresar sus ideas, reflexionar sobre sus experiencias y disputar espacios y tiempos que parecían estar vedados para ellos. Estas revistas son la manifestación de la capacidad política y estética de obreros que desafiaron el reparto desigual de lo sensible en la sociedad, reclamando su derecho a la expresión y al reconocimiento como actores políticos y culturales.

Rancière utiliza el ejemplo de las revistas obreras para argumentar que la política y la estética no están restringidas únicamente a ciertos grupos privilegiados, sino que son actividades que pueden ser ejercidas también por los trabajadores. En este punto es interesante conectar la experiencia de los obreros franceses con las mujeres trabajadoras de Valparaíso para preguntar: ¿ellas consideran subvertir los tiempos del trabajo asalariado? Si es así, ¿qué maneras de quebrar el régimen temporal contemplan? A través de sus testimonios pude aprender sobre experiencias individuales de búsqueda del bienestar que les permiten salirse de la lógica laboral para acceder a momentos íntimos de calma, sensibilidad y reflexión. Por ejemplo, Carola me contó sobre procesos personales de aprendizaje sobre arte sonoro y ante la pregunta sobre sus motivaciones para realizar este tipo de actividades responde que lo hace para *llenarse el alma*: "me gusta aprender y entrenar distintas habilidades y sentidos. La escritura tiene que ver con el desarrollo de la creatividad. Siempre he escrito, de chica. He hecho teatro de chica. Entonces, para mí, es vital estar en proceso creativos más sensibles". Por su parte, Paula mencionó que dibujar

[9] Jacques Rancière (2010), *La noche de los proletarios,* Buenos Aires, Tinta Limón.
[10] Jacques Rancière (2010), *La noche de los proletarios,* Buenos Aires, Tinta Limón, p. 20.

y trabajar en proyectos editoriales personales le permite activar su creatividad y sentir mayor libertad al diseñar. Lo mismo Natalia, que al darse el tiempo para crear *collages* y revisar documentos familiares antiguos como fotografías y vinilos heredados de su padre, construye momentos sensibles en donde se conecta con la calma y el placer de estar fuera de la lógica productiva. Puedo notar, entonces, que, a diferencia de los obreros del siglo XIX de Rancière, mis colaboradoras no participan de espacios compartidos con otras y otros, sino que se concentran en actividades de creación sensible que realizan de manera individual. Pese a lo anterior, tres de ellas mencionaron que les gustaría integrar sus actividades con otras personas para compartir conocimientos y experiencias. La dificultad principal en la construcción de esos momentos es el tiempo: en o durante los días de la semana laboral es imposible por el horario y los fines de semana se hacen muy cortos porque los dedican a actividades de reproducción y mantenimiento de la vida.

Un aspecto fundamental de las acciones realizadas en el marco de esta investigación es que son pensadas, en palabras de Rancière, como *testimonio de igualdad*. En su libro *El maestro ignorante*[11] (2007), el filósofo francés propone que es posible devolver a cada persona la igualdad que el orden social les niega, mediante el reconocimiento de sus saberes:

> Instruir puede, entonces, significar dos cosas exactamente opuestas: confirmar una incapacidad en el acto mismo que pretende reducirla o, a la inversa, forzar una capacidad, que se ignora o se niega, a reconocerse y a desarrollar todas las consecuencias de este reconocimiento. El primer acto se llama embrutecimiento; el segundo, emancipación.[12]

A partir de la experiencia de la labor de Joseph Jacotot, profesor francés que debió enfrentarse al desafío de hacer clases a estudiantes holandeses sin hablar su idioma, Rancière reflexiona sobre las capacidades que tenemos todos de usar nuestra propia inteligencia para aprender por nosotros mismos. Lo anterior es posible cuando se reconoce que no hay jerarquía entre quien enseña y quien aprende. Se deja de usar la lógica del "sistema explicador"[13] que parte de la base de que es necesario explicar algo a alguien porque no es capaz de entenderlo por sí mismo. Desde el presupuesto de la igualdad se abren las posibilidades de aprender de modo diferente y se trabaja para lograr la

[11]Jacques Rancière (2007), *El maestro ignorante: cinco lecciones de emancipación intelectual*, Buenos Aires, Libros del zorzal.
[12] Jacques Rancière (2007), *El maestro ignorante: cinco lecciones de emancipación intelectual*, Buenos Aires, Libros del zorzal, pp. 9-10.
[13] Jacques Rancière (2007), *El maestro ignorante: cinco lecciones de emancipación intelectual*, Buenos Aires, Libros del zorzal.

emancipación intelectual, que significa que las personas y los grupos busquen mecanismos para activar sus capacidades de aprendizaje. Estas posibilidades se basan en el reconocimiento de la igualdad intelectual, el cual, según el filósofo, se expresa en que todos, independientemente de nuestra posición social o educativa, tenemos la capacidad de entender y contribuir al conocimiento. En Rancière, el concepto de emancipación es central: lo entiende como una forma de reorganizar el reparto desigual de capacidades que imponen las estructuras sociales. La tarea fundamental para Rancière es construir una sociedad igualitaria.

Actualmente, las trabajadoras asalariadas nos encontramos honrando a la sociedad del máximo rendimiento al entregar la mayor parte de nuestro tiempo al sometimiento organizado de nuestros empleos. Sin embargo, existen grietas que podemos ampliar para construir espacios de creatividad que abran camino a nuestra emancipación. Hacerlo nos permite salir del ritmo de subsistencia que nos obliga a trabajar de día y descansar de noche, en una eterna repetición que nos priva de la posibilidad de participar en espacios de creatividad que nos permitan aportar a la creación de un mundo común, un mundo en donde el arte sea una forma política que perturbe las normas establecidas y ofrezca nuevas formas de ver y comprender las relaciones con otros (Rancière, 2014).

En el ejercicio N°2, nos reunimos tres de las cuatro mujeres que participaron de la investigación a revisar las entrevistas que cada una de ellas me había dado para analizarlas juntas y compartir conversaciones horizontales sobre nuestras vidas. En este espacio pudimos estar reunidas en la pluralidad humana, la que tiene el doble carácter de igualdad y distinción. Siguiendo las ideas de Arendt[14], estas cualidades humanas nos permiten insertarnos en el mundo humano de la acción, pero no impulsadas por la necesidad, como en la labor, ni por la utilidad, como en el trabajo. Lo que nos motiva a actuar es el deseo de tomar la iniciativa y poner algo en movimiento: la posibilidad de crear algo nuevo. La filósofa señala:

> Lo nuevo siempre se da en oposición a las abrumadoras desigualdades de las leyes estadísticas y de su probabilidad, que para todos los fines prácticos y cotidianos son certeza; por lo tanto, lo nuevo siempre aparece en forma de milagro. El hecho de que el hombre sea capaz de acción significa que cabe esperarse de él lo inesperado, que es capaz de realizar lo que es infinitamente improbable.[15]

[14] Hannah Arendt (1993), *La condición humana,* Barcelona, Paidós.
[15] Hannah Arendt (1993), *La condición humana,* Barcelona, Paidós, p. 202.

En nuestra comunidad transitoria de creación, lo nuevo fue reunirnos, estar y pensar juntas sobre nuestras experiencias comunes, ya que todas las entrevistadas declararon compartir sensaciones de agobio y cansancio ante lo extenuante de la jornada laboral. Pese a ello, todas las participantes también declararon resistir este influjo mediante pequeños actos de creación sensible que las hacen sentir fuera de las lógicas de la producción. Nuestra reunión fue un espacio donde pudimos compartir y vincular nuestras experiencias y maneras de enfrentar el sistema laboral. La experiencia común nos igualó y los intereses de cada una nos diferenciaron, tal como indica Arendt (1993) sobre la pluralidad humana.

Nuestros encuentros nos permitieron cuestionar la distribución del tiempo impuesta por el trabajo, para construir, en contraposición, un tiempo propio para pensar y participar junto a otras en acciones que nos permitan aportar a la construcción del mundo que compartimos. Al hacerlo, nos permitimos salir de las lógicas lineales de la productividad de manera material y simbólica, mediante actividades de goce, sensibilidad y reflexión que nos conducen a otras formas de pensar y de sentir.

EL DERECHO A APARECER

Estos momentos nuevos, en que activamos un espacio de intersubjetividad al encontrarnos con otras mujeres para compartir experiencias, imágenes y conocimientos, pueden ser conectados con el concepto de "espacios de aparición" propuesto por Hannah Arendt[16]. Concepto que recoge y problematiza Butler en su libro *Cuerpos aliados y lucha política*[17], Judith Butler recoge y problematiza esta noción. Para Butler, el espacio de aparición refiere a un lugar en que las diferentes personas singulares se aparecen unos a otros para transmitirse ese mundo común que permite la acción plural. Esta constituye una idea que va en contra del mandato neoliberal que nos hace pensar exclusivamente en nosotros mismos y no en los demás. Para Arendt, el derecho a aparecer constituye una acción performativa, ya que depende de la capacidad que tienen las personas de aparecer en el espacio público. Así, la aparición con otros en el espacio público es un requisito y el discurso público, el elemento que constituía y validaba la acción. De esta manera establecía una marcada diferencia con otras actividades humanas que ella entendía como privadas. Este énfasis es cuestionado por Butler como exigencia para aparecer, ya que muchas personas no pueden hacerlo por estar excluidos, temerosos de la represión, ser migrantes ilegales o pertenecer a la comunidad LGBT. Por otra

[16] Hannah Arendt (1993), *La condición humana,* Barcelona, Paidós.
[17] Judith Butler (2017), *Cuerpos aliados y lucha política*, Barcelona, Paidós.

parte, no es fácil coincidir con otros en el mismo espacio y al mismo tiempo, porque no todos somos libres de movernos. Ante esta realidad, la autora reconoce a los que no están y a los que se están expresando —apareciendo— en medios digitales, redes sociales o mensajes de texto.

El cuestionamiento de Butler permite conectar los ejercicios propuestos en el marco de esta investigación con la noción de espacio de aparición, al proponer espacios de conversación en torno a las experiencias de cuatro mujeres que comparten la realidad de trabajar nueve horas diarias. Aun cuando estos encuentros se realizaron en espacios íntimos, al encontrarnos activamos el reconocimiento de nuestra necesidad de demandar una vida más vivible. No aparecemos para los demás, aparecemos para nosotras mismas. Parece poco, casi nada, el primer peldaño de la escalera de la participación, o incluso menos. Sin embargo, todos los espacios que surgieron a partir de esta investigación son espacios que no existían, en donde abordamos temas que no se habían hablado: "La acción plural y pública es el ejercicio del derecho a ser parte de la comunidad, y ejercitando ese derecho se está creando el espacio de aparición".[18]

Entre todas las participantes se activaron preguntas nuevas sobre la organización de sus días, el uso de su tiempo y su creatividad. Luego de esos cuestionamientos surgió la claridad de una experiencia compartida, una existencia plural en torno a ser mujeres trabajadoras que, a través de la conversación, encontramos puntos en común sobre situaciones que quisiéramos cambiar. Todas deseamos más tiempo para crear, anhelamos ejercer nuestra libertad creativa en espacios autónomos y confiamos en que estar juntas desarrolla nuestra potencia. Sin embargo, aparecen las condicionantes del trabajo asalariado como un obstáculo que dificulta estas posibilidades, lo que abre otras preguntas sobre nuestros derechos como trabajadoras: ¿cuáles son las condiciones mínimas que necesitamos para actuar en el mundo?

Los encuentros facilitados sugieren algunas respuestas, surgidas de las mismas mujeres. Hablamos de tiempos flexibles de entrada y salida, trabajar por tareas o productos y administrar con cierta autonomía nuestros horarios, para poder, por ejemplo, disponer de una tarde libre para participar de espacios de creación y sensibilidad. Conversar entre nosotras puso en palabras el malestar que nos unía y nos permitió un sentir común que busca transformaciones. En su libro *Mujeres en relación*, Rivera[19]pone el foco en las relaciones que establecemos con otras mujeres y las destaca como la base que permite construir sentidos comunes. La autora se adentra a explorar los

[18] Judith Butler (2017), *Cuerpos aliados y lucha política*, Barcelona, Paidós, p. 65.
[19] María Milagros Rivera (2001), *Mujeres en relación: feminismo 1970-2000*, Barcelona, Icaria.

vínculos entre mujeres y en ese afán describe las relaciones de semejanza como una gran invención simbólica del movimiento de mujeres. Estas relaciones fueron nombradas como *affidamento* por las feministas italianas y definidas como relaciones de cuidado mutuo entre mujeres diversas y dispares. Las relaciones de semejanza tienen capacidad y potencia de significación porque les permite a las mujeres poner en palabras lo que les pasa y abrirse a lo otro para construir relaciones que no tienen otra finalidad que la misma relación.
Rivera señala que para participar de relaciones de *affidamento* o de semejanza, lo que necesitamos son palabras y tiempo, justamente lo que ha promovido esta investigación como punto de partida para actos de creación. La autora identifica la experiencia femenina de la falta de tiempo como una situación corriente, a pesar de que nunca antes en la historia habíamos vivido tanto. Los griegos usaban dos palabras para el tiempo: Chronos y Kairós. Chronos representa el tiempo lineal, que se mide con el reloj. Kairós es el momento justo, el tiempo desde una mirada cualitativa y de la experiencia del momento oportuno. Rivera usa estas ideas para señalar que las mujeres vivimos en ambos tiempos: el tiempo del reloj, de la prisa, homogéneo y que se deja medir por el dinero, representado por Chronos y el tiempo de lo significativo que nos permite vivir humanamente, representado por Kairós. Estos conceptos, que han sido puestos en conflicto por el capitalismo y la actual organización del trabajo asalariado, siguen actuando como elementos determinantes de la vida de las mujeres trabajadoras.

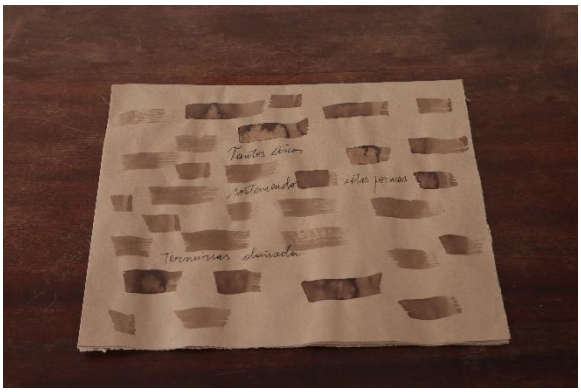
CREAR IMÁGENES PARA CONSTRUIR MIRADAS

Las maneras de hacer en esta investigación son materiales y buscan tener incidencia práctica en las vidas de las mujeres trabajadoras. Nuestros encuentros no se sitúan exclusivamente en el plano de las ideas y se construyen desde el trabajo con los papelógrafos, las tintas y la escritura a mano. No solo durante la investigación, sino después de que ésta finalice. Al indagar una posibilidad —la de construir espacios de encuentro con otras mujeres para crear— buscamos una alternativa para pensar otro presente. Esta motivación dialoga y se nutre de las ideas desarrolladas por Andrea Soto en su libro *La performatividad de las imágenes*[20] en donde nos convoca a ampliar el campo de la imaginación para pensar otro presente. ¿De qué manera podríamos hacerlo?

[20] Andrea Soto Calderón (2020), *La performatividad de las imágenes,* Santiago, Metales Pesados.

Uno de los primeros planteamientos que propone el texto refiere a "activar el compromiso con el ver"[21]. Para ello, nos insta a fortalecer los vínculos con otros y estimular las relaciones que nos permiten ver, de esa manera podríamos transformar la mirada sobre lo que normalmente está frente a nuestros ojos pero que no vemos. La posibilidad de estar con otras en los espacios de creación que abrió la investigación hizo que todas las participantes pudiésemos mirarnos en nuestra igualdad como mujeres que buscan otras formas de sentir y pensar, más allá de lo que ordena el capital.

Otro aspecto importante que surge de la investigación tiene que ver con las imágenes producidas en el taller de caligrafía y expresión sensible. Son textos escritos a mano por cada una de las mujeres participantes. Estos textos evaden la norma de lo que propone el mercado como *lo visible*. Según Andrea Soto Calderón, lo visible es una compleja escena de montaje que se ha intentado reunir y estabilizar bajo el nombre de imagen. "El hecho que exista un gran número de imágenes no significa que haya mucha visibilidad. El mercado de las imágenes muestra más bien lo contrario, estandariza un tipo reducido de formas y las pone a circular, creando imágenes para consumir objetos y no para construir miradas"[22]. Al aparecer, estas imágenes evidencian que podemos movilizarnos y salir de las normas que nos modelan para proponer una grieta que abra un nuevo modo de hacer, sentir y estar con otras. El taller se concentra en rescatar gestos mínimos, como la escritura a mano, costumbre en desuso por el innegable avance de computadores y celulares como mecanismos que permiten escribir digitalmente.



[21] Andrea Soto Calderón (2020), *La performatividad de las imágenes,* Santiago, Metales Pesados, p. 16.
[22] Andrea Soto Calderón (2020), *La performatividad de las imágenes,* Santiago, Metales Pesados, p. 35.

Descubrimiento 1: Sin acción no hay acción

Clasificar las actividades descritas por las mujeres de acuerdo con las definiciones de Hannah Arendt, me permitió visualizar la fuerza que cobran las actividades propias del trabajo. Con menor intensidad aparecían respuestas de mis entrevistadas que yo podía relacionar con la labor, aquella actividad que Arendt relaciona con la mantención de la vida. Sin embargo, fue sorprendente comprobar que, aplicando la categorización basada en la propuesta de Arendt, ninguna de las actividades mencionadas podía ser relacionada con acciones que ocurran en el espacio de la pluralidad y la vida pública. Este hecho, coincidente en todas las entrevistas, llama la atención sobre la ausencia de participación de estas mujeres en espacios de encuentro, que son los que nos permiten ser parte de una comunidad y convivir con otros. Al mismo tiempo, permite verificar que la predominancia del tiempo dedicado al trabajo (nueve horas diarias en todos los casos) limita a las mujeres en sus posibilidades de hacer otras cosas y no les deja tiempo para la exploración de la vida pública. En este escenario tan restringido, las entrevistadas declararon necesitar momentos de bienestar, los cuales se procuran a sí mismas mediante la exploración individual de actividades como caminar, leer, meditar, estudiar, pensar, escribir, investigar, estudiar, ver películas y escuchar música.

Me parece ver que el espacio privado da cobijo y reconforta y, en cierta manera, reemplaza a la sensación de seguridad y bienestar que debiese proveer la acción conjunta. La falta de participación en los espacios públicos dificulta el reconocimiento y la visibilización de las mujeres trabajadoras como un grupo que tiene características en común y que podría construir una voz representativa que llame la atención sobre sus necesidades. La acción plural es un ejercicio que no podemos perdernos por estar trabajando, es un derecho que nos permite experimentar la igualdad con otras mujeres y al mismo tiempo, reconocer nuestras individualidades y diferencias. Nos sitúa en la posibilidad del apoyo mutuo y a través del encuentro con otras, organiza una alianza que nos permite crear juntas un *espacio de aparición* que en palabras de Hannah Arendt es "el espacio donde yo aparezco ante otros como otros aparecen ante mí"[23]. Lo más importante, nos faculta para participar con otros en acciones que se construyen desde la igualdad, la cual es condición y característica de la acción política y al mismo tiempo, su objetivo.

[23] Hannah Arendt (1993), *La condición humana,* Barcelona, Paidós.

Quedar fuera de la posibilidad de *aparecer* abre varias preguntas sobre quiénes tienen derecho a participar de la vida pública y conecta esta idea con lo desarrollado por Rancière en el *Reparto de lo sensible*[24]. En ese texto, el filósofo propone que XX permite a algunos la visibilidad del arte y la acción política, mientras condiciona a otros a permanecer en la invisibilidad del trabajo. En el caso de mis entrevistadas, no se trata de que no tengan ideas o motivaciones que compartir, solo están limitadas por las condiciones que les impone un horario de jornada completa. Judith Butler, en su texto *Cuerpos aliados y lucha política*[25], revisa el concepto de aparición y señala que estar excluidos de los espacios de aparición es estar privados de nuestro derecho a participar. "La acción plural y pública es el ejercicio del derecho a ser parte de la comunidad, y ejercitando ese derecho se está creando el espacio de la aparición".

¿Por qué es importante que las mujeres trabajadoras puedan participar de espacios de acción? Porque estar con otras y compartir momentos de igualdad abren caminos hacia la emancipación, entendida como la posibilidad de autonomía y de interrupción de la dependencia del trabajo. Si bien es cierto no es posible lograr una emancipación total, sí es posible tener acceso a una inteligencia en común que cuestione los actuales modos de vida. Para ello, la acción conjunta puede ser un mecanismo para traer a la luz las vidas de las mujeres trabajadoras de este tiempo y de este lugar.

Descubrimiento 2: Las posibilidades de la reflexión sensible están asociadas al tiempo que (no) tenemos para perder

El ejercicio de análisis de las entrevistas, mediante la categorización de las respuestas de mis entrevistadas, me permitió distinguir que todas las entrevistadas realizan actividades de creación sensible y mantienen un repertorio amplio de intereses personales que las hacen sentirse bien consigo mismas: "estar en paz y llenarse el alma", en palabras de una de ellas. Estas actividades van desde caminar a la deriva y sin apuro, sentarse solas en sus casas a pensar, estudiar o llevar adelante procesos de investigación en torno a la escritura, la ilustración, la joyería y el resguardo de archivos familiares. Sin embargo, ninguna de ellas ha podido dedicar la energía necesaria a estos asuntos, absorbidas por los tiempos del trabajo que les dejan dos horas libres al finalizar el día laboral. Estas dos horas no son *horas nuevas (disponibles),* sino que constituye un tiempo de recuperación de la vitalidad y la energía dejada en el trabajo y son usadas por todas las entrevistadas para "tratar de sacarse la pega del cuerpo", como dice tan bien Carola. Aquellas mujeres que tienen hijos

[24] Jacques Rancière (2009), *El reparto de lo sensible,* Santiago, Lom.
[25] Judith Butler (2017), *Cuerpos aliados y lucha política*, Barcelona, Paidós.

deben, además, destinar este tiempo a su cuidado y atención, ya que es una relación que les interesa cuidar y nutrir junto a otras actividades sensibles como la lectura, el dibujo y la conversación.

Visualizo que las trabajadoras entrevistadas comparten dos tipos de experiencias. La primera consiste en que no pueden salir de la lógica laboral para entrar en proceso creativos de manera automática. La segunda experiencia corresponde a que el cansancio de la jornada laboral se les impone como un peso que les dificulta realizar otras actividades. Ocurre que los tiempos del trabajo bajo el sistema capitalista organizan una rutina laboral que consume nuestros días. Puedo ver reflejadas en las respuestas de mis colaboradoras la dura sentencia que enuncia Mark Fisher: "el capital es un parásito abstracto, un gigantesco vampiro, un hacedor de zombies; pero la carne fresca que convierte en trabajo muerto es la nuestra y los zombies que genera somos nosotros mismos".[26]

REFLEXIONES FINALES

Que el trabajo determina nuestras prácticas y modos de hacer cotidianos es un hecho ineludible: controla el ritmo de nuestros días y nos sincroniza con el tiempo del capital. Pero también es ineludible el deseo, declarado por todas las entrevistadas, de cambiar esta situación para configurar nuevas experiencias basadas en modos de hacer que se aproximen a la autonomía y la creatividad. "El deseo no consiste en preservar sino en cambiar; es un anhelo profundo de transformación o un proceso de afirmación", señala Braidotti en su texto Metamorfosis[27]: en sus palabras aparecemos todas.

Desde ese anhelo profundo de transformación surge la energía para ampliar el espacio de las actividades de creación sensible en nuestros modos de vivir, mediante la conquista de un tiempo propio para pensar y participar en otros mundos de experiencia (Rancière, 2010). Al hacerlo nos permitimos salir de las lógicas lineales de la productividad de manera material y simbólica y nos acercamos a otras formas de pensar, de sentir y de hacer. Una forma de alcanzar estos deseos es conquistar *tiempos vacíos*, concepto que hace referencia a momentos socialmente no productivos que nos permiten crear y que emergen como una alternativa a la dificultad que tenemos para disponer de concentración frente a los tiempos rápidos que caracterizan nuestro día a día[28]. Desde esta pausa, primero individual, propuse pasar a un momento de acción plural entre todas las participantes. No fue fácil perder el miedo a convocar a

[26] Mark Fisher (2016), *Realismo capitalista ¿no hay alternativa?,* Buenos Aires, Caja Negra, p. 39.
[27] Rosi Braidotti (2004), *Metamorfosis, hacia una teoría materialista del devenir,* Madrid, Akal, p.173.
[28] Remedios Zafra (2017), *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*, Barcelona, Anagrama.

otras mujeres a participar de esta investigación. Lo primero fue reconocer, en mí, y en nosotras juntas, la capacidad de generar un conocimiento grupal, un conocimiento que parte de la conversación, el dialogo y el reconocimiento de experiencias compartidas. Aún cuando nuestros encuentros formales fueron solo tres –las instancias de entrevistas, el trabajo grupal de caligrafía y los espacios para visibilizar sus producciones– éstos permitieron que nos encontráramos en un espacio que hizo aparecer el tiempo que nos faltaba. Desde el momento en que se inició el proceso de investigación hubo una fuerte conexión con cada una de las mujeres que se fue fortaleciendo con el tiempo, lo que nos mantuvo en contacto durante todo el proceso. Con todas ellas se creó una relación cercana y de confianza, construida desde la igualdad intelectual como base relacional. Este es uno de los principales aprendizajes de este proceso: trabajar y defender siempre la igualdad de las inteligencias. Mi rol fue abrir un momento en el tiempo para salir del embrutecimiento de la vida de las trabajadoras asalariadas. En esa sincronía todas las participantes encontraron coincidencias y se lanzaron a compartir un momento de encuentro colectivo.

La invitación fue a pensar sobre la vida que estamos viviendo, pero desde la producción de imágenes y relatos personales que dieran cuenta de la subjetividad de las mujeres trabajadoras asalariadas. Los resultados mostraron rutinas similares, sensación de cansancio y de agobio frente a la dominación que impone los tiempos del trabajo, y, bajo toda esta carga, diferentes prácticas individuales que nos mantienen conectadas con nuestra sensibilidad. Ya han sido mencionadas las caminatas de Tania, el trabajo editorial independiente de Paula, el trabajo de Natalia en collage más el resguardo de discos y libros familiares, y finalmente, el interés de Carola por el arte sonoro. A todos estos intereses se suma, como gatilladora de esta investigación, mi motivación por entender la realidad y por ampliar las posibilidades de la existencia material.

En *¡Ay Sudamérica!* (1981), el Colectivo Acciones de Arte, CADA, lanzó desde seis avionetas 400.000 volantes sobre la ciudad de Santiago. En ellos, se planteaban cuestiones relativas a la relación entre arte y sociedad. En los papeles lanzados se leía “Nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida es un artista", "El trabajo de ampliación de los niveles habituales de la vida es el único montaje de arte válido/ La única exposición/ La única exposición/ La única obra de arte que vive". Me parece que esos panfletos llegaron, 42 años después, directo a mis manos.

REFERENCIAS

Arendt, Hannah (1993), *La Condición Humana*, Barcelona, Paidós.

Borgdorff, Henk (2010), El debate sobre la investigación en las artes, *Cairon: revista de ciencias de la danza*, España, Universidad de Alcalá.

Braidotti, Rossi (2004), *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*, Madrid Akal.

Butler, Judith (2017). *Cuerpos aliados y lucha política*, Barcelona, Paidós.

Contreras, María José (2018), La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana, *Revista Poiésis*, Río de Janeiro, Universidad Federal Fluminense, núm. 14.

Fisher, Mark (2016), *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?*, Buenos Aires, Caja Negra.

Haraway, Donna (1995), *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra.

Méda, Dominique (2007), ¿Qué sabemos sobre el trabajo?, *Revista de Trabajo,* Buenos Aires, Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad Social, Año 3 núm. 4.

Rancière, J. (2007) *El maestro ignorante: cinco lecciones de emancipación intelectual.* Libros del zorzal.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Bordes Manantial.

Rancière, J. (2010). *La noche de los proletarios: archivos del sueño obrero*. Tinta Limón.

Rancière, J. (2010). *La palabra muda*. Tinta Limón.

Rivera, María Milagros (2001), *Mujeres en relación: Feminismos 1970-2000*, Barcelona, Icaria.

Silva, Viviana, (2015), *Práctica artística como investigación: aproximaciones a un debate*, recuperado el 30/07/2023 de URLhttps://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/88384/1075-3569-1-pb.pdf?sequence=1

Soto Calderón, Andrea (2020), *La performatividad de las imágenes*, Santiago, Metales pesados.

Zafra, Remedios (2017). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*, Barcelona, Anagrama.

SOBRE LA AUTORA

Mónica Salinas Robles
Profesora Básica, Licenciada en Educación Universidad de Playa Ancha. Magíster en Didáctica Contemporánea de las Artes Visuales. Encargada de educación artística Seremi De Biobío, Coordinadora Nacional Programa Red Cultura. https://www.cultura.gob.cl/redcultura/

REINTERPRETACIÓN NEOGÓTICA E IDENTIDAD LEONESA DESDE DOS TEMPLOS CATÓLICOS DEL SIGLO XX

NEO-GOTHIC REINTERPRETATION AND LEONESE IDENTITY FROM TWO 20TH-CENTURY CATHOLIC TEMPLES

Mario Domingo Becerra Amaro
Universidad de Guanajuato
lorbrulgrud@hotmail.com

Recepción: 4 de marzo del 2024
Aceptación: 30 de agosto del 2024

Resumen

En el presente artículo se analizan las relaciones entre dos reinterpretaciones artísticas – El Templo Expiatorio del Sagrado Corazón de Jesús y el Templo Cruz de Cantera – en la ciudad de León, Guanajuato, esto en el interés de identificar parte de su identidad cultural reconocida por los leoneses. En primer momento, se hace mención de algunos conceptos sobre identidad, de igual modo se hará referencia, a manera de sumario, de algunos procesos históricos que han aportado lo suyo a las construcciones objeto de éste trabajo. Se hará mención a las interacciones entre los diferentes grupos sociales - indígenas, negros y europeos – en la primera etapa de la ciudad y las vicisitudes que formaron los rasgos identitarios que percibimos en los habitantes de la urbe actualmente. En segunda instancia se evoca el desarrollo de ambos edificios religiosos, tomando como prioridad el afán reintepretativo y su relación con la región perteneciente, haciendo una breve comparación con sus inspiraciones europeas francesas medievales – Notre Dame y Sainte Chapelle –. La ciudad de León, Guanajuato transita un proceso de desarrollo, un momento de inflexión en el que reconocer sus identidades apoya al desarrollo social y cultural.

Palabras clave

Espacios, templo, cultura, neogótico, identidad.

Abstract

This article analyzes the relationships between two artistic reinterpretations – The Expiatory Temple of the Sacred Heart of Jesus and the Cruz de Cantera Temple – in the city of León, Guanajuato, in the interest of identifying part of its cultural identity recognized by the Leonese. First of all, some concepts

Universidad de Guanajuato. *El Artista*. Revista de Artes, Cultura y Patrimonio Cultural, año 21, número 21, 1 de enero al 31 de diciembre del 2024. Esta obra es de acceso abierto.

about identity are mentioned; in the same way, reference will be made, as a summary, to some historical processes that have contributed to the constructions that are the subject of this work. Mention will be made of the interactions between the different social groups - indigenous, black and European - in the first stage of the city and the vicissitudes that formed the identity traits that we perceive in the inhabitants of the city today. In the second instance, the development of both religious buildings is evoked, taking as priority the reinterpretive desire and their relationship with the region they belong to, making a brief comparison with their medieval French European inspirations – Notre Dame and Sainte Chapelle –. The city of León, Guanajuato is going through a development process, a turning point in which recognizing its identities supports social and cultural development. Keywords: spaces, church, culture, neogotic, identity.

Keywords

Spaces, church, culture, neogotic, identity.

INTRODUCCIÓN

León, Guanajuato, una ciudad con carácter pragmático, apuesta al turismo de negocios por encima de sus identidades culturales. Existen historias esparcidas entre su población y sus calles, esperando el señalamiento para enriquecer el sentido de pertenencia urbana. El siglo XXI trajo nuevas apuestas culturales y revaloración de estas identidades sociales y culturales; un museo dedicado a las identidades leonesas, publicaciones editoriales, creación de plazas públicas en templos con notable carga visual para el desarrollo de la vida cultural. Estos esfuerzos fijaron la atención en dos templos católicos de estilo neogótico ubicados en la zona céntrica de la ciudad. El Templo Expiatorio, proyecto iniciado en los años 20's del siglo XX y concluido con la Plaza que lleva su nombre en el año 2012, ubicado en la reconocida calle Madero. Ha sido y actualmente es postal para foráneos, punto de referencia y motivo de orgullo para locales. El segundo es el Templo Cruz de Cantera, recinto que comenzó como una capilla a un costado del Río de los Gómez, en los límites entre el Barrio de Santiago y el Barrio del Coecillo. En la década de los 80' s del siglo XX se inició el proyecto de recubrimiento para darle su apariencia neogótica. En 2015 se inauguró la Plaza Cruz de Cantera, labor lograda en conjunto el ayuntamiento y la diócesis. Diversos objetivos pretenden ese proyecto: dotar a

la iglesia de mayor presencia urbana, apoyar el desarrollo de los habitantes de la zona, mitigar el impacto de la prostitución en la zona de manera indirecta. [1]

En las siguientes páginas enlazaremos ambas reinterpretaciones arquitectónicas con la formación identitaria urbana de León, Guanajuato en el siglo XXI.

Identidad

El concepto de identidad parte, en su definición elemental, de dos amplias acepciones: la primera contempla los rasgos de un individuo o grupo social que los diferencia frente a otros; la segunda hace referencia a la conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distintita a las demás. Esta definición ligera no menciona rasgos como el tiempo, el territorio o lugar. Tampoco el constante cambio y construcciones de estas identidades dependiendo de circunstancias, coyunturas o contexto. Actualmente el hablar de identidad se ha convertido en moneda de cambio, en un discurso político, para evocar unidad y pertenencia a símbolos heredados por habitantes anteriores del territorio morado. Lejos de este uso pragmático, el termino identidad abarca la construcción del individuo y su relación con la sociedad. Un proceso de autorreflexión, un constante conocimiento de lo que se es y, a su vez, diferenciarse y encontrarse entre los miembros de otros grupos. La perspectiva psicológica y filosófica es primordial al tratar el estudio de la identidad. [2]

Tomando los trabajos de Erik Erickson,[3] en los que encontramos la percepción de la mismidad; el contraste de la existencia propia con los otros miembros, la propia existencia en el tiempo y el espacio, la comparación con los otros individuos a partir de un juicio.

La pertenencia de un individuo en un grupo social comienza con la consciencia de pertenencia. Formar parte de una sociedad es, en un primer momento, por adscripción y en segundo plano por conocimiento y consciencia de los rasgos socioculturales del grupo. Por ejemplo, alguien que nace en una ciudad especifica forma parte de su formación, pero no se adhiere completamente hasta que tiene consciencia y conoce las características de ese conjunto de personas. Partiendo de estas características que señala Henry Tajfel, podemos saber que "por muy rica y compleja que sea la imagen que los individuos tienen de sí mismos en relación con el mundo físico y social que les

[1] PLAZA CRUZ DE CANTERA NO DESPLAZARÁ A SEXOSERVIDORAS DEL MALECÓN - ContrapuntoNews

[2] Mercado Maldonado Asael, (2010) El proceso de construcción de la identidad colectiva, *Convergencia,* México, UAEM, pp. 229, 251.

[3] Erickson, Erick (1977) *La identidad psicosocial,* en *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales,* tomo V, España: Aguilar.

rodea, algunos de los aspectos de esa idea son aportados por la pertenencia a ciertos grupos o categorías sociales"[4] .De este modo vemos que las identidades sociales e individuales son producto de un constante dialogo entre ellas. La comparación y confrontación con otros grupos sociales reafirma la identidad.

La pluralidad de la modernidad ha conducido hacia nuevas perspectivas debido a que los individuos pueden pertenecer a diversos grupos sociales, estar en comunicación constante con personas de otras regiones con intereses similares, aunque nacionalidades, edades, fisionomías y clases sociales distintas. A diferencia del pasado, en el contexto actual la identidad colectiva ya no es impuesta sino es elegida por cada uno. En esta circunstancia de fragmentación, individualismo e incertidumbre, "el individuo, en cierta medida, permanece en el grupo si sus ideas encuentran respuesta por otros actos similares, porque la conformación e la identidad del yo colectivo se da en el movimiento"[5]. Por esto, cada sujeto puede formar parte de grupos sociales afines aún si estos grupos no están físicamente disponibles en su entorno local.

La identidad cultural parte de lo mencionado y se suma la vastedad de la actividad humana en sociedad. Esto quiere decir que no hay sociedad sin cultura. La UNESCO define el concepto de cultura como "el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales, y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social."[6] La cultura y la identidad son cambiantes. Las creencias, leyes, símbolos, acciones, valores, que forman parte de una sociedad son variables en relación a la interacción con otras sociedades. Los rasgos culturales de un grupo pueden verse fuertemente afectados por el influjo de otro conjunto social con una cultura diferente. Depende de la asimilación puede ser aculturación o transculturación.

De este modo los habitantes de la ciudad de León, Guanajuato son testigos y creadores de las constantes y cambiantes identidades. Formas de actuar y construir la cotidianeidad.

BREVE REPASO A LAS IDENTIDADES LEONESAS

Señalamos el momento de expansión española por el territorio hoy llamado México como el punto de formación de la sociedad leonesa en su carácter pluriétnico y pluricultural. La ciudad de León, Guanajuato fue fundada el 20 de enero de 1576 con el nombre de Villa de León, esto por orden del Virrey Don Martín de Almanza, con el propósito de crear una barrera de defensa

[4] Tajfel, Henry (1984) *Grupos humanos y categorías sociales,* Herder, Barcelona, p. 255.
[5] Habermas, Jürgen (1987) *Teoría de la acción comunicativa,* vol.1, Madrid, Taurus, p.78.
[6] Conferencia (2001) *Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural* Recuperado el 28 de junio de 2023. Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural | UNESCO

contra los ataques de los chichimecas.[7] Esta vocación pragmática tendrá eco en los siglos venideros. Los grupos sociales que convivieron en este punto de partida para la identidad leonesa son españoles, negros, indios y posteriormente mestizos. Los primeros pobladores de León no lograron mezclarse con los habitantes primigenios. Desplazados los chichimecas, el grupo europeo implantó su manera de vivir que tuvo cambios significativos debido a la fusión con el entorno de esta nueva región llamada con el tiempo El Bajío, su relación con el contexto virreinal novohispano y la corona española. De este modo "se fueron dando los elementos para la composición de la personalidad leonesa (quizás sea posible una caracterización), el tipo abajeño y su combinación con el alteño) y su participación a fuerza de imaginarla de la conformación de la "nacionalidad mexicana".[8]

La identidad leonesa se ha construido a partir de experiencias con fenómenos naturales; la relación con poblaciones de mayor significancia política, económica o cultural. Podemos identificar características que responden a sucesos como inundaciones frecuentes, epidemias, escasez de alimento, movimientos sociales. Estos acontecimientos influyeron en la formación y la visión del poblador leonés respecto a su lugar en el mundo. "Con el propósito de precisar antecedentes de las identidades leonesas configuradas en el extenso devenir histórico, anotamos, que pese a cambios o modificaciones de las maneras de ser de los siglos XVI a principios del XX, permanecieron como factores: temor, inseguridad, angustia, laboriosidad, fervor religioso, utilitarismo e igualdad sobre todas las desgracias."[9]

No obstante, estos infortunios, la población leonesa conserva la hospitalidad como rasgo identitario y también una fuerte confianza en el trabajo para superar las adversidades. El lema de LABOR OMNIA VINCIT (El trabajo todo lo vence)[10] aparece en el escudo actual de la ciudad, muestra de la voluntad del pueblo leonés para dar frente a las adversidades. Se vislumbra el trabajo en la población actual, una ciudad enfocada a la actividad zapatera y la curtiduría.

Cabe mencionar una micro identidad nacionalmente afamada en la canción Caminos de Guanajuato, pieza del folklor mexicano obra de José Alfredo Jiménez que dice:

---

[7] Ibarra, Irazú (2020 *¿Conoces la historia de la fundación de León?*. Recuperado el 10 de noviembre de 2024. Fundación de la Villa de León el 20 de enero de 1875- Grupo Milenio

[8] Labarthe Ríos María de la Luz (2003) Conformación Cultural y generación de identidades, *Revista Diversidades,* León, Gto. Universidad de León, num.4 p.18.

[9] Navarro Valtierra Carlos Arturo, *Llegar a ser, monografía del municipio de León,* Guanajuato, México. Gobierno del Estado de Guanajuato, p.252.

[10] Redacción (2023) *Escudo de armas.* Recuperado 4 de Julio 2023. Escudo de Armas - Municipio de León

Bonito León, Guanajuato
La feria con su jugada
Allí se apuesta la vida
Y se respeta al que gana
Allá en mi León, Guanajuato
La vida no vale nada.

Esta percepción plasmada magistralmente por el preclaro compositor responde a la población de la primera mitad del siglo XX, que como afirmó el otrora cronista de la ciudad de León: "Esa es la identidad que percibió José Alfredo Jiménez, correspondiente al leonés pobre, al del humilde barrio, al sufrido que no le importa estimar o respetar la vida o la muerte; al arriesgado con pose de valiente, y con cierta agresividad".[11]

Por otra parte, equipos deportivos forman parte también de las identidades leonesas: el Club León en fútbol y el antiguo Unión de Curtidores, hacen clara referencia a otras características de la ciudad. El equipo Bravos de béisbol retoma desde 2017 una identidad beisbolera que estuvo algún tiempo en sopor. Hay una relación entre el nombre del equipo y el lugar donde se encuentra el estadio. La deportiva de El Coecillo alberga el estadio Domingo Santana. El Coecillo es uno de los barrios fundacionales con arraigada enemistad con el Barrio de San Miguel. Ambos, considerados barrios "bravos" la cuestión se vincula con un corrido leonés que alude al arrojo y bravura *ábranla que ahí va el machete y de escudo mi sombrero, yo no lo temo a la muerte, tengo fama de bravero.*[12]

En tanto a la identidad religiosa, ésta está presente en actividades como el Rosario viviente que cada año, en octubre, se lleva a cabo en el estadio León. La devoción a la Virgen de la Luz y su festividad acompañada con procesiones en calles céntricas. La quema de Judas durante Semana Santa en el Barrio de Santiago y Barrio Arriba; la Procesión de Silencio en El Coecillo; el Viacrucis característica en varias colonias populares como El Calvario, Chapalita y San Miguel. La participación activa de la población en estos ejemplos es muestra de la fuerte identidad religiosa en la ciudad y la región.

Las últimas décadas del siglo XX y primeras del XXI han retomado un rasgo identitario relegado en la historia de la ciudad de León: La infraestructura urbana y su relación con el desarrollo sociocultural. Al

[11] [11] Navarro Valtierra Carlos Arturo, *Llegar a ser, monografía del municipio de León,* Guanajuato, México. Gobierno del Estado de Guanajuato, p.256.
[12] [12] Navarro Valtierra Carlos Arturo, *Llegar a ser, monografía del municipio de León,* Guanajuato, México. Gobierno del Estado de Guanajuato, p.255.

respecto, se ha remarcado el significado de edificios históricos, con fines turísticos principalmente y la creación de plazas urbanas para resaltar el valor de estos. De modo que se agrega presencia a inmuebles fácilmente reconocibles por su singularidad visual. En esta categoría entran los templos neogóticos Cruz de Cantera y el Santuario Expiatorio del Sagrado Corazón de Jesús.

EL NEOGÓTICO EN EL SIGLO XX EN LEÓN, GUANAJUATO

Hablar del neogótico en México es remontarse a la segunda mitad del siglo XIX. Dos proyectos se pueden detectar en la región centro-occidental en este tiempo. El primero es el Santuario Guadalupano en Zamora, Michoacán, iglesia de gran tamaño; el segundo el Templo Expiatorio del Santísimo Sacramento de Guadalajara, Jalisco. Ambas, obras emblemáticas en la región y que ejercieron un influjo en el primer proyecto que hablaremos de la ciudad de León: el Santuario Expiatorio del Sagrado Corazón de Jesús.

El estilo romántico decimonónico tomó la forma, en arquitectura, del movimiento historicista. Movimiento que se apoya en revisitar y reformular estilos medievales como el románico, mudéjar y gótico dándoles nuevos usos que trascienden el ámbito religioso, por ejemplo, el Palacio de Westminster. Esta estética romántica pretende la "exaltación del mundo medieval y de sus formas místicas que se desarrollan desde la segunda mitad del siglo XVIII en Gran Bretaña para pasar más tarde al continente europeo, a Estados Unidos y de allí a Latinoamérica." [13]. De aquí tomamos el concepto neogótico, haciendo referencia a una relectura del movimiento gótico de la baja Edad Media europea. Menciona el cronista Carlos Arturo Navarro Valtierra en una entrevista a El Universal, "…sí se observan semejanzas con la Catedral de Notre Dame y también con la de León, España. Hubo inspiración con esos estilos europeos y se tomó algo, desde luego, ya el estilo gótico más moderno se le llama neogótico".[14]

La primera presencia del estilo neogótico en la ciudad de León, Guanajuato a percibir, en el panorama urbano, se encuentra en dos obras del arquitecto Luis Long[15]. El templo del Inmaculado Corazón de María, conocido comúnmente como "El Inmaculado", guarda rasgos neogóticos. De estilo "gótico catalán" el templo está ubicado en el primer plano de la ciudad y fue

[13] Checa Artasu Martin, (2009) Hacia una geografía del neogótico en México, *Esencia y espacio,* México, Instituto Politécnico Nacional, p. 21.
[14] Álvarez Xochitl (2019) *Un templo "con aire" de Notre Dame.* Recuperado el 5 de Julio de 2023 de Un templo "con aire" de Notre Dame (eluniversal.com.mx)
[15] Luis Long fue un arquitecto, relojero e inventor inglés reconocido por sus obras arquitectónicas en México, especialmente en León, Guanajuato y la zona de El Bajío.

concluido en 1906.[16] El segundo es un ejemplo no religioso: el Puente Barón. Ubicado sobre el Río de los Gómez, conecta el Barrio de Santiago y el Barrio del Coecillo. Emblema de la ciudad, fue construido en 1889, después de una terrible inundación sucedida un año antes. La obra tomó meses y estuvo a cargo del arquitecto Luis Long. En este puente se aprecian pináculos de estilo neogótico que ahora funcionan como soportes para el alumbrado público. A lo largo del puente se vislumbran arcos apuntados que funcionan como mera ornamentación. Estos dos ejemplos sirven de antecedente al gran proyecto que impulsará el padre Bernardo Chávez, la edificación de un templo neogótico dedicado a el culto al Sagrado Corazón de Jesús. Culto de origen medieval que tuvo gran difusión en el siglo XVIII por los jesuitas.

La inspiración para la creación del Templo Expiatorio tiene gestación en una idea del, entonces diácono Bernardo Chávez, quien había pensado en un "Templo Grande", pero sin saber la forma y el lugar. Fue en 1920 que el padre recibió la epifanía mientras hacía sus labores clericales, "a las 5:30 de la tarde, estando oyendo confesiones en la Iglesia de los Ángeles (de la cual era Capellán) me sentí movido a dar principio a las gestiones encaminadas a realizar mi idea de construir un Templo al Sacratísima Corazón de Jesús, y me dirigí a la sala contigua al Templo y tomé el teléfono".[17] La llamada se refiere a la petición para recibir la donación de una casa ubicada en la calle Real de Guanajuato, hoy calle Madero. Ese año, la idea fue aprobada por el Prelado Valverde Téllez, sacerdote que impulso un proyecto muy próximo en muchos aspectos al Templo Expiatorio, la creación del Santuario de Cristo Rey inspirado por el mismo Valverde Téllez. Cabe la mención que estos proyectos responden al espíritu de la época en la vida religiosa en México, lo cual aparece en el intento por reforzar "…el culto al Sagrado Corazón de Jesús y, ligado a la conceptualización teológica de éste, surgirá el concepto de la expiación como necesidad frente a los males del mundo, apareciendo nuevos templos que tendrán ese cometido. Otros templos surgen ligados a estas redefiniciones como serán los del Cristo Redentor".[18]

El proyecto del Expiatorio, como le llaman los leoneses, inició en 1921, a cargo del arquitecto Luis Olvera, quien en primer momento propuso un diseño de estilo románico, pero fue modificado a petición del padre Chávez, quien tenía en mente un estilo "ojival". Sin cobrar honorarios, el arquitecto aceptó la

[16] Ojeda Sánchez Jesús (2002) *León, 500 años de historia* León, Guanajuato. Universidad de León. pp. 156-157.
[17] Ojeda Sánchez Jesús (2002) *León, 500 años de historia*. León, Guanajuato. Universidad de León. p. 116.
[18] Checa Artasu Martin, (2009) Hacia una geografía del neogótico en México, *Esencia y espacio,* México, Instituto Politécnico Nacional, p. 23.

dirección de la obra hasta su muerte en 1941.[19] Cabe que señalar la vocación neogótica que conservó el proyecto de principio a fin. El desarrollo de la obra se vio afectado por vicisitudes sociales y políticas, pero desde el inicio fue financiado por el apoyo de los fieles y aportaciones volitivas[20]. La construcción duró más de 90 años, desde 1921 hasta su conclusión en 2012 con la visita del Papa Benedicto XVI. El templo cuenta con varios altares laterales, un altar principal, criptas abiertas al publico que funcionan como atracción turística y dos conjuntos de criptas apartados y con acceso reservado a familiares de los difuntos que descansan en esos nichos. Tiene una Capilla del Tepeyac adyacente al templo y una interna dedicada a la Madre Santísima de la Luz.

En el "catalogo del neogótico mexicano" logramos diferenciar tres momentos en los que podemos incluir las construcciones neogóticos. El primero es relativo a los templos parroquiales, concluidos pocos años después de su inicio y dentro del momento de desarrollo del neogótico. El segundo son los templos inconclusos en ese periodo a causa del monumentalismo de su construcción y falta de recursos económicos y conflictos políticos de las primeras décadas del siglo XX. El tercer grupo son los templos que si bien estaban culminados o tuvieron modificaciones a lo largo de una serie de fases constructivas en los que aparecen elementos neogóticos[21]

El Templo Cruz de Cantera tiene la singularidad que pertenece a un caso particular. Se erige como capilla honrando a un grupo de mártires leoneses pertenecientes a la Asociación Católica de la Juventud Mexicana, esto durante la primera Cristiada (1926 - 1929)[22]. Nicolás Navarro, Ezequiel Gómez, José Valencia Gallardo, Salvador Vargas, José Gasca y Agustín Ríos, prepararon un enfrentamiento armado contra el gobierno de Calles pero fueron traicionados y fusilados en Enero de 1927 en la calle Palo Cuarto [23].De la capilla original sólo queda la fachada que contrasta con el recubrimiento neogótico que impulsó el padre José "Chepo" de la Torre en los años 80's. Originario de Zacatecas, el padre de la Torre fue un hombre sensible a la arquitectura historicista. Hay tres

[19] Ojeda Sánchez Jesús (2002) *León, 500 años de historia.* León, Guanajuato. Universidad de León. p. 117.

[20] Zamora Ayala Verónica de la Cruz, (2011) Neogótico en León, Guanajuato, Santuario Expiatorio del Sagrado Corazón de Jesús, *ASINEA,* México, Año XX, número 38 Mayo 2011.

[21] Checa Artasu Martin, (2009) Hacia una geografía del neogótico en México, *Esencia y espacio,* México, Instituto Politécnico Nacional, pp. 25-26

[22] La Guerra Cristera fue una guerra civil en México entre el gobierno y milicias católicas resistentes a la aplicación de la Ley Calles, la cual proponía limitar y controlar el culto católico en la nación.

[23] Campa Paulo Cesar, (2022) *Guerra Cristera en León: "Viva Cristo Rey" dijeron los mártires antes de que los acribillaran.* Recuperado el 7 de julio de 2023 de https://www.am.com.mx/leon/2022/1/3/guerra-cristera-en-leon-viva-cristo-rey-dijeron-martires-antes-de-que-los-acribillaran-589363.html

proyectos que podemos visitar en diferentes puntos de la ciudad de León, testigos pétreos de esta fascinación. El Templo Cruz de Cantera, la Parroquia de Nuestra Señora del Carmen (obra inspirada por el Duomo en Florencia y que comparte autor arquitectónico con Cruz de Cantera) y el templo de Nuestra Señora de Guadalupe, en la colonia Plaza de Toros. En una estancia en Roma, el padre de la Torre pudo encontrar esa sensibilidad de primera mano visitando varias ciudades europeas. De aquí su apego a formas más "tradicionales" en contraste a estilos vanguardistas[24]. El embellecimiento del templo tuvo dos momentos, el primero en la primera parte de los años 90's bajo la supervisión del padre José de la Torre y la dirección del arquitecto Guillermo Chávez Ochoa. Cabe señalar que el diseño primigenio de la Cruz de Cantera fue del arquitecto José María Méndez Córdova, el director de obras de la última etapa del Templo Expiatorio[25]. La segunda etapa abarca del año 2011 al 2018. La dirección de la obra la retoma el arquitecto Córdova y la gestión es del padre José Guadalupe Plascencia. En esta etapa vale la mención de dos momentos, la creación de la plaza, promocionada por el padre Plascencia en colaboración con el Ayuntamiento de León para mitigar la inseguridad y el ejercicio de la prostitución en la zona adyacente[26]. El segundo momento es la creación de una puerta lateral que no estaba proyectada en la idea original del padre De la Torre. [27] Este acceso conecta la iglesia con la plaza.

Actualmente el proyecto está detenido. Diversos motivos pueden adjudicarse, la falta de dirección por parte de la nueva rectoría, la complacencia con lo ya logrado (la plaza que no cuenta con eventos regulares), el embellecimiento a la vista de los vehículos que transitan por la parte superior del Malecón del Río, falta de participación gubernamental en el seguimiento al proyecto.

LA IDENTIDAD CULTURAL A TRAVÉS DE SUS ESPACIOS URBANOS

La relevancia de la ciudad, como territorio identitario, radica en el contaste desarrollo y cambio debido a la cantidad de población que viven en ellas. Las

[24] Méndez Valadez José, (2019) *Fallece sacerdote y artista.* Recuperado el 7 de julio de 2023 de https://www.pressreader.com/mexico/periodico-am-leon/20190516/281522227541344

[25] Checa Artasu Martín M. (2022) El Templo Neogótico de la Santa Cruz de Cantera, una interpretación de la Saint Chapelle en León, Guanajuato. *Revista Legado de Arquitectura y diseño Vol. 17, núm. 31.* P.53.

[26] Morales Josúe Emmanuel (2015) *Inauguran Plaza Cruz de Cantera en León.* Recuperado el 7 de julio de 2023 de http://articulo7.net/noticias/municipios/inauguran-plaza-cruz-cantera-en-leon/

[27] Checa Artasu Martín M. (2022) El Templo Neogótico de la Santa Cruz de Cantera, una interpretación de la Saint Chapelle en León, Guanajuato. *Revista Legado de Arquitectura y diseño Vol. 17, núm. 31.* P.57.

ciudades se modifican en relación a la interacción de sus habitantes con el entorno local, nacional y mundial. "Las ciudades son el marco idóneo en que contemplar cómo se despliegan las nuevas formas de la identificación, destinadas a dar cuenta de la relación entre la sociedad y su entorno a través de una correspondencia simbólica"[28]. En la búsqueda de las identidades culturales en un territorio urbano, confluyen varios atisbos y su respectiva interpretación disciplinaria: sociológica, arquitectónica, antropológica, económica, política, psicológica.

A través de la interpretación del entorno físico mediante el contexto temporal, un espacio puede tener diferente significado y de este modo la sociedad se apropia del territorio y lo hace parte de su identidad. La delimitación física de una ciudad es el reflejo de la concreción de la cultura y la sociedad, conservando en sus lugares, las huellas históricas de la forma de relación humanas en su espacio.[29]

CONCLUSIONES

El siglo XXI trajo para León, Guanajuato un gran desarrollo urbano. La creación de bulevares, nuevas colonias, incremento demográfico, mayores inversiones económicas en la región. La vida cultural debe acompañar este crecimiento. La apuesta de los gobiernos municipales para hacer plazas públicas en estos dos templos, de amplio reconocimiento en la población, es prueba de una respuesta a la necesidad de fortalecer la identidad cultural. Los recintos religiosos pasan de lo privado a lo público. La plaza es una reformulación del atrio que acompaña a la reinterpretación arquitectónica.

Las identidades son dinámicas. Expandir la presencia de estos dos edificios es una forma de sumar recintos históricos a los pocos que cuenta la ciudad. Una suerte de inserción. Un pasado que se siente lejano y real, pero es inexistente. A través de esta sensación de longevidad podemos estar en contacto cotidiano con la experiencia estética de formar parte de un discurso internacional. Por mencionar la coincidencia: el caso de la Cruz de Cantera está a un costado de un río igual que su inspiración parisina.

El Templo Expiatorio está consolidado en la identidad leonesa urbana. Localizado en uno de los principales accesos al centro histórico, el recinto es fondo para sesiones fotográficas diversas que van de la formalidad de un evento de XV años o una boda contrastando con la soltura de una noche de

[28] Delgado, Manuel. (1994). *Las Estrategias de Memoria y Olvido en la construcción de la identidad urbana: El Caso de Barcelona*. En VII Congreso de la antropología en Colombia. Medellín.
[29] Alva, B.; Alderete, L; (2011). *Identidad Urbana, Reflexiones sobre las orientaciones teóricas para su estudio.* En Teuken Bidikay, Revista Latinoamericana de investigación en organizaciones, *Ambiente y Sociedad*. Medellin.

sábado en cualquier bar de la calle Madero o aledañas. Testigo pétreo de la vida diurna y nocturna de la ciudad. El caso de Cruz de Cantera requiere apoyo por parte de las instituciones gubernamentales. Un inmueble que goza de buena ubicación pero que necesita actividades frecuentes. Cuenta con el respaldo y antecedente de la deportiva en la parte inferior del "Malecón". Los ciudadanos lo identifican como el "expiatorio chiquito".

La presencia notable de estos templos neogóticos también crea un canal comunicativo con la región a la que pertenece León. Mencionamos dos casos en entidades aledañas, pero hay más para enlistar en esta zona y especialmente en el estado de Guanajuato. De este modo es fácil decir que es parte de la forma urbana, y de la identidad leonesa, estos dos templos. Los gobiernos estatales y municipales en un futuro pueden hacer una ruta del neogótico con fines de reforzamiento cultural, identitario y económico de la entidad.

REFERENCIAS

Alva, B.; Alderete, L; (2011). *Identidad Urbana, Reflexiones sobre las orientaciones teóricas para su estudio.* En Teuken Bidikay, Revista Latinoamericana de investigación en organizaciones, *Ambiente y Sociedad*. Medellin.

Álvarez Xochitl (2019) *Un templo "con aire" de Notre Dame.* Recuperado el 5 de Julio de 2023 de Un templo "con aire" de Notre Dame (eluniversal.com.mx)

Campa Paulo Cesar, (2022) *Guerra Cristera en León: "Viva Cristo Rey" dijeron los mártires antes de que los acribillaran*. Recuperado el 7 de julio de 2023 de https://www.am.com.mx/leon/2022/1/3/guerra-cristera-en-leon-viva-cristo-rey-dijeron-martires-antes-de-que-los-acribillaran-589363.html

Checa Artasu Martin, (2009) Hacia una geografía del neogótico en México, *Esencia y espacio,* México, Instituto Politécnico Nacional

Checa Artasu Martin, (2009) Hacia una geografía del neogótico en México, *Esencia y espacio,* México, Instituto Politécnico Nacional

Checa Artasu Martín M. (2022) El Templo Neogótico de la Santa Cruz de Cantera, una interpretación de la Saint Chapelle en León, Guanajuato. *Revista Legado de Arquitectura y diseño Vol. 17, núm. 31.*

Checa Artasu Martín M. (2022) El Templo Neogótico de la Santa Cruz de Cantera, una interpretación de la Saint Chapelle en León, Guanajuato. *Revista Legado de Arquitectura y diseño Vol. 17, núm. 31.*

Méndez Valadez José, (2019) *Fallece sacerdote y artista.* Recuperado el 7 de julio de 2023 de https://www.pressreader.com/mexico/periodico-am-leon/20190516/281522227541344

Mercado Maldonado Asael, (2010) El proceso de construcción de la identidad colectiva, *Convergencia,* México, UAEM, pp. 229, 251

Morales Josúe Emmanuel (2015) *Inauguran Plaza Cruz de Cantera en León.* Recuperado el 7 de julio de 2023 de http://articulo7.net/noticias/municipios/inauguran-plaza-cruz-cantera-en-leon/

Navarro Valtierra Carlos Arturo, *Llegar a ser, monografía del municipio de León,* Guanajuato, México. Gobierno del Estado de Guanajuato

Ojeda Sánchez Jesús (2002) *León, 500 años de historia* León, Guanajuato. Universidad de León.

Tajfel, Henry (1984) *Grupos humanos y categorías sociales,* Herder, Barcelona, p. 255.

Zamora Ayala Verónica de la Cruz, (2011) Neogótico en León, Guanajuato, Santuario Expiatorio del Sagrado Corazón de Jesús, *ASINEA,* México, Año XX, número 38 Mayo 2011.

SOBRE EL AUTOR

Mario Domingo Becerra Amaro
Egresado de la Licenciatura en Cultura y Arte, de la Universidad de Guanajuato. Gestor cultural, músico de oficio, se ha desempeñado como docente en educación preescolar y básica, trabajando el área de cultura y desarrollo artístico.