

campos multidisciplinares
del arte iv
espacio, música y poética en México

LAURA GEMMA FLORES GARCÍA
COORDINADORA



taberna libraria editores

Esta publicación es producto del diplomado «Campos multidisciplinares del arte IV: espacio, música y poética en México». Proyecto: Circuito Interdisciplinar del Arte México-Iberoamérica, efectuado en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, del 10 de noviembre de 2015 al 29 de abril del 2016. El diplomado forma parte de las actividades académicas auspiciadas por el CA-UAZ 172 «Teoría, historia e interpretación del arte», inscrito en la red: arte, música y cultura, y apoyado por redes de cuerpos académicos 2011-2015 PRODEP, en su tercera edición, y por el Área de Cultura y Arte de la Universidad Autónoma de Zacatecas.

COMITÉ EDITORIAL

Angélica J. Afanador-Pujol, Ph.D.
Arizona State University

Dr. Juan Hugo Barreiro Lastra
Universidad de Guanajuato

Dr. Carlos Alejandro Belmonte Grey
Universitat Jaume I de Castelló, España

Dr. Salvador Carrasco Arroyo
Universidad de Valencia, España

Dr. Jorge Arturo Chamorro Escalante
Universidad de Guadalajara

Dr. Luis Carlos Quiñones Hernández
Universidad Juárez del Estado de Durango

...

Primera edición 2017

Campos multidisciplinares del arte IV
espacio, música y poética en México

Derechos reservados conforme la ley
© Laura Gemma Flores García (coordinadora)

© Taberna Librería Editores
Victor Rosales 156, Colonia Centro
98000, Zacatecas, Zacatecas

Tel. (01492) 154-5448
tabernalibrariaeditores@gmail.com

Diseño y edición: Juan José Macías
Corrección de estilo: Sara Margarita Esparza Ramírez

ISBN: 978-607-9455-44-6

Impreso y hecho en México

campos multidisciplinares del arte IV

espacio, música y poética en México

LAURA GEMMA FLORES GARCÍA
coordinadora



MMXVII



prodep
TIPO SUPERIOR

 I. ESPACIO

LAURA GEMMA FLORES GARCÍA

<i>El tratamiento del espacio en la filmografía de México (1910-1960)</i>	13
Abstrac	13
Introducción	13
El estado de la cuestión en estudios sobre cine en México	15
Desarrollo	19
Conclusión	25

LIDIA MEDINA LOZANO

<i>La arquitectura moderna en México (1946-1952)</i>	27
Bibliografía	33

JOSÉ DE JESÚS CORDERO DOMÍNGUEZ

<i>La gentrificación y boutiquización en los centros históricos de Zacatecas, Zac., y Guanajuato capital</i>	35
Resumen	35
Introducción	36
Los centros históricos de Zacatecas y Guanajuato	39
Conclusiones	45
Bibliografía	46

 II. MÚSICA

Luis Fernando Padrón-Briones

<i>Mar de sueños. Interflujos de tres raíces conformantes en las músicas novohispanas</i>	51
I. Generalidades de las músicas generatrices	52

II. Las danzas de ida y vuelta, mestizaje sonoro	55
III. Actualidad y revalorización de las danzas novohispanas	65
Bibliografía	67

ALEJANDRO MERCADO VILLALOBOS

<i>Las músicas populares en México durante el siglo XX</i>	69
Exordio	69
La Encuesta Nacional de Hábitos, Prácticas y Consumo Culturales	70
Cómo escuchar la música	72
Las músicas populares en México: primer momento	75
Las músicas populares en México: segundo momento	79
Bibliografía	82

GONZALO DE JESÚS CASTILLO PONCE

LIDIA IVÁNOVNA USYAOPÍN	
<i>El cuerpo musical: memoria de preferencias y aversiones</i>	85
El comienzo	85
La simiente	87
Música inaudita	89
Música grávida	91
Música inaudible	93
Lugares y memoria	96
Bibliografía	97

III. POÉTICA

VÍCTOR H. JIMÉNEZ ARREDONDO	
ALFREDO ZÁRATE FLORES	
<i>Estridentismo y tipografía: un acercamiento a la expresión gráfica de la vanguardia mexicana</i>	101
1. Dimensión: Exaltación de la plasticidad de los elementos tipográficos:	116

2. Dimensión: Legibilidad del mensaje de la obra	118
3. Dimensión: Nivel de equilibrio entre forma y contenido	120
Anexo. Índice de imágenes	121
Bibliografía	121

VERÓNICA IZCHEL ADAME AGUILERA

LAURA GEMMA FLORES GARCÍA	
<i>Entre pinturas mis palabras. Un ejercicio creativo con la obra de Lilia Carrillo</i>	123
I. El plano	123
II. El lirismo	127
Intento 1	128
Intento 2	130
Intento 3	132
Referencias	133

ÁLVARO LUIS LÓPEZ LIMÓN

<i>La (Im)posibilidad Literaria</i>	135
Proemio	135
Hablar, Escribir, ... Morir	135
La euforia del Morir	141
(Im)posibilidad de la literatura	144
Conclusión	147
Bibliografía	149

I. ESPACIO



EL TRATAMIENTO DEL ESPACIO
EN LA FILMOGRAFÍA DE MÉXICO (1910-1960)

Abstrac

La comunicación que ponemos a consideración del lector es el preámbulo de una investigación sobre las fuentes filmicas mexicanas que explícita o implícitamente han contribuido a la preservación del patrimonio construido de México, desde el rescate visual de cascos hacendarios hasta el muestrario de ciudades pujantes y modernas de los años 50 y 60.

Introducción

Bajo la premisa de que el cine de la Revolución buscó estar lo más apegado a las situaciones bélicas del movimiento armado, visto primordialmente desde la lente de los norteamericanos; sostenemos que hacia los años 50 y 60 hubo el propósito de mostrar la imagen de un México distinto: pujante, moderno, propositivo y civilizado a través de la muestra de sus más grandes ejemplares urbanos y monumentales.

Es aventurado asegurar la existencia de fuentes que hayan estudiado el binomio cine-arquitectura en México. Sin embargo, las que han abordado el cine mexicano de la Revolución lo han hecho de manera tangencial. En *La Mirada Circular*, Margarita de Orellana² realiza un trabajo de corte histórico sobre el imaginario de la Revolución Mexicana a

¹ Docente-Investigadora de la Universidad Autónoma de Zacatecas e Investigadora Nacional de México, líder del CA-UAZ-172 Teoría, historia e interpretación del Arte.

² Orellana, Margarita de, *La mirada circular, el cine norteamericano de la Revolución Mexicana 1911-1917*, 2ª. Ed., México, Artes de México, 1999. Agradezco al Mtro. Jorge Pantoja Merino (q.p.d.) poner desinteresadamente esta obra en mis manos.

través del cine de esa época. Su estudio nos sirve para contextualizar las condiciones en que nació el cine de la Revolución, cuando desde un enfoque periodístico y documental la prensa norteamericana se concentró en registrar los eventos revolucionarios en los que la participación del vecino país fue de carácter decisiva.

Otra obra que estudia dicho periodo y con enfoque cercano al de nuestra investigación es el trabajo de Zuzana Pick, M.: *Constructing the Image of the Mexican Revolution: Cinema and the Archive*, Austin TX, University of Texas Press, 2010.³ La autora prueba el importante papel desempeñado por los mexicanos y documentalistas contemporáneos de la Revolución Mexicana. Al investigar la convergencia entre la iconografía, el cine, la fotografía, la pintura y otras artes gráficas Zuzana Pick ilustra cómo la época de la Revolución Mexicana (1910-1917) corresponde con la emergente cultura media y la modernidad.

El resto de las fuentes empleadas para esta investigación tienen una delimitación muy franca. Por un lado, existen aquellas que abordan la historia de las haciendas en México,⁴ información que pocas veces se puede cruzar con los filmes que tomaron como espacio protagónico una hacienda; y las que tienen que ver con la historia de la arquitectura en México y, aunque estas últimas no pueden articularse de manera homogénea con las producciones filmográficas, sí aportan elementos relevantes para el análisis de discurso de la imagen en ciertas obras filmicas de los años 50 y 60.

Finalmente, los estudios sobre cine en México son la columna vertebral para explorar de forma sistemática la producción cinematográfica de la primera mitad del siglo XX, per-

³ Este trabajo nos fue recomendado por el especialista en filmografía Jorge Pantoja Merino (†) a quien debo su invaluable asesoría en este proyecto.

⁴ Flores García, Laura Gemma y Jaime Medina Martínez, *Evolución y morfología de las haciendas en el partido de Zacatecas. Siglo XIX*, Zacatecas, CONACYT-Textere, 2012, 278 pp., Flores García, Laura Gemma, *La casa y el territorio*, Zacatecas, CONACYT-Textere, 2013.

mitiendo seleccionar las tendencias teóricas y metodológicas para su adecuado tratamiento. Sobre este último aspecto nos detendremos brevemente antes de entrar al tema de la estética filmica en México (1920-1960).

El estado de la cuestión en estudios sobre cine en México

Puede decirse que para la historiografía del cine mexicano existen dos figuras principales a considerar: uno de los máximos exponentes es el escritor, actor e historiador español Emilio García Riera (1931-2002)⁵ cuyas obras han sido parteaguas para observar el fenómeno de la filmografía en México como un objeto específico de estudio y análisis. Su *Guía del cine mexicano: De la pantalla grande a la televisión*⁶ es un compendio de más de 1500 películas mexicanas producidas entre 1919 y 1984. Sin embargo, la primera obra de García Riera como autor único es *Historia del cine mexicano* (1986),⁷ que aborda las cintas del cine mudo y se extiende hasta el año de 1984. En 1998, el autor realizó una modificación a esta publicación y la retituló *Breve historia del cine mexicano primer siglo: 1987-1997* (1998). Su trabajo *México visto por el cine extranjero*,⁸ constituye un compendio filmográfico exhaustivo en cuatro volúmenes de las cintas filmadas por extranjeros. El primer volumen abarca de 1894-1940; el segundo de 1906-1940; el tercero de 1941-1969 y el cuarto de 1941-1969. Mas su obra relevante será *Historia documental del*

⁵ Parte de este apartado lo constituye un resumen de la monografía de Maximiliano Maza, véase cinemexicano.mty.itesm.mx, fecha de consulta: 15 de febrero 2013.

⁶ García Riera, Emilio y Fernando Macotela, *La guía del cine mexicano: De la pantalla grande a la televisión*, México, Patria, 1984.

⁷ García Riera, Emilio, *Historia del cine mexicano*, México, Secretaría de Educación Pública (SEP), 1986.

⁸ García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano, primer siglo: 1897-1997* México MAPA, S. A. de C. V., 1998.

⁹ García Riera, Emilio, *México visto por el cine extranjero*, México, Ediciones Era-Universidad de Guadalajara, 1987.

cine mexicano (1992-1997) de 18 tomos¹⁰ que revisa la producción filmografía 1929 y 1976.

Otra figura de la historiografía filmica en México ha sido Aurelio de los Reyes, historiador, escritor y guionista nacido en Aguascalientes (1942) y cuyas obras dedicadas a la industria del cine son de vital importancia. En *Los orígenes del cine mexicano*¹¹ realiza un análisis histórico del periodo 1896-1900. En *Cine y Sociedad en México*¹² subsume el análisis de lo cinematográfico a lo social en México (1896 y 1930). En su obra denominada *Filmografía del cine mudo mexicano*,¹³ documenta la producción cinematográfica silente mexicana. El primer volumen comprende el periodo 1896-1920, el segundo cubre los años de 1920 a 1924 y el tercero abarca de 1924-1931. La investigación le llevó al autor más de 15 años de trabajo, pero su filmografía es la más completa que se haya publicado sobre la fascinante etapa del cine mudo mexicano. Otra obra titulada *A cien años del cine en México*¹⁴ presenta dos ensayos: «El cine en México: 1896-1930» del propio autor y «El asueto en la época del cine mudo en México, 1896-1931» de los demás coautores.

Otro de los historiadores del cine en México es Federico Dávalos Orozco, quien en *Crónica ilustrada del cine mexicano*¹⁵

10 García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, México, Universidad de Guadalajara, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco y el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), 1992-1997. Cinemexicano.mty.itesm.mx, consultado: 4 de febrero de 2013.

11 Reyes, Aurelio de los, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

12 En Reyes, Aurelio de los, *Cine y sociedad en México 1896-1930: Vivir de sueños/Bajo el cielo de México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1983 (original volumen I); 1996 (nueva edición del volumen I), 1993 (volumen II).

13 Reyes, Aurelio de los, *Filmografía del cine mudo mexicano: 1896-1931*, México, Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM, 1986 (volumen I), 1994 (volumen II) y 2000 (volumen III).

14 Reyes, Aurelio de los, María de los Ángeles Colunga Hernández, María Hernández Ramírez y Rosalino Martínez Chiñas, *A cien años del cine en México*, México, IMCINE, INAH, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec y Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, 1996.

15 Dávalos Orozco, Federico, *Albores del cine mexicano*, México, Clío, 1996.

estudia desde 1896 hasta los años previos a la época de oro. Abundantes fotografías y reproducciones de documentos originales completan la obra. Seguida por *Época de oro del cine mexicano (1997)* y *Nuevo cine mexicano (1997)* continúa la tarea de sus antecesores.

Rogelio Agrasánchez Jr. y Charles Ramírez publican *Reproducciones de carteles*¹⁶ de la época de oro del cine mexicano. La edición de 1997 incluye una selección de 200 carteles y una sección biográfica de los cartelistas. La edición de 2001 una selección de 150 carteles y una versión abreviada del texto de Ramírez Berg.

La *Crónica detallada de los años del cine mudo mexicano (1896-1929)*¹⁷ consta de un compendio de fotografías y filmografía de medio y largometrajes de ficción producidos entre 1916 y 1929.

Una investigación acerca del cine mexicano producido en la región fronteriza con los Estados Unidos es la obra de Norma Iglesias.¹⁸ La *Crónica ilustrada de la época de oro del cine mexicano* de Gustavo García y Rafael Aviña¹⁹ consta de importantes fotografías y reproducciones de documentos originales. Precedida por *Albores del cine mexicano (1996)* y seguida por *Nuevo cine mexicano (1997)*.

El Índice cronológico de la producción cinematográfica y videográfica mexicana de 1896 a 1992 de Moisés Viñas²⁰ incluye una lista de películas en episodios y una lista de series. La *Compilación de ensayos y monografías sobre cine mexicano*,²¹ escritos

16 Agrasánchez, Jr., Rogelio y Charles Ramírez Berg, *Carteles de la época de oro del cine mexicano 1936-1956*, México-Estados Unidos Archivo Filmico Agrasánchez/Agrasánchez Film Archive (ambas ediciones); Universidad de Guadalajara (edición 1997); Chronicle Books (edición 2001), 1997/2001.

17 Ramírez, Gabriel, *Crónica del cine mudo mexicano*, México Cineteca Nacional, 1989.

18 Iglesias, Norma, *Entre yerba, polvo y plomo: Lo fronterizo visto por el cine mexicano*, México, El colegio de la Frontera Norte, 1991.

19 García, Gustavo y Rafael Aviña, *Época de oro del cine mexicano*, México, Clío, 1997.

20 Viñas, Moisés, *Índice cronológico del cine mexicano (1896-1992)*, México, Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM, 1992.

21 Paranguá, Paulo Antonio, *Mexican Cinema*, Gran Bretaña, British Film Insti-

por investigadores de la talla de Aurelio de los Reyes, Carlos Monsiváis y Emilio García Riera constituye una versión revisada y extendida del original, *Le cinéma mexicain*, publicado en Francia por *Editions du Centre Pompidou* en 1992. La obra *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-2004* es una monografía histórica sobre el cine mexicano²² y corresponde a uno de los pocos trabajos académicos escritos en lengua inglesa sobre el tema. El *Estudio sobre los arquetipos femeninos del cine mexicano*²³ analiza a la madre y la prostituta como dos paradigmas de nuestra cultura mexicana. La *Recopilación de notas periodísticas sobre cine*,²⁴ publicadas en la Ciudad de México entre 1896 y 1925 consta de un primer volumen que incluye los años de 1896 a 1918 y el segundo abarca de 1919 a 1925. *La Crónica de los inicios del cine en nuestro país*,²⁵ enfatiza el periodo constitucionalista (1915-1920). La *Monografía sobre la más antigua producción filmica mexicana*²⁶ recopila la mayoría de las películas mexicanas anteriores a la Revolución. *Síntesis histórica del centenario del cine mexicano*²⁷ de Maximiliano Maza constituye una breve monografía de la Internet.

tute (BFI) Publishing en asociación con el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), 1995.

22 Mora, Carl J. *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-2004*, Estados Unidos, University of California Press (segunda edición); McFarland & Company, Inc., Publishers (tercera edición), 1989 (segunda edición); 2005 (tercera edición).

23 Hershfield, Joanne, *Mexican Cinema, Mexican Woman (1940-1950)*, Estados Unidos, University of Arizona Press, 1996.

24 Almoína, Helena, *Notas para la historia del cine en México*, México, FilMOTECA de la UNAM, 1980.

25 González Casanova Manuel, *Las vistas: Una época del cine en México*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, Secretaría de Gobernación y Museo Casa de Carranza, 1992.

26 Leal, Juan Felipe, Eduardo Barraza y Alejandra Jablonza, *Vistas que no se ven: Filmografía mexicana 1896-1910*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

27 Maza Pérez, Maximiliano *100 años de cine mexicano*, México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM) y Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO), 1996.

Desarrollo

A principios del siglo XX, México se encontraba en una época de apertura con respecto al exterior, lo cual se manifestaba en el afán por colocarse a la altura de las naciones desarrolladas del mundo.²⁸ La avalancha de arquitectos extranjeros a nuestro país, tuvo sus antecedentes en la última década del siglo XIX cuando el gobierno de Porfirio Díaz, propició la llegada de capital extranjero para incrementar el nuevo proyecto de la ciudad porfirista. Europa fue la importadora principal de los nuevos estilos, llegando una serie de arquitectos como Emilio Benard, Adamo Boari, Silvio Contri, quienes permitieron que en los primeros años del siglo XX se vieran registradas propuestas tanto de arquitectos franceses como italianos; los cuales educaron a una generación de pasantes de arquitectura. Aunada a la moda extranjera de los estilos y materiales de construcción, estuvo la llegada de la cinematografía con los hermanos Lumière que en aquel tiempo se reducía a significativas tomas de breves minutos conocidas como «vistas». Cuando vinieron a México a mostrar su trabajo, el mismo Porfirio Díaz fue uno de los primeros actores de este genial invento introducido desde el sesgo de la modernidad. Tras la famosa «vista» titulada «El presidente de la República paseando a caballo por el castillo de Chapultepec (6 de agosto de 1896)», incursionaron incipientes guionistas como Bernard y Vyere que en 1896 filmaron cerca de 25 películas en México y Guadalajara. Posteriormente, hubo otros interesados en registrar el surgimiento de la Revolución, el primer movimiento documentado ampliamente por este medio. Las batallas de Francisco Villa —dónde él mismo se convirtió prácticamente en productor y actor de los cortometrajes al decidir cuándo y cómo se darían los enfrentamientos militares a fin de ser filmado— se convirtieron en el centro de interés

28 Manrique Castañeda, Jorge Alberto (Coord.), *Historia del arte mexicano*, Secretaría de Educación Pública (SEP), Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), Salvat Editores, 1986.

de una serie de productores norteamericanos ansiosos de testificar la contienda armada de su vecino país.

Uno de los primeros filmes donde puede decirse que hubo un guión ex profeso (si bien basado en hechos reales) fue *El automóvil gris* o *La banda del Automóvil gris*, entre cuyo reparto y productores se encontraban: Juan Canals de Homs, Joaquín Coss y Juan Manuel Cabrera. Fue una película producida en 1919 pero sonorizada y musicalizada hasta 1933. Era un film cuyo género era un drama policíaco con un metraje original de 24 rollos y 12 episodios. Las escenas predominantemente de interior mostraban *close up* de pequeñas y apretadas habitaciones desde donde operaban los bandoleros del automóvil gris y unas cuantas tomas de exterior donde se podía apreciar el movimiento del automóvil a la orilla de las desiertas calles de la Ciudad de México, y en cada una de las casas donde hacían sus fechorías, además de la escena verídica de los fusilamientos.

Santa fue la película propiamente sonora que México lanzó al mundo, realizada en 1931 y estrenada en 1932. Esta película mostró un poco más de exteriores, ya que fue filmada en Chimalistac y la segunda parte corría dentro de un salón a donde se fue a refugiarse *Santa* después de haber sido burlada por un militar. Al siguiente año vendrían *El compadre Mendoza* (1933) cuyas tomas serían localizadas prioritariamente en la casa hacienda de un importante terrateniente (locaciones del estado de Morelos) y que, de acuerdo al vaivén político de los tiempos, cambiaba de bando (tanto con zapatistas, como huertistas y carrancistas) a fin de proteger su patrimonio; *Vámonos con Pancho Villa* (1936) ponderó el paisaje desértico en un pueblo norteño y ficticio llamado San Pablo donde habitaba Tiburcio Maya, protagonista de la película y adherido a las fuerzas de Villa. Las tomas van pasando del paisaje rural de la casa de Tiburcio, al camino en tren y a caballo de las huestes de Villa y a medida que se van acercando a Torreón, los escenarios los componen ruinas de haciendas abandonadas, pueblos deshabitados y un

fuerte de los federales hasta su entrada triunfal a la ciudad de Torreón que muestra una gran calle ancha, con casas de dos niveles por donde asoman los civiles desde sus balcones y una cantina antigua que se convierte en el centro del clímax de la película.

La emblemática cinta *Allá en el rancho grande* también estrenada en 1936 se vistió del escenario requerido; era un melodrama ranchero con fotografía de Gabriel Figueroa, donde mostraba la vida alegre y despreocupada de los habitantes ajenos al movimiento de Revolución por lo cual pudo recrear un ambiente de animosidad a través de patios amplios plenos de bullicio y cantinas atestadas de rancheros. Cabe decir que hubo una segunda versión de este filme en 1949 con el cantante de época, Jorge Negrete. Con esta película sin duda quedaba marcada la estética de la obra fílmica de México: la Revolución mexicana y su paisaje semi-rural.

Fuera de estos testimonios revolucionarios y realistas del México de los 20-30, hubo una corriente impulsada por extranjeros. Uno de ellos y el más representativo Sergei M. Eisenstein, quien con su filme: *¡Que viva México!*—aunque inconcluso y montado hasta 1979—abordó los rasgos más nacionalistas de la época que pudieran retratarse: el discurso prehispánico con una boda indígena en Tehuantepec; el ritual de la fiesta brava; las tensiones del campesinado con la clase dominante de la época y el relato de un «Día de muertos» testimoniando el sincretismo religioso de la identidad mexicana (este último no fue concluido). El proyecto fue comenzado en 1930 y terminado en 1932 y se considera una producción de la Unión Soviética/México reconocido como documental, pero en aquel momento México no parece haber estado preparado para esos esquemas de postura de izquierda pese a que en la plástica muralista sí pudieron gestarse; sin duda el cine aparecía como un producto para venderse al mundo y había que aprovechar los escaparates de la industria moderna.

Más tarde, producciones como *Cuando los hijos se van* (1941) ya retratan a la sociedad de clase media mexicana en el marco urbano de la Ciudad de México. Este fue uno de los primeros melodramas familiares que inauguró una larga lista de escenas de la paz cotidiana sólo salpicada de uno que otro conflicto amoroso o situación embarazosa entre padres e hijos, algunos enmarcados en la vida nocturna de los grandes salones erguidos para deleite de las diversas clases urbanas que ya poblaban la ciudad.

En esta década los dramas románticos y la impetuosa influencia de la industria norteamericana colocaba al cine mexicano en lo que fue conocido como «La época de oro del cine mexicano» con guionistas, fotógrafos y actores compartidos entre la meca del cine y nuestro país. *Flor silvestre* (1943) del género del drama rural, bajo la dirección de Emilio Fernández y fotografía de Gabriel Figueroa se colocaban como una de las más aptas muestras para llevar al cine mexicano al lugar que se había ganado: una industria internacional decantando los valores de la clase media y siguiendo francamente el ritmo de los éxitos de Hollywood. *Una carta de amor* (1943); *María Candelaria* (1943), *Bugambilia* (1944) y *Salón México* (1948) de Emilio Fernández, reconocido como uno de los más grandes cineastas del momento, aprovechaban los nostálgicos escenarios de las grandes haciendas y casonas citadinas sobrevivientes de la Revolución, así como los esplendorosos salones de baile integrados por capitalinos y provincianos ansiosos de triunfar en el mundo del espectáculo y la radio.

En el formato de estas cintas no podemos dejar de mencionar la meritoria labor artística de su producción, si bien gran parte de ellas basadas en guiones relevantes. Entre estas soberbias muestras estéticas se encuentra el excepcional trabajo del fotógrafo Gabriel Figueroa, quien desde 1932 había contribuido a la historia del cine mexicano con fotos fijas como en: *La sombra de Pancho Villa* (1932); *Almas encontradas* (1933); *La caída del imperio* (1933); *La mujer del puerto* (1933); luego como ilumi-

nador en *El escándalo* (1934) y *El primo Basilio* (1934), convirtiéndose ya en operador de cámara con *Vámonos con Pancho Villa* (1935) y en *Allá en el Rancho Grande* (1936), llegando a ubicarse como uno de los más grandes fotógrafos en: *Historia de un gran amor* (1942), *Flor silvestre* (1943), *Bugambilia* (1945) y *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel, entre dos centenares de películas salidas de su lente. No hace falta mencionar los impecables claroscuros de *La mujer del puerto* o la soberbia escena de la escalera protagonizada por Dolores del Río en *Bugambilia*, los paneos y las angulaciones de *Los olvidados*; además de los encuadres y sorprendentes y novedosos movimientos con que impregnó todas y cada una de sus producciones.

La época de oro del cine mexicano, sin duda retrató la evolución que el país experimentó desde los años de la Revolución hasta el *Milagro Mexicano* ocurrido en la década de los años 1950-1960. Fue aquí donde la Ciudad de México presentó una urbanización sin precedentes que quedaría testimoniada a través del cine de oro. Durante las décadas de los cuarenta y sesentas, México había percibido un fuerte auge demográfico debido a la nueva política económica que se estaba gestando y que consistió en el desarrollo económico y productivo del país mediante la enérgica inversión extranjera, lo cual provocó una intensa centralización en las grandes ciudades, sobre todo con la emigración campo-ciudad en México.²⁹

Una década más tarde nos encontramos con la época del cine de transición, como ha sido llamada, y que incluye directores como Ismael Rodríguez, Rogelio A. González, Luis Buñuel, Julio Bracho, Luis Alcoriza, Arturo Ripstein y Juan Ibáñez, entre otros. Con películas como: *La Cucaracha* (1958) de Ismael Rodríguez; *El esqueleto de la señora Morales* (1959) de Rogelio A. González; *Macario* (1959) de Roberto Gavaldón; *La sombra del caudillo* (1960) de Julio Bracho; *Viridiana* (1961) y «*El ángel ex-*

²⁹ Pinocelly, Salvador, *Apuntes para la historia y crítica de la arquitectura mexicana del siglo xx: 1900-1980*, s/e.

terminador (1962) de Luis Buñuel; *El gallo de oro* (1964) de Roberto Gavaldón; *Tiempo de morir* (1965) de Arturo Ripstein; *Los caifanes* (1966) de Juan Ibáñez; *Hasta el viento tiene miedo* (1967) de Carlos Enrique Taboada; *El libro de piedra* (1968) de Carlos Enrique Taboada, y esta nueva oleada de cineastas los escenarios cambian y se presentan más ciudadanos. Las grandes construcciones gestadas en la Ciudad de México fueron la Ciudad Universitaria y la Unidad Profesional del Instituto Politécnico Nacional; los mercados comerciales fueron desplazados por las tiendas comerciales de firmas transnacionales y nacionales. Para la creciente población de escasos recursos expuestos a los avatares urbanos se diseñaron casas de taza y plato, se llenaron las vecindades como signo de la habitación colectiva pero individualizada de la clase con ingresos bajos. Los géneros de oficinas, fábricas, museos, laboratorios y conjuntos deportivos fueron el resultado del desarrollo económico del país y fueron segregando a otros tipos de edificios en los mejores terrenos de las ciudades y las más amplias avenidas. Todo esto se vio reflejado en estas películas que mostraban como escenarios la ciudad universitaria, las grandes avenidas del centro histórico de la Ciudad de México, las oficinas plantadas en altos rascacielos y departamentos multifamiliares a donde llegaban habitantes del medio semirural que no lograban adaptarse a la vida moderna.

La relación entre forma y contenido en la historia del cine mexicano de 1919 a 1960 fue cambiando debido a muchos factores: el primero es que el cine silente no contaba con periodos musicales ni diálogos que reforzaran la imagen, y por lo tanto la toma y el incipiente expresionismo fueron recursos indispensables para motivar el gusto del espectador; imágenes exageradas, *close up* recurrentes que captaran los gestos del actor, fueron los recursos empleados para con-mover. La década de los 30 recurrió al paisajismo. Panorámicas de reconocimiento apoyaron la estética del dramatismo y la expectación buscados.

Los travelling circulares del comienzo de «Janitzio» y la exaltación del indígena, así como el paisajismo del lago y las nubes encapotadas (1935) serían una herencia estética de la propuesta de Eisenstein tal como él lo diría: «Debemos aprender a captar el movimiento de un trozo musical localizando su curso (línea, forma) como base para la composición plástica».³⁰ El cine de los años 40 que abordó múltiples temáticas se concentró en hacer resaltar a las figuras de moda como íconos de la belleza y de la lejana realidad que vivía nuestro país de la Segunda Guerra Mundial, era un remanso de luz y colorido que no habían podido ver otros países. Hacia los años 50 el cine se vería sumergido en una competencia contra la entrada de la radio y la televisión y su pronto ocaso.

Conclusión

El fin ulterior del avance de investigación que aquí expusimos consta de varias partes: en primer lugar se mostró cómo el manejo de la filmografía en México atendió principalmente a fines políticos: desde la vinculación con el uso de ella por los grupos de poder en la época de Porfirio Díaz, hasta la propia idea de dejar asentado y testimoniado el papel convincente de las batallas de Francisco Villa. Ese momento también sirvió a los Estados Unidos de Norteamérica a revelar al mundo el México desconocido hasta entonces, al menos desde la fotografía en movimiento y su balance frente a la modernidad de Europa. Después pasamos a exponer grosso modo una breve historiografía de la filmografía en México presentando a los autores más relevantes de este ejercicio en el cual destacan autores como Emilio García Riera, Aurelio de los Reyes y Manuel González Casanova. En la parte de Desarrollo nos propusimos vincular

³⁰ Eisenstein, Sergei, *El sentido del cine*, 11ª reimpresión, México, Siglo XXI, 201, p. 123.

el panorama de la arquitectura en la capital de la República Mexicana y cómo se fue presentando en los filmes de época que destacaron desde sus zonas rurales con temáticas campestres, hasta que fueron internándose en la gran ciudad mostrando sus altos edificios, las edificaciones de firmas poderosas y la amplitud de las calles contextualizadas en escenas de cabaret hasta la cotidianidad de las familias de clase media nostálgicas por un pasado mejor. El propósito ulterior de esta investigación en ciernes descansa en la puesta en valor y preservación del patrimonio construido a partir de la filmografía de la primera mitad del siglo XX en México; el medio es el estudio sistematizado del patrimonio filmográfico de México en el periodo; así sea el patrimonio natural y rural que captó escenas del México bucólico de los años 20 y 30; como de aquel que magnificó la labor política centrada en la vestidura de las grandes urbes emergentes del México alemanista. Con este estudio deseamos contribuir al análisis y estudio de la percepción de modernidad registrada en nuestro país desde principios del siglo xx y cómo sostuvo el discurso de la modernidad hasta el periodo de crisis de los años 60.

LIDIA MEDINA LOZANO¹

LA ARQUITECTURA MODERNA EN MÉXICO (1946-1952)

La arquitectura moderna en México se generó en una etapa donde el Estado mexicano vivió un contexto de posguerra que le fue benéfico para el desarrollo de la infraestructura urbana y edilicia. Durante el gobierno de Miguel Alemán (1946-1952) se promovieron cambios vertiginosos en el país, como consecuencia de una política estable que permitió el desarrollo de la industria y el incremento de las vías de comunicación, extendiendo la construcción de carreteras y la inauguración del Aeropuerto Internacional (1952). En este periodo muchos hogares de México se ven favorecidos con el alumbrado eléctrico y la instalación de nuevas y modernas redes telefónicas. Por otra parte, el aumento de la población en las principales ciudades, obliga al gobierno a nuevos retos en la demanda de habitabilidad urbana, surgiendo por ello, empresarios e inversionistas mexicanos entre ellos el propio presidente, que aprovechó las circunstancias para hacerse de bienes e inversiones.

El gobierno alemanista se benefició con el papel que adquirió el país de productor de materias primas y como destino turístico para la población norteamericana, que veía en la vieja Europa, un espacio de escombros y enfermedades por la reciente guerra. A diferencia de otros países, como en Europa, México resurge como un nuevo país bajo los preceptos revolucionarios, con los idearios políticos, pero con una realidad. El supuesto golpe de suerte para México, traerá consigo varios e

¹ Universidad Autónoma de Zacatecas, miembro del CA-UAZ-172 Teoría, historia e interpretación del Arte.

importantes proyectos de edificación en el país, especialmente para la capital mexicana, quien pondrá en actividad constante a varios arquitectos tanto mexicanos como extranjeros, que conocían las nuevas propuestas edilicias, contribuyendo a darle una nueva fisonomía a las principales ciudades del país, en especial a la capital. La Ciudad de México se proyectó como una capital moderna digna de grandes inversiones, el regente Fernando Casas Alemán, implementó el viaducto; una amplia avenida del centro de comunicaciones con la Ciudad Universitaria, y una variedad de multifamiliares para atender la demanda habitacional de una creciente urbanización obrera y burocrática.

Es en esta etapa donde se le dará continuidad al desarrollo arquitectónico que ya se venía generando en la anterior década bajo el nuevo proyecto de industrialización que se esperaba adquirir. Los arquitectos, urbanistas y en gran medida los ingenieros, desencadenaron cambios funcionales y estéticos en el proceso de urbanización y edificación de las capitales, convirtiéndolas, a muchas de ellas, en ciudades preindustriales. Tenemos entre los más destacados al arquitecto y urbanista Mario Pani, a Enrique del Moral, a Carlos Obregón Santacilia, al ingeniero y paisajista Luis Barragán, el México-alemán Max Cetto, entre muchos más. Estas nuevas generaciones de constructores encontraron las condiciones propicias para innovar e invertir en distintos diseños, novedosos proyectos urbanísticos y obras de infraestructura para las principales ciudades del país y la capital. La reestructuración económica del país que promovía el gobierno de Miguel Alemán, tenía que mostrar el desarrollo y el avance de una potencia industrializada, capaz de otorgar los servicios e infraestructura y vivienda necesarios que la demanda internacional requería.

Es por ello que el gobierno y la nueva burguesía emergente comenzaron con la proyección de modernas y funcionales construcciones, dejando atrás los viejos esquemas naciona-

listas o los estilos como el *arte decó*, incorporando las nuevas corrientes edilicias como el organicismo, el funcionalismo y el internacionalismo emanados de la escuela racionalista del arquitecto europeo Le Corbusier. El proyecto edilicio incorporó los nuevos sistemas de construcción que la arquitectura de posguerra había generado; edificios funcionales, resistentes y que suministraran soluciones a las demandas urbanas.

En esta época se observará la consolidación de la élite burguesa mexicana y el arribo de empresarios extranjeros, provocando el incremento de zonas residenciales y de entretenimiento bajo las nuevas formas arquitectónicas, innovando la forma de habitar y convivir de acuerdo a los gustos de la reciente elite industrial: nuevas redes de comunicación, zonas residenciales lujosas, espacios de recreo y entretenimiento como hoteles, casinos, salas de cines y consorcios turísticos. Como consecuencia podemos observar que, en esta etapa del país, se vivió una transformación urbanística comparable a los tiempos de Porfirio Díaz, desarrollándose ciudades modernas con obras utilitarias, funcionales y bellas para la consolidación de la inversión extranjera y la comodidad de la nueva burguesía mexicana.

Otro de los sectores favorecidos durante el proceso de modernización, fueron los trabajadores del gobierno, es decir, la burocracia alemanista, quienes obtuvieron viviendas en zonas habitacionales y multifamiliares de claro diseño funcionalista. Especialmente aquellos empleados involucrados en el nuevo partido y en las propias filas del gobierno, pudieron adquirir un departamento a partir de la construcción del conjunto habitacional alemán (1947-1949), obra de grandes dimensiones por su altura y sus amplias áreas verdes. El diseño estuvo a cargo del arquitecto Mario Pani que construyó más de mil departamentos en un solo complejo habitacional con todos los servicios requeridos, con este proyecto se rompe la idea tradicional de multifamiliar o casa de vecindad, incorporándose el apartamento. La obra se distinguió por crear el contraste, la textura

y la cromática, siendo un modelo retomado del paradigma funcionalista de Le Corbusier.

Para la nueva clase política e industrial se necesitaba una nueva y moderna arquitectura, el caso del fraccionamiento residencial Jardines del Pedregal de San Ángel en la Ciudad de México es un claro ejemplo de ello. Los responsables del nuevo proyecto residencial fueron Luis Barragán y Max Cetto. El plan de urbanización de El pedregal se llevó a cabo entre 1948 y 1958 y se considera la primera arquitectura paisajista en México, donde se logra recuperar la belleza de la naturaleza con la nueva arquitectura funcional. Las formas orgánicas de la lava y el diseño de jardines creaban un extraño paisaje, donde convivía el hombre con la naturaleza, alejándose del bullicio de la creciente ciudad y la agitación de la modernidad. El Pedregal tendrá el sello distintivo de Barragán: la presencia de jardines, patios, espejos de agua, policromía, espacios que dialogan entre la modernidad y la tradición. El mismo aclamado arquitecto Carlos Obregón Santacilia declaró en 1952 que las casas de los Jardines del Pedregal «gustan mucho a cierto tipo de gente, mezcla de extranjeros y extravagantes que viven en México y que forman un sector de la sociedad».

La nueva zona residencial estaba planeada para que sus casas fueran diseñadas por arquitectos de prestigio, y debían de adaptarse de cierta manera al entorno y la topografía del lugar, donde se pudiera generar una relación de la naturaleza con la arquitectura. Esta idea requirió de grandes conocimientos como arquitectura de paisaje, urbanismo y diseño, proyecto complicado donde el arquitecto Luis Barragán fue responsable. Según Enrique Krause «El Pedregal se puede considerar como el paisaje doméstico simbólico que define a este nuevo grupo social emergente en la posguerra alemanista». En estos proyectos tuvieron participación diversas figuras importantes del ámbito artístico, tales como Gerardo Murillo (Dr. Atl), José Villagrán, Maximiliano Cetto, Diego

Rivera, Joaquin Clausell, José Clemente Orozco y Alejandro Margain por mencionar algunos.

El desarrollo del capitalismo en México impulsado por Miguel Alemán después de la Segunda Guerra Mundial, trajo varias acciones y consecuencias en el país. La arquitectura encontró las condiciones propicias para consolidarse entre las necesidades y preferencias de la nueva burguesía mexicana, con el apogeo del racionalismo como el nuevo presupuesto estilístico arquitectónico, se concibe la obra arquitectónica a partir de la libertad espacial interna, la libre expresión de la estructura, el abandono de la plástica regionalista y el rechazo al ornamentalismo.

No obstante, con el desarrollo y progreso del país, se suma una realidad que no fue tomada en cuenta para el resto de la población, puesto que los beneficios habitacionales de los sectores urbanos y las demandas de la obra pública para barrios periféricos o los concentrados en el centro histórico de la ciudad, no fueron tomados en cuenta. Las habitaciones carecen de instalaciones, las calles no tienen asfalto, predominan los suelos de tierra y algunos barrios periféricos no poseen luz eléctrica. Al respecto, la ciudad moderna e industrial que requería el alemanismo se convirtió en un fuerte reto para las autoridades que deberían dejar atrás ese aspecto sucio, pobre y poco desarrollado.

La modernización arquitectónica mexicana a raíz de la posguerra se explica a partir de la política alemanista, los avances de las nuevas propuestas arquitectónicas se retoman para los nuevos proyectos urbanísticos y habitacionales. El aumento de la población en la Ciudad de México desde la década de los años treinta, tendrá como consecuencia la construcción de viviendas colectivas en barrios periféricos o en nuevos, modernos y utilitarios edificios multifamiliares como fue el caso del conjunto urbano Presidente Alemán, acreditado comúnmente como Centro Urbano o Condominio Alemán. Edificios que

resolvieron, al menos parcialmente, dar habitación a gran cantidad de familias que el propio crecimiento urbano generó, como consecuencia de la migración constante del campo a la ciudad, cubriendo no sólo las demandas obreras, sino también a la burocracia o a los trabajadores de cuello blanco y afiliados al partido del estado.

En conclusión, la arquitectura en México en la época alemanista se inscribe en un periodo de desarrollo económico en el país conocido como «el milagro mexicano», pues fue cuando México pretendió despuntar hacia un país en desarrollo durante el gobierno de Miguel Alemán. La posguerra presenció la ampliación del grupo beneficiario de estas políticas hasta el punto de crear una nueva burguesía con características distintas a las de la preguerra. Fue un proceso de modernización del que se beneficiaron algunos grupos de la naciente clase media y hasta cierto grado los obreros; pero se excluyó a los campesinos de ese régimen y se abandonó ese sector. Estas nuevas formas edilicias se proyectaron de acuerdo a la arquitectura moderna como espacios útiles, prácticos y funcionales; bajo la dirección de arquitectos, urbanistas y paisajistas mexicanos y uno que otro extranjero, que contribuyeron a darle una nueva fisonomía a las ciudades, en específico a la Ciudad de México, que experimentó en esta época, una de las etapas de mayor crecimiento arquitectónico.

Podemos advertir que la arquitectura mexicana moderna encontró las condiciones propicias durante el llamado «milagro mexicano». En el periodo de Miguel Alemán se logran concretar los acuerdos de inversión extranjera para lograr el soporte financiero que necesitaba su proyecto de industrialización. En esta etapa se construyeron obras de gran envergadura como presas, viaductos, ciudades universitarias, aeropuertos y viviendas multifamiliares. También se crearon nuevos fraccionamientos y zonas turísticas de importancia. El aparente progreso muestra, al mismo tiempo, una seria contradicción con

la realidad social y económica que se vivía, sobre todo en las principales capitales donde se pasaba por un fuerte proceso de migración del campesinado a la ciudad. La modernización y la migración provocaron como una reacción lógica el crecimiento urbano, tanto en la innovación arquitectónica como en el incremento de áreas urbanas. Los requerimientos de vivienda y recreación para el resto de los pobladores fueron ignorados y por supuesto ocultados a los ojos de los inversionistas, la gran mayoría de las familias, trabajadores y habitantes de la Ciudad de México, habitaron como pudieron en espacios hacinados y periféricos; en viviendas destruidas o con materiales impercederos. Las principales ciudades del país vivieron una época de urbanización comparable con la del porfiriato, con una arquitectura de vanguardia moderna y funcional. Todos estos elementos nos otorgan algunos antecedentes de lo que más adelante será la conformación de la moderna Ciudad de México.

Bibliografía

- De Anda, Enrique X, *Vivienda colectiva de la modernidad en México* (Los multifamiliares durante el periodo presidencial de Miguel Alemán), México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.
- , *Historia de la arquitectura mexicana*, Barcelona, Gustavo Gili, 2008.
- Lemus, Soriano, Elmy, Acapulco y el proyecto modernizador alemanista, *Revista Científica*, México, Red Universitaria e Institución Benemérita de Jalisco, Universidad de Guadalajara.
- Lizárraga Sánchez, Salvador, *Vivienda colectiva de la modernidad en México*, revista electrónica *Imágenes*, Instituto de Investigaciones estéticas, http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/posiciones/pos_lizarraga_sanchez01.html [Fecha de consulta: 10 de agosto de 2017]

Martínez, Assad, Carlos, El sexenio alemanista optimismo y represión, en *Relatos e historia*, año VII, núm. 82, México, 2015.

Peñate, Florencia, Luis Barragán, Dignificación de la existencia humana a través de la belleza, p. 43., *Arquitectura y Urbanismo*, en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=376839858005>> ISSN 0258-591X [Fecha de consulta: 10 de agosto de 2017]

Pérez-Méndez, Alfonso y Alejandro Aptilon, Las casas de El Pedregal, 1947-1968, en <https://pinterdisciplinariopiab6b.wikispaces.com/file/view/Las+casas+del+pedregal+cap.+3.pdf> [Fecha de consulta: 10 de agosto de 2017]

JOSÉ DE JESÚS CORDERO DOMÍNGUEZ¹

LA GENTRIFICACIÓN Y BOUTIQUIZACIÓN EN LOS CENTROS HISTÓRICOS DE ZACATECAS, ZAC., Y GUANAJUATO CAPITAL

Resumen

La gentrificación y la boutiquización en los centros históricos de las ciudades mexicanas es una tendencia creciente, bajo un modelo internacional, adaptado a las circunstancias urbanas, sociales y económicas que distan del fenómeno original en la Gran Bretaña. Los postulados teóricos de la gentrificación son herramientas que rivalizan o contrastan con la realidad que impera en las ciudades de Zacatecas, Zac. y Guanajuato, Gto., como ejemplos de ciudades mineras y su transformación urbana posmoderna, enclavadas en los servicios y comercios, como requerimientos de los turistas y los habitantes pudientes, la demás población son observadores de la desigualdad socio económica.

Las autoridades municipales y estatales de Zacatecas y Guanajuato están de plácemes con la transformación urbana, cultural y económica de los centros históricos de Zacatecas y Guanajuato proveniente de las inversiones públicas y privadas. Este proceso desmantela la rectoría del Estado en la económica, el control de la ciudad y los Ayuntamientos son tan sólo administradores.

Se sospecha que la producción de espacio es para Lefebvre:

¹ Departamento de Estudios Culturales de la División de Ciencias Sociales y Humanidades, Campus León Universidad de Guanajuato.

El barrido de la ciudad anterior» para dejar sitio a una nueva condición desde la que contemplamos la hegemonía del «valor de cambio». Todas las formas de creatividad y espontaneidad tienden a desvanecerse. La ciudad, que era «una obra» que unificaba lenguajes, códigos y tejidos sociales comunes, se convierte en «un producto»: «la comunidad se desvanece, el vecindario se desmorona.»

Introducción

Los conceptos que se desprenden de la gentrificación, aburguesamiento en su interpretación latinoamericana, y la fallida elitización o la invasión-sucesión de García y Díaz (2008), la penetración y expulsión e invasión expresada por Sabatini son empleados para esclarecer los hechos ocurridos en los centros históricos mencionados³. Es decir, que los inmuebles habitacionales de valor histórico, arquitectónico y social fueron transformados de su función original: zona social (sala y comedor); zona de servicios (sanitarios, lavado, guardado y patio de servicio) y zona íntima (recámaras) para dar paso a nuevos usos enraizados en los restaurantes de lujo, hoteles boutique, imitando las tendencias mundiales con un alto grado de atraso en el tiempo y espacio de su realización, pero de una gran aceptación de los habitantes y turistas dado que les proporciona un nuevo estatus, por nuevas costumbres de consumo⁴ en estos

² Lefebvre, Henri *Le droit a la ville suivi de l'Espacio et politique*, Paris, Ed. Anthropos [Edición original (1968) *Le Droit à la ville*, Paris, Anthropos], 1972.

³ Sabatini, Fernando, et al., *Gentrificación sin expulsión, fuerza de transformación de las ciudades latinoamericanas: datos e interpretación para Santiago*. En Sabatini, Fernando, et al., *Tendencias de segregación en las principales ciudades chilenas*. Chile. Pontificia Universidad Católica de Chile.

⁴ Las tiendas de conveniencia: Oxxo y las franquicias de Starbucks, se identifican en las calles principales de los centros históricos de Zacatecas y Guanajuato han producido nuevos hábitos de consumo de café en los habitantes, en los empleados de los gobiernos municipales y estatales, así como los habitantes y turistas. Es la facilidad adquirir el café en la tienda OXXO, además de adquirir complementos alimenticios y de otra índole. La compra de café y sus derivados según las estaciones del año en Starbucks adquiere relevancia porque se adquiere simbólicamente estatus social.

espacios, ello depara una pérdida del patrimonio de la memoria colectiva de los habitantes.

El objetivo es contrastar los postulados teóricos de la gentrificación en ejemplos emblemáticos urbano-arquitectónicos en los centros históricos de Zacatecas y Guanajuato.

La metodología se compone de cuatro fases: la primera es identificar las fuentes primarias y secundarias, con autores y conceptos provenientes de la gentrificación; la segunda hace referencia a la contrastación en el trabajo de campo de los ejemplos arquitectónicos de valor histórico con la historia de los mismos en los tipos de gentrificación y boutiqueización; la tercera aborda los efectos de la gentrificación y boutiqueización en los sitios e inmuebles que constituyen la posmodernización como la vertiente para las inversiones privadas y públicas en el centro histórico, en contraparte la visión museística de la conservación del viejo modelo de ciudad histórica, inalterable, una suerte de dialéctica de la conservación-destrucción del patrimonio expresó Álvarez Mora⁵; la cuarta fase expone las distintas interpretaciones de la gentrificación y boutiqueización de los dos centros históricos para correlacionarlas con las conclusiones.

La hipótesis versa en torno a que la apropiación de inmuebles de valor histórico-arquitectónico propicia fortalecer los procesos de invasión-sucesión, la penetración y expulsión e invasión en áreas rentables de servicios y comerciales, alejando lo habitacional y sus ciudadanos en los centros históricos, para satisfacer las demandas de los visitantes.

La gentrificación es un concepto sin traducción literal del inglés. *Gentrification*⁶ significa para Díaz⁷ el sentido que le concedemos, haciendo referencia a la sustitución de la población

⁵ Álvarez, Mora, Alfonso, *El mito del centro histórico, El espacio del prestigio y la desigualdad*, México, Universidad Iberoamericana / BUAP / Universidad de Valladolid, 2006.

⁶ Hamnett, Charles *Gentrification and the middle-class remaking of Inner London*, 1961-2001, *Urban Studies*, 2003, vol. 40, núm. 12.

⁷ Díaz, Ibán, *La gentrificación en la cambiante estructura socioespacial de la ciudad*. *Revista Biblio 3W*, vol. XVIII, núm. 1030, 25 junio 2013.

y aburguesamiento de sectores urbanos, surge en la década de los sesenta, introducido por Ruth Glass y utilizado para referir la invasión de algunos barrios obreros, próximos al centro de Londres.

La gentrificación es hoy día un concepto polémico en el ámbito de los estudios urbanos. De tal forma que su significado se ha flexibilizado en exceso incluyendo diversos procesos (cambios funcionales, sobrerrepresentación de ciertas características culturales, formulas estéticas, etcétera) y vinculándose a una variedad de problemas propios de la geografía social y la sociología urbana. Esto, indudablemente, hace peligrar su consistencia y utilidad, razón por la cual en este trabajo se aboga por darle un significado más conciso.⁸

El concepto elitización es otra vertiente para introducirnos en el tema, para ello García y Díaz, la cual no ha sido muy acogida por el medio académico. Persiste la gentrificación con cuatro conceptos que dan una idea de la influencia del término en el ámbito urbano:

- Invasión-sucesión
- Filtrado residencial (filtering)
- Renovación urbana y
- Redesarrollo (del inglés redevelopment)⁹

El autor expone que la Gentrificación y procesos relacionados con la renovación urbana son un tipo de gentrificación que puede ser causa o consecuencia de ella. Es también un tipo de Redesarrollo, puede ser causa. La inversión-sucesión es también un tipo de invasión y sucesión, pero ligada directamente con la gentrificación. El filtrado residencial se produce en el contexto de la gentrificación y de la invasión y sucesión. En ese tenor se ejemplifica que:

⁸ Idem.

⁹ Idem.

El consumidor del espacio transformado es el sujeto gentrificador. Los elementos fundamentales del proceso son la promoción social de sus habitantes —hacia unos valores característicos de un enclave de la burguesía asalariada— mediando el desplazamiento de la población anterior, la mejora de las infraestructuras y equipamientos urbanos y de la calidad de la mercancía vivienda. Tiene que ver, esencialmente, con colectivos con suficiente poder adquisitivo y el deseo de consumir una determinada mercancía lugar. Díaz (2013).

En otra perspectiva de la gentrificación, Sabatini considera dos aspectos: la penetración y expulsión e invasión. En el primero aborda a los grupos de escasos medios socioeconómicos se asientan en lugares cercanos a las áreas residenciales, centros urbanos y barrios residenciales de alto nivel con el objetivo de mejorar su geografía de oportunidad. En el segundo aborda las dinámicas de expulsión e invasión que se presentan en la gentrificación y penetración. Se caracteriza por la invasión y control de un barrio por actividades y hogares de mayor estatus, acompañada por el desplazamiento de los antiguos residentes.

Los centros históricos de Zacatecas y Guanajuato

El centro histórico de Zacatecas y de Guanajuato poseen las mismas características topográficas, de economía basada antaño en la minería, la riqueza ornamental de los inmuebles civiles, habitacionales y religiosos. Es un paralelismo, dualidad pertinente de revisar la gentrificación y la boutiqueización ante el embate de las demandas del turismo reflejadas en los servicios de gastronomía, hotelería y comercio, en un despoblamiento de los habitantes hacia otras formas de hacer ciudad, requerimientos de la modernización que estas ciudades históricas no poseen para el habitante y el turista, a pesar de incrementar el

valor del suelo, los servicios y la membresía de visitar y adueñarse de la zona central de estas dos ciudades.

El centro histórico de Zacatecas inicia con la declaratoria de la UNESCO como patrimonio mundial de la Humanidad de 1993, como *Centro Histórico de Zacatecas, Bien cultural*, se basa en los siguientes criterios:

El centro histórico de Zacatecas es un modelo típico de urbanización basado en la topografía irregular de una cañada estrecha. Hoy en día, la ciudad de Zacatecas conserva una documental riqueza que ilustra una etapa importante en la historia de México y de la humanidad, así como estilos arquitectónicos monumentales que coordinan entre sí, logrando un valor excepcional.

Criterio (ii): Zacatecas fue uno de los principales centros de extracción de plata de la época española temprana hasta el siglo 20 y su arquitectura y el diseño reflejan su importancia económica y el florecimiento cultural, resultante, que influyó en la evolución de estos campos en el centro y Norte América.

Criterio (iv): Zacatecas es un ejemplo excepcional de asentamiento colonial europeo que se adapta perfectamente a las limitaciones impuestas por la topografía de una cadena montañosa metalífera.¹⁰

La Declaratoria de la UNESCO se ve reflejada por el abandono del centro de la capital zacatecana, es el título de artículo de Raúl García para el *Sol de Zacatecas*, lo que expone de la disminución del 30% de la población en las tres últimas décadas, acorde a lo relatado por los teóricos expuestos líneas arriba.

El centro histórico de Zacatecas ha sufrido un grave despoblamiento en las últimas décadas. El deterioro de las viviendas, el encarecimiento de las rentas, la falta de estacionamientos y la migración de escuelas y dependencias gubernamentales, provocaron

¹⁰ Unesco, Patrimonio Mundial, *Centro Histórico de Zacatecas*, 1993, en <http://whc.unesco.org/en/list/676>

el éxodo de habitantes a otros puntos de la zona metropolitana. La salida de familias que tenían su domicilio en la zona típica de la capital trajo como consecuencia el abandono de cientos de fincas que, por falta de mantenimiento, están a punto de derrumbarse. Aunque el turismo ha crecido, el centro histórico queda desierto durante la noche. Si bien allí se mantiene la actividad diaria de muchos zacatecanos, su domicilio hoy se ubica en las nuevas zonas habitacionales de Guadalupe y en las periferias de la capital.¹¹

Ejemplo en el centro histórico de Zacatecas es el Hotel-Mesón de Jobito, las leyendas hablan que Zacatecas era lugar de camino del centro al norte y pagaban con moneda para guardar las mercancías o pasar la noche en los cuartos. En el interior del mesón se intercambiaban productos. Existía un mercado para personas de escasos recursos. Ello dio lugar al restaurante «El Trueque.»

En el espacio donde descansaban los animales de transporte y carga después de las largas jornadas se conoce hoy como El «Muleros», bar del Mesón. En el mismo lugar se rentaba ropa para los viajeros, para visitar la ciudad de Zacatecas por las condiciones en que se encontraban las ropas de viaje.

En «El Mesonero» (otro restaurante del hotel) se encontraban los baños comunitarios. En el México independiente la naturaleza del mesón cambió y a principios del Siglo XX fue acondicionado para ser habitado por personas de bajos recursos, siendo dividido en dos secciones: Una vecindad llamada Jobito y el multifamiliar llamado Alameda. A principios de los años noventa la familia Sescosse compró el inmueble y lo transformó en el hotel actual.¹²

En la calle Hidalgo del Centro Histórico de Zacatecas se localizan inmuebles restaurados para cambiar el uso del suelo ha-

¹¹ *Idem.*

¹² *El Informador*, «Con Zacatecas en la piel», periódico *El Informador*, en <http://www.informador.mx/suplementos/2016/643106/6/con-zacatecas-en-la-piel.htm>

bitacional a servicios y comercio, los ejemplos son McDonald's, Sanborns, el Café Starbucks, las tiendas OXXO, Hotel Emporio, entre otros, da la pauta el consumo de los habitantes y turistas que demandan mejores servicios en su estadía en el centro histórico. Los turistas nacionales proceden del interior de Zacatecas, del Distrito Federal, Estado de México, Aguascalientes, Jalisco, Coahuila y Durango. De Norteamérica, Europa y Centro América son los visitantes foráneos.¹³

El imaginario posmoderno da pauta a la visión en la sustracción de los inmuebles históricos que tiene su plenitud a partir de la mitad de la segunda década del siglo XXI cuando la compra-venta de inmuebles catalogados en esa zona «exclusiva» del centro histórico, realiza la diferenciación entre las políticas urbanas, que Carrión denomina «[...] el patrimonio físico. Poniendo como destino de la intervención el pasado y disminuyendo el rico capital social existente, y por las políticas desarrollistas que arrasan con el pasado, incrementan los precios del suelo y fortalecen la gentrificación».¹⁴

El proceso de gentrificación en el Centro Histórico de Zacatecas, del desplazamiento de la población da paso a los lugares de diversión y entretenimiento de los llamados «antros» que funcionan el fin de semana y a los que acuden jóvenes de la ciudad y otras ciudades cercanas presuntamente a bailar, platicar, ingerir bebidas alcohólicas entre otras actividades, pero la intensidad del sonido de la música no perturba a los usuarios, pero si a los escasos habitantes de la calle Tacuba.

Carrión llama boutiquización a un cambio de los usos del suelo residencial a otro, como comercial y administrativo, y que genere ingresos suficientes para pagar este factor de localización por las ventajas económicas que encierra¹⁵. Vergara

¹³ De Sicilia, Alejandrina, Evaluación económica del impacto del turismo cultural en la ciudad de Zacatecas, en *Investigaciones geográficas. Boletín del Instituto de Geografía*, UNAM, núm. 78, 2012, pp. 89-103.

¹⁴ Carrión, Fernando, El centro histórico como proyecto y objeto de deseo, revista *Eure* 31, núm. 93, Santiago de Chile, 2005, pp. 89-100.

¹⁵ *Idem*.

expone que «los cambios en el paisaje urbano pero en otro sentido: sin construcción en altura pero con transformación de antiguos inmuebles en hoteles, restaurantes de comida extranjera, comercio de suvenires, boutiques de ropa vintage, etc.»¹⁶ proceso de transformación del paisaje urbano que Carrión denomina boutiquización. En otras palabras, la prioridad no está en el uso residencial, sino en el uso turístico, por lo que se necesita dotar a los barrios de cierto equipamiento específico.

La Ciudad Histórica de Guanajuato y sus minas adyacentes, para la declaratoria, la UNESCO se basó en lo siguiente:

Criterio i): Guanajuato posee varios de los más bellos ejemplos de la arquitectura barroca en el Nuevo Mundo. Las iglesias de La Compañía (1745-1765) y sobre todo la Valenciana (1765-1788) son obras maestras del estilo churrigueresco mexicano. En el campo de la historia de la tecnología.

Criterio ii): La influencia de Guanajuato se hizo sentir en la mayoría de las ciudades mineras del norte de México del siglo XVI al XVIII. Aunque más modesta debido a la aparición tardía del proceso de industrialización, el lugar de Guanajuato en la historia tecnológica mundial es, sin embargo, lejos de ser despreciable.

Criterio iv): Guanajuato es un ejemplo sobresaliente de un conjunto arquitectónico que incorpora los aspectos industriales y económicos de una operación minera. Al igual que las grandes obras hidráulicas del siglo XVIII...lo que los edificios barrocos están directamente vinculadas a la riqueza de las minas. La iglesia de la Valenciana y la Casa Rul y Valenciana fueron financiados por las minas más prósperas. Las operaciones más modestas de Cata y Mellado también contaba con iglesias, palacios o casas situadas cerca de las minas o en la ciudad.

Criterio vi): Ciudad histórica de Guanajuato y minas adyacentes se

¹⁶ Vergara, Carlos, Gentrificación y renovación urbana. Abordajes conceptuales y expresiones en América Latina, en *Anales de Geografía*, 2013, vol. 33, núm. 1.

asocia directamente y de manera tangible con la historia económica mundial, en particular la del siglo XVIII.¹⁷

Los inmuebles de valor histórico arquitectónico, catalogados por el INAH Delegación Guanajuato y se encuentran en el Jardín de la Unión (la zona central del Centro Histórico de Guanajuato) que hoy fungen como hoteles boutique: Boutique 1850 (Jardín Unión 7), Edelmira Hotel Boutique (Allende 7) mantuvieron un constante cambio de uso del suelo sin gran éxito en la última década del siglo XX. Es hasta segunda década del siglo XXI (entre los años 2011 y 2013) que resurgen con otra vocación.

Los visitantes recurrentes son los turistas y los excursionistas. Los turistas nacionales y extranjeros se hospedan en los hoteles boutique con un promedio de un día y medio, mientras que los excursionistas permanecen en Guanajuato menos de las 24 horas. De acuerdo con el *Observatorio Turístico del Estado de Guanajuato* en la experiencia de viaje e índice de satisfacción de 2012 por la estructura turística destaca el centro histórico de Guanajuato, la experiencia en el destino, los museos de la ciudad con índice de bueno. Lo que no ocurre con el dato de 2013 en el transporte público local que lo consideran de regular a malo y los estacionamientos como pésimos, por la insuficiencia de éstos y sus características.¹⁸

El proceso de transformación de estos inmuebles que no pasan desapercibidos por estar catalogados por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, Delegación Guanajuato, lo expresa Carrión:

la adecuación de la base material edificada de los centros históricos y de la nueva infraestructura para que sean capaces de generar un recambio funcional que se expresa en nuevos usos de suelo,

¹⁷ UNESCO, Patrimonio Mundial, *Ciudad Histórica de Guanajuato y sus minas adyacentes*, 1988, en <http://whc.unesco.org/en/list/482>

¹⁸ SECTUR Guanajuato, Índice de satisfacción 2012 y 2013, Observatorio turístico del Estado de Guanajuato, Observatorioturistico.org.

que tienden a reducir la población residente y popular para dar paso a nuevas actividades urbanas de alto prestigio, consumo suitario y más rentables que la vivienda. Allí están el comercio de marca, los hoteles cinco estrellas, los restaurantes fusión, la diversión hytec y las viviendas loft, todos bajo la lógica boutique.¹⁹

La inversión privada en inmuebles de valor histórico-arquitectónico y no catalogados —otrora habitacionales— por el INAH para convertirlos en hoteles se propicia desde el año 2007, cuando se adquieren, se restauran, se cambia el uso del suelo. El nuevo uso de hoteles *boutique*, franquicias y tiendas de conveniencia ha propiciado cambios de materiales, de espacios que inducen a nuevas adecuaciones,²⁰ en todo el inmueble, desde nuevos materiales, infraestructura, instalaciones. El nuevo uso tiene un proceso distinto ante la Dirección de Desarrollo Urbano municipal y el INAH, pero bajo la misma premisa, dotar al turista nacional y extranjero de los servicios que demanda a nivel global.

Conclusiones

La gentrificación topicalizada y boutiquización tardía provenientes de la globalización para hacer rentable al capital en el patrimonio urbano y arquitectónico de los centros históricos de Zacatecas y Guanajuato, son dos fenómenos que inciden en la pérdida paulatina del patrimonio mundial en aras de la competitividad, del posmodernismo y alejándose de la otra visión museística de las zonas centrales de las ciudades patrimonio de la humanidad.

¹⁹ Carrión, Fernando, La centralidad histórica: entre el nacionalismo del pasado (monumento) y el sentido social de hoy (centro vivo) en *Revista de la Organización Latinoamericana y del Caribe de Centros Históricos*, Centro-h, núm. 3, 2009, pp. 7-12.

²⁰ Cordero, José de Jesús, La tendencia de rescate y usufructo de los inmuebles significativos en el Centro Histórico de Guanajuato, en Meneses, Carlota (Coord.), *Aproximaciones al patrimonio cultural, perspectivas universitarias*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 2015.

El motor del descarrilamiento del patrimonio tangible e intangible es la tercerización de la economía, los servicios que «necesita» el turismo, con la transformación de los inmuebles de origen habitacional y de sus habitantes por hoteles, restaurantes, cafés, comida rápida, incidiendo en los cambios culturales de los hábitos de consumo de los habitantes a partir de las necesidades del foráneo, implicando una competencia desfavorable para el comercio local, los prestadores de servicios. Además del incremento del valor del uso del suelo, de los costos de los servicios y el precio de la calidad de vida.

Los turistas, el turismo son la nueva *industria sin chimeneas*, presuntamente sin «contaminación», pero sólo favorece a unos cuantos, los demás son observadores de su detrimento y de los centros históricos.

Bibliografía

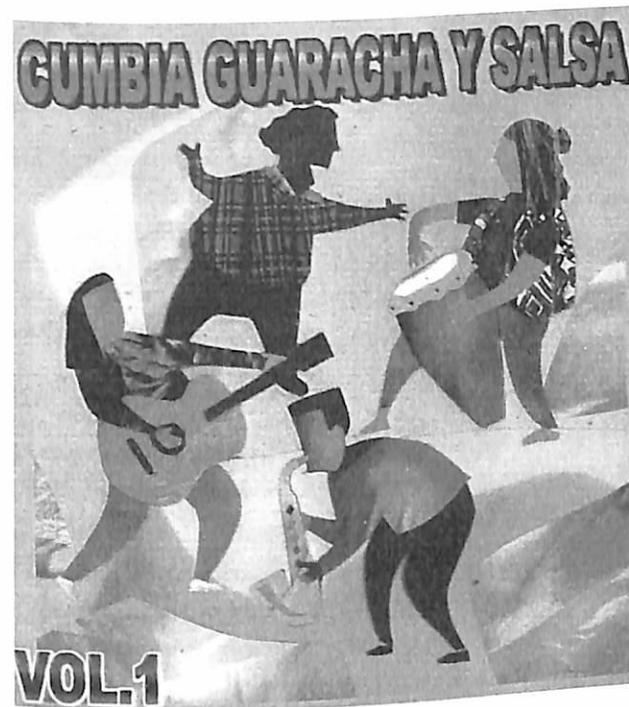
- Álvarez, Mora, Alfonso, *El mito del centro histórico, El espacio del prestigio y la desigualdad*, México, Universidad Iberoamericana / BUAP / Universidad de Valladolid, 2006.
- Cordero, José de Jesús, La tendencia de rescate y usufructo de los inmuebles significativos en el Centro Histórico de Guanajuato, en Meneses Carlota (Coord), *Aproximaciones al patrimonio cultural, perspectivas universitarias*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 2015.
- Carrión, Fernando, El centro histórico como proyecto y objeto de deseo, *Revista Eure* 31, núm. 93, Santiago de Chile, 2005, pp. 89-100.
- , El financiamiento de la centralidad urbana: inicio de un debate necesario, en Carrión, Fernando (Editor), *El financiamiento de los centros históricos de América Latina y el Caribe*, Quito, Flacso-Lincoln Institute of Land Policy, 2007, pp. 9-21.
- , La centralidad histórica: entre el nacionalismo del pasado (monumento) y el sentido social de hoy (centro vivo), en *Revista de la*

Organización Latinoamericana y del Caribe de Centros Históricos, Centro-h, núm. 3: 2009, pp. 7-12.

- De Sicilia, Alejandrina, Evaluación económica del impacto del turismo cultural en la ciudad de Zacatecas, en *Investigaciones geográficas, Boletín del Instituto de Geografía*, UNAM, núm. 78, 2012, pp. 89-103.
- Díaz, Ibán, La gentrificación en la cambiante estructura socio espacial de la ciudad, revista *Biblio 3W*, vol. XVIII, núm. 1030, 25 de junio de 2013, http://www.ub.edu/geocrit/b3w-1030.htm#_edn3
- García, Raúl, Abandonan el centro de la capital zacatecana, *El Sol de Zacatecas*, 17 de abril de 2016, <http://www.oem.com.mx/elsolde-zacatecas/notas/n4137542.htm>.
- García Herrera, Luz Marina y Díaz Rodríguez, Ma. del Carmen, El proceso de elitización: investigaciones y temas de análisis en la Geografía española (1999-2008), en *Diez años de cambios en el mundo, en la Geografía y en las Ciencias Sociales, 1999-2008. Actas del X Coloquio Internacional de Geocrítica*, Universidad de Barcelona, www.ub.es/geocrit/-xcol/234.htm.
- Hamnett, Charles *Gentrification and the middle-class remaking of Inner London, 1961-2001*, *Urban Studies*, 2003, vol. 40, núm. 12.
- Lefebvre, Henri *Le droit a la ville suivi de l'Espace et politique*, Paris, Ed. Anthropos, 1972 [Edición original (1968) *Le Droit à la ville*, Paris: Anthropos].
- El Informador, Con Zacatecas en la piel, en <http://www.informador.mx/suplementos/2016/643106/6/con-zacatecas-en-la-piel.htm>
- Sabatini, Fernando, et al., Gentrificación sin expulsión, fuerza de transformación de las ciudades latinoamericanas: datos e interpretación para Santiago, en Sabatini, Fernando, et al., *Tendencias de segregación en las principales ciudades chilenas*, Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- SECTUR Guanajuato, *Índice de satisfacción 2012 y 2013*. *Observatorio turístico del Estado de Guanajuato*, Observatorioturistico.org.
- UNESCO, Patrimonio Mundial, *Ciudad Histórica de Guanajuato y sus minas adyacentes*, 1988, en <http://whc.unesco.org/en/list/482>

UNESCO, Patrimonio Mundial, *Centro Histórico de Zacatecas*, 1993, en
<http://whc.unesco.org/en/list/676>
Vergara, Carlos, *Gentrificación y renovación urbana. Abordajes conceptuales y expresiones en América Latina*, *Anales de Geografía*, 2013, vol. 33, núm. 1.

II. MÚSICA



LUIS FERNANDO PADRÓN-BRIONES¹

MAR DE SUEÑOS²
INTERFLUJOS DE TRES RAÍCES CONFORMANTES
EN LAS MÚSICAS NOVOHISPANAS

*Abrió como sandía a la América
y por comérsela viva
y en una llaga bebérsela
saltó en sonajas de viaje
desde el mar hasta la selva.*

CARLOS PELLICER

A Aloysius

Estoy plenamente convencido tras décadas de contacto y generación del fenómeno sonoro, que la música o mejor las músicas, son la huella digital de los pueblos, la marca retiniana que nos vuelve genotípicamente idénticos, pero fenotípicamente diferentes, diversos, múltiples, únicos. Cada pueblo o región acumula siglos de experiencias y cambios en sus sonidos en lo que canta o pulsa, entona o percute, son sellos distintivos de una fuerza cohesionante única, lo que nos permite identificarnos o identificar a individuos de una misma etnia o grupo racial con sólo escucharlos.

Al simple ejercicio constructivo armónico-rítmico tenemos que agregarle los cambios estéticos de cada momento histórico, esos que hemos agrupado en denominaciones genéricas arbitrarias (Medioevo, Renacimiento, Barroco, etc.) para poder

¹ Instituto Potosino de Bellas Artes.

² Título del disco compacto de Carlos Piñana, guitarrista flamenco.

entender desde la visión de nuestro tiempo el desarrollo de un espacio-tiempo determinado.

La necesidad en el siglo XX de entender lo que pasó hace centurias obligó a tratar de escudriñar y desentrañar autores y formas que subsistían en añejos documentos salvados por una casualidad absoluta, pues solo como ociosa aclaración recordamos que la música, como el arte en general, fue en la antigüedad un objeto de consumo cotidiano que cambiaba con los gustos imperantes de cada día, considerándose vieja y caduca al día siguiente de su génesis.

El presente texto tiene como objetivo realizar un atisbo personal al resultado sonoro del encuentro de tres raíces sociales en las músicas novohispanas que inquietas, viajeras, aventureras, se desplazaron en un constante flujo-interflujo por mares y océanos de Europa a América y viceversa, generando esas danzas de «ida y vuelta» que se quedaron impresas en libros de coro y colecciones virreinales que ahora se nos manifiestan deslumbrantes y coloridas, austeras y festivas. Dividiré el presente en tres apartados específicos para tratar de dibujar este océano de encuentros.

I. Generalidades de las músicas generatrices

Hispania presentaba en el siglo XV un atraso importante en cuanto a las novedades vocal-polifónicas que se vivían en otras latitudes, específicamente Flandes donde el desarrollo de las diferentes texturas y variantes de la voz se manifestaba desde al menos un siglo. A esto debemos agregar la separación ideológica de las diferentes regiones españolas que habían sido permeadas de diferente manera: Godos en el norte, árabes en el sur, lo cual se manifestaba en músicas contrastantes. Con la unión de los reinos de Castilla y Aragón se pusieron las bases para el ulterior desarrollo y consolidación de ese imperio

«Donde no se ponía el sol». En lo musical ya Isabel I disponía de una importante planta de unos cuarenta músicos asalariados, intérpretes de todo tipo de instrumentos cordófonos, aerófonos e idiófonos, asimismo el primogénito Juan, en su corta vida promovió y difundió la música contando con veinte músicos dirigidos por Johannes de Anchieta.

El vértice y empuje de España será Carlos I, pero este monarca nacido en Gante al despuntar el siglo XVI, será flamenco de sentimientos y formación, lo que se manifestó en una capilla musical flamenca para sus reales habitaciones, así como la popularización de esta corriente creativa entre la corte circundante. Se formará entonces el rico patrimonio sonoro hispano que dará lustre al siglo de oro español, los nombres más refinados de la polifonía española como Victoria, Morales o Guerrero son frutos de este árbol multifónico de frondoso follaje. Estos elementos darán su fisonomía total a la música hispana perfectamente definida por Santiago Kastner:

Al contrario del humanismo del *rinascimento* italiano, el renacimiento español nunca se separó del tan arraigado espíritu medieval: era una especie de medioevo contemporanizado, quizás un medioevo ya barroco. Toda la música española de los siglos XVI y XVII tenía firmísima tendencia hacia el ensimismamiento, hacia la intimidad espiritual. Buscábase en la música el recogimiento y la contemplación. No era la música un asunto de grandes exhibiciones mundanas.

Esto sucedía en la música oficial, lo popular era otro mundo, otro universo de cruce de ideas y formas sonoras que abrevaba de todo aquello que había recorrido el suelo hispano, no puedo dejar de recordar la cosmopolita corte castellana de Alfonso el sabio en el siglo XI, dejando recuerdos que brillaban entre notas trepidantes y acordes quebrados cuyo mejor ejemplo sin duda son los muchos romances y villancicos «viejos».

Ambas ideas se echarán a la mar de la conquista de la mano de frailes y soldados, legos (como Pieter van der Moere, introductor de la música entre los aztecas) y obreros que las diseccionaran por las nuevas tierras americanas, ya por el diálogo evangelizador, ya por la imposición militar.

En torno a las músicas indígenas de América, la bibliografía es más escasa en cuanto a documentos teóricos nativos, pues al parecer no los hubo, son los estudios de una importante cantidad de musicólogos europeos y americanos los que nos han permitido conocer este mosaico pluricultural sonoro. Sólo como ejemplo cito a Sahagún en su *Historia General de las cosas de la Nueva España*:

Las mujeres íbanlas tañendo con un teponaztli que no tenía más que una lengua encima y otra debajo, y en la de abajo llevaba colgada una jícara en que suelen beber agua, y así suenan mucho más que los que tienen dos lenguas en la parte de arriba y ninguna abajo... A este teponaztli llamaban tecomapiloa; llevábale uno debajo del sobaco, tañéndola, por ser de esta manera hecho.

La proclividad al sonido por parte de los nativos la encontramos bellamente manifestada en diversos poemas de los ciclos tenochcas donde se hace alusión al canto como la manifestación más sublime de algo, una especie de contacto con formas divinas o sacrales para ellos. Asimismo, aparecen citados instrumentos que hacen ver una rica y abundante organología al menos en aerófonos e idiófonos. Como ejemplo, este fragmento de un poema de la región de Chalco:

De xiloxochitl se engalana mi canto:
es izquixochitl donde el árbol está erguido,
con olor mixturado de cacahuaxochitl baila junto al tambor.
Cant. Mex. f. 34 V

Sabemos por diversas investigaciones en el campo etnomusicológico que la producción sonora de los indígenas americanos era pentáfona y microtonal por empalme de las voces, asimismo polirrítmica y con tendencias a lo multifónico por la presencia de la rica organología ya citada, lo que debió haber generado una paleta pletórica de ritmos y sonidos.

La tercera raíz conformante fue la africana, esa negritud que enraizó de manera absoluta en suelo americano dotando la música de colores exóticos y variados. La pronta llegada de negros al continente para cumplir con el demandante trabajo de los campos de cultivo propicio un encuentro con sonoridades brillantes y trepidantes pero también con música lenta casi melismática que le dio al contexto una sinuosidad particular.

La música tradicional africana es orgánica y funcional con una base teológica absoluta, lo que propicia largas interpretaciones, donde todos los presentes participan e interactúan. Esto genera un repertorio consistente en diferentes tipos de canción de trabajo y piezas de ocasión (nacimiento, boda, caza, actividades civiles de mando, muerte, oraciones para ahuyentar a los malos espíritus y rendir tributo a los buenos y a los ancestros). Ninguna de estas formas musicales se ejecuta fuera de su contexto y en su mayoría están asociadas con danzas particulares.

II. Las danzas de ida y vuelta, mestizaje sonoro

Si bien es cierto que América fue un crisol inmenso donde se gestó uno de los mestizajes más fuertes y determinantes de la historia, es en el sonido donde este mestizaje se vivirá en toda su expresión, generando danzas y ritmos que tres o cuatro siglos después subsisten en las más diversas formas dancísticas. El sonido que ya era inherente a las tres culturas conformantes se fusionó de manera espléndida en una sucesión de danzas y

ritmos bailables que serán sin duda el puente de unión de las culturas conformantes.

Algunos de los documentos musicales existentes nos han abierto la puerta para descubrir la riqueza compositiva de estas danzas conservadas principalmente en villancicos de muy buena factura. El principal elemento de fusión será la presencia de las tres —o más— lenguas en estas obras, así podemos encontrarlos en guineo, náhuatl, quechua, latín, español, etcétera.

La pervivencia de las tradiciones y costumbres de los pueblos conquistados por los españoles fue duramente censada, esto se refería a todos los aspectos, pero principalmente el religioso, lingüístico y social, la sustitución o mejor implantación de lo hispano en los nativos se hizo desde todos los frentes y formas, desde lo suave y doctrinal hasta lo violento y obligado. Sin embargo, en muchos casos, merced a religiosos inteligentes y comprometidos, se utilizó su mismo idioma para enseñarles la nueva doctrina, los misterios salvíficos en náhuatl, quechua u otras lenguas locales. Encontramos entonces villancicos o motetes en dichos idiomas, por ejemplo este, obra atribuida a Don Hernando Franco (¿?-1532 Galizuela, España/28-XI-1585 México, Nueva España), aunque el doctor Robert Stevenson lo duda por completo.

Dios itlaçonantzine
cemicac ichpochtle
cenca timitztotlatlauhtiliya
ma topan xinotlatolti
Yn ilhuicac
ixpantzinco
inmotlazoconetzin
Jesu Christo.

Otro ejemplo en lengua nativa es la *Tonada del Chimo*, una especie de marcha ceremonial también, y que en la partitura per-

teneciente al espléndido *Códice Martínez Compañón* o *Códice Trujillo* del Perú aparece con la explicación: «Baile de danzantes con pífano y tamboril...» Un valor extra en esta obra es que es la única obra musical que ha llegado hasta nuestros días en el extinto idioma mochica.

Ya ya llunch ya ya lloch
ya ya llunch ya ya lloch.

In pocha tan muisle pecan muisle pecan e necan.
E mens pocchifama le quiten que cens muisle cuerpolens.
E mens lo cunmunon chiperdonar moitin
Rocchondocolo mecchec Jesuchristo.
Po que si fa mali muisle cuerpolem lo
que es mucho perdonar mene fechetas.

Un tercer ejemplo en lengua nativa y quizás el más importante por la fusión palpable es: Hanaq pachap kusikuynin, himno procesional ricamente embellecido dedicado a la Virgen María para ser cantado a cuatro voces (tiple, alto, tenor y bajo) en estilo silábico (una nota por sílaba), homorrítmico (un ritmo constante en toda la obra) y con estructura armónica característica de la música sacra renacentista. El ritmo muestra una neta división en un 3+3+4+3+3+4. Esta característica es similar a la que tenía una danza nativa llamada cachua, que por su tempo sugiere el lento avance de las procesiones y probablemente con una especie de vaivén a modo perpetuo en el movimiento de los fieles y del paso procesional para marcar el compás.

Esta es al parecer la primera composición polifónica editada en todo el continente americano. La música está inspirada en la canción popular española: ¿Con qué la lavaré?. Buscando la integración cultural, utiliza una versificación ambigua entre una variante de la estrofa sáfica, bastante frecuente en el siglo de Oro español, y el modo binario tradicional del quechua.

Hanaq pachap kusikuynin
Waranqakta much"asqayki
Yupay ruru puquq mallki
Runakunap suyakuynin
Kallpannaqpa q"imikuynin
Waqyasqayta.

Uyariway much"asqayta
Diospa rampan Diospa maman
Yuraq tuqtu hamanq"ayman
Yupasqalla, qullpasqayta
Wawaykiman suyusqayta
Rikuchillay.

A continuación, describiré algunas de las danzas novohispanas que pervivieron en villancicos y motetes compilados en cancioneros y colecciones de danzas como: el ya citado Martínez Compañón, el de Gaspar Fernandes o el Saldívar 4.

Cachua

La cachua o cashua (en quechua, qachwa), se denomina a una danza de orígenes indígenas que es típica de las zonas de Bolivia, Ecuador y Perú. Es descrita por las crónicas como una danza de galanteo que se practicaba durante el periodo incaico. Actualmente la instrumentación, coreografías y acompañamiento musical de esta danza es distinto en todas las regiones donde se la ejecuta.

En el *Diccionario de peruanismos* se describe como «Un peruanismo que se usa en la Sierra Norte del país para referirse a una danza en círculo de bailarines con aire triste, que cogidos de las manos de dos en dos, se ejecutan con leves zapateos y se acompaña, generalmente, con pincullo, tinya, quena y diversos cantos». Mientras que en el *Diccionario de americanismos* aparece como: «Danza colectiva de las regiones andinas, que incluye

un zapateo de movimientos suaves y cortos, originalmente bailada en ronda durante la cosecha desde tiempos prehispánicos».

Esta danza tiene un profundo sentido de fusión, pues en cuanto se escucha no es difícil relacionarlo de inmediato con las músicas populares peruanas y bolivianas donde destaca el uso del charango y su sentido rítmico que incita al baile.

Cumbé

Se denomina así a una danza o baile común a los habitantes de Guinea Ecuatorial en África, caracterizada por pasos semejante al flamenco español. También podemos encontrar la denominación Chuchumbé.

Este ritmo fue muy utilizado en la música teatral española durante el siglo XVI y usaba un tambor llamada kinkí que fue llevado al continente durante la conquista del navegante luso Fernando Poo, descubridor de las islas de esta región.

Cumbé también es un vocablo indígena de origen incierto. Para otros estudiosos de las lenguas africanas significa cerro, altura o monte. O bien fiesta, jolgorio, parranda, hacer ruido o algarabía.

Ejemplos de esta danza aparecen en el Códice Saldívar 4, que al escucharla no deja de recordarnos los sonos veracruzanos o de otras regiones huastecas y un mestizaje absoluto pues las danzas contenidas en este documento están pensadas para vihuela o guitarra barroca, instrumento muy difundido en la corte hispana.

Fandango

El fandango es uno de los ritmos que tienen más acepciones, una muy general emitida por Higinio Anglés dice: «Denominación genérica de un aire de danza español, a 3/4 y movimiento no muy vivo (allegretto), dentro del cual están comprendidas la malagueña, la rondeña, las granadinas y las murcianas que ofrecen poca diferencia entre sí».

Mientras que, en el *Diccionario de la lengua española*, leemos: «Bailable ejecutado por una pareja de movimiento vivo, tiene compás ternario y versos octosílabos, y el frecuente empleo de castañuelas marca un estrecho parentesco con la jota. La secuencia descendente armónica más típica (la menor, sol mayor, fa mayor, mi mayor) es un motivo ostinato conocido desde finales del Barroco».

Pero al buscar su ascendente en las danzas de ida y vuelta encontramos esta definición en el *Diccionario de Autoridades*: «Baile introducido por los que han estado en los reinos de las Indias, que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo».

Con lo antes citado queda claro que esta danza tiene un origen novohispano y que desde su llegada a suelo español se convirtió en una danza muy gustada y difundida, lo que la convirtió en una danza de exhibición a finales del siglo XVIII y principios del XIX, lo que propició un arraigo en la tradición diferentes regiones de Asturias, Castilla-La Mancha, Cataluña, Extremadura, Murcia, País Vasco y Valencia, sin dejar de mencionar Portugal.

Este género se introdujo poco a poco en la música de concierto europea al grado que compositores como Luigi Boccherini, Antoni Soler o Domenico Scarlatti crearon sendas páginas con este ritmo.

Otro punto que no puedo dejar de citar es que, desde principios del siglo XIX, la danza calé conocida popularmente como flamenco, adoptó rasgos de los fandangos andaluces, y dio así lugar a los llamados «fandangos aflamencos», que son considerados hoy en día uno de los palos fundamentales cuya extensión amerita un texto aparte.

Durante la Colonia, el término *fandango* se refería a prácticamente todos los festejos de baile folclóricos que se popularizaron de manera exponencial en todo el territorio, denominándose con localismos como huapango, en el sur de Veracruz, donde confluyen las tres raíces conformantes: la música española, algu-

nas influencias indígenas y la rítmica africanas, dando justificación al posible origen bantú del término fandango: Kimbundu.

Un ejemplo de *Fandango* (Por la E), lo encontramos en el Códice Saldívar.

Guabina

Una danza de fusión que cada día conocemos un poco más es la guabina, cultivada principalmente en el sur del continente y cuya fusión es evidente. Está definida como un canto vocal con musicalización, danza de torbellino y género musical colombiano propios de la Región Andina de Colombia presente en los departamentos de Antioquia, Santander, Boyacá, Cundinamarca, Tolima y Huila, en los cuales se practican y constituyen diferentes muestras representativas del ritmo.

Existen referencias históricas de la guabina desde finales del siglo XVIII, siendo muy popular entre los alfareros y canteros santafereños durante la época de aguinaldos navideños, y en los bailes del campo. La iglesia católica la rechazó contundentemente e incluso la censo y llegó a condenar por su sentido lascivo y sexual pues las parejas de baile tenían que ejecutarla muy juntas y tomados de la mano.

Los etnomusicólogos han definido tres tipos fundamentales de este baile que son:

- Guabina Cundiboyacense, de los departamentos de Boyacá y Cundinamarca.
- Guabina Veleña, también llamada Guabina Santandereana, de la provincia de Vélez en el departamento de Santander.
- Guabina Tolimense, también llamada Guabina Grantolimense, de los departamentos de Huila y Tolima.

En los tres tipos es posible distinguir elementos sonoros de diferentes procedencias, lo que permite citarla en estas danzas de ida y vuelta.

Una mención histórica a una danza con este nombre aparece en el diario cubano «El Regañón de La Habana», el 20 de enero de 1801, firmado por Buenaventura Pascual Ferrer refiriéndose a ciertos cantos que «corren por ahí en boca del vulgo». Entre esos cantos él mencionaba una guaracha llamada «La Guabina», de la cual decía: «en la boca de los que cantan sabe a cuantas cosas puercas, indecentes y majaderas se pueda pensar».

Guaracha

Esta danza siempre se ha citado como una formaailable cubana como podemos leerlo en el *Diccionario de la Música Labor de Anglés*.³

Baile cubano. Ignorase la época de su aparición. Se supone que haya sido originado por un baile de origen español; lo cierto es que aparece en Cuba en forma de canción; algunas de ellas se han cantado por las calles de la Habana. Están escritas casi siempre en binario o en 6/8, pues es muy raro encontrarlas en 3/4.

Radamés Giro en su *Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba*⁴, dice que el término *guaracha* es de origen español (andaluz), y que la danza es un tipo de zapateo. Según Esteban Pichardo en su *Diccionario provincial* casi razonado de voces y frases cubanas, y *guaracha* ha sido utilizado (con el propósito de denominar una canciónailable de origen cubano) desde finales del siglo XVIII y principios del XIX.

Con lo anterior, pudiéramos conjeturar que la guaracha es un género nativo de la isla, propio del siglo XIX, pero la presencia del término y una música viva que acompaña al texto en un villancico compuesto por Juan García de Céspedes (1620-1678), a mediados del siglo XVII en Puebla y que es una característica guaracha, nos permiten conjeturar su origen previo y lo más importante, su pertenencia a las danzas de fusión.

³ Véase vol. 1, 1954, p. 1162.

⁴ Giro, Radamés, *Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba*, 2 vol. Cuba, Editorial Letras Cubanas, 2007.

Guineo

Se dice que el Guineo es una danza o baile violento acompañado de guitarra y derivado de la zarabanda de origen picaresco, y bailado por la gente baja. O bien como lo cita Salvador García Jiménez en su edición crítica a la obra de Juan de Quiroga Faxardo: «Cierta especie de baile o danza, que se ejecuta con movimientos prestos y acelerados, y gestos ridículos y poco decentes. Es baile propio de negros, por cuyo motivo se le dio este nombre».

Podemos deducir que era una danza eminentemente africana fusionada en las colonias hispanas en el siglo XVII, de donde tomó interesantes elementos de mestizaje. La comprobación a estos elementos fusionantes la tenemos en el villancico «Eso rigor e" repente», citado como guineo en cinco obras de Gaspar Fernandes, localizado en la Catedral de Oaxaca y citado por el doctor Robert Stevenson en *Renaissance and Baroque Musical Source in the Americas*.

Esta pieza es también un ejemplo de los villancicos escritos en lengua de negros o guineo, que permiten ver la fusión del español con las lenguas y acentos africanos y de los cuales hay una buena cantidad de ejemplos en diferentes cancioneros y colecciones novohispanas como «Venimo con glan contento», «Fransiquiya donde vamo» o «Andrés do queda el ganado».

Jácara

La *Jácara* o *Xácara* es una de danzas más prolíferas y proyectadas del Barroco, de ella se desprendieron varios subgéneros e incluso la *tonadilla escénica* que tanta importancia tendrá en el siglo XIX en España. Según Anglés es «Cierta especie de música para cantar o bailar en la escena. Fué, originariamente, un intermedio picaresco que describía las peripecias de algún personaje ruin, que fuera motivo de risa para la galería».

Al parecer la antigua jácara hispana se introdujo a principios del XVII en las músicas escénicas donde de inmediato

se volvió del gusto popular y de donde es seguro fue asimilada por los soldados y aventureros que viajaron a la Nueva España donde se hibridó con elementos nativos y africanos. Este ritmo se concentró principalmente en villancicos religiosos que sirvieron para doctrinar a los nativos en procesiones y actos de fe.

En los siglos XVII y XVIII, la jácara aparece también como un estilo musical de carácter instrumental. Destacan las jácaras para guitarra de cinco órdenes, de compositores como Antonio de Santa Cruz, Gaspar Sanz, Francisco Guerau y Santiago de Murcia; para arpa de dos órdenes de Lucas Ruiz de Ribayaz, y para tecla de Juan Bautista Cabanilles o Antonio Martín y Coll.

Jota

Danza en compás de 3/4 o 6/8, que se adapta mejor a la estructura coreográfica y estrófica. Las armonizaciones más habituales siguen los acordes de primera, cuarta y quinta del modo mayor con séptima dominante. La letra, cuando aparece se escribe en cuartetos octosílabos, siendo asonantes el verso primero y el tercero. Los pasos de esta danza se parecen a los del vals, aunque con mayor variación.

El nombre proviene del antiguo xota, del mozárabe šáwta, salto, que a su vez deriva del latín saltāre, bailar. Otras teorías dicen que nació en Valencia, proveniente de la palabra en valenciano antiguo xotar (botar o saltar), que pasó al castellano como jota.

Esta es una de las danzas más difíciles de datar, pues aparecen variantes regionales por todo el suelo hispano que no han sido referidas más allá del siglo XVIII, sin embargo, algunos hispanistas como Julián Ribera y Tarragó, buscan remontarla hasta la misma corte de Alfonso «el Sabio». O bien Henri Péres, que en un cuadro pintado de la inauguración del Palacio Real, Al-Munia en árabe, que fue construido en 1009 por el rey de Balansiya Abd-Al-Aziz, ve a hombres y mujeres bailando una jota. Pero esto son especulaciones.

Las primeras menciones ciertas sobre la jota las encontramos en la «Colección de cifras para arpa», copiado a finales del XVII o principios del XVIII y que es el manuscrito 816 de la Biblioteca Nacional de Madrid, donde se habla de la «Jotta», mientras que el manuscrito 811 de la misma Biblioteca, «Libros de diferentes cifras de Guitarra escogidas de los mejores Autores. Año 1705», cita la Jota como una de sus danzas de exhibición. En el Saldívar 4 aparece un buen ejemplo de Jotta (3/4), que nos permite relacionarla con algunas danzas populares de la costa del Golfo.

Cabe mencionar la infinidad de danzas híbridas o mestizas que aparecen en los documentos musicales que he citado en este texto y las cuales merecen un estudio específico cada una «Al verde retamar, baylad caracoles, canarios, cumbees, el caballero, el paloteado, gran duque, la bacante, la chamberga, la christian, la tía y la sobrina, lanchas, marionas, marizápalos, triste de Jorge, villanos, zangarillejas, zarabandas, zarambeques o muecas entre otras muchas.

III. Actualidad y revalorización de las danzas novohispanas

La aparición a finales de la década de los cincuenta del siglo pasado del movimiento musical históricamente informado, que pugnaba en primer término por la recuperación de la rica organología de los siglos preclásicos pronto desembocó en una revalorización absoluta a toda la fenomenología sonora de los siglos I al XVIII de la era común, recuperando en efecto primero la organología contenida en la iconografía general, recogida de lo cotidiano por los pintores de los diferentes momentos estéticos, a lo que siguió la búsqueda de documentos musicales medievales y previos en los cuales subsistiera algo de la forma interpretativa de esos siglos, que conllevó a un encuentro con documentos de orden teórico que permitió ir armando un

complejo tramado histórico-musical, la urdimbre de como el patrimonio sonoro se fue coloreando, enriqueciendo, se formó ante los ojos de los musicólogos un tapiz miniado, se me antoja un facturado en Abusson, que propició la difusión de este movimiento que ahora no solamente buscaba instrumentos y formas de interpretar sino autores desconocidos y danzas generatrices de las actuales dinámicas y agógicas armónicas.

Ocioso sería en un espacio tan breve citar a todos los artífices de este movimiento, no siendo además el objetivo del mismo, sólo citaré a ciertos investigadores que propiciaron que ahora se puedan escribir textos como el presente. En primer lugar, el citado Doctor Robert Stevenson, que no dudo en llamar a la colección de obras de Gaspar Fernandes: «el tesoro más espectacular de cualquier catedral del hemisferio occidental», cuando lo conoció en 1967 y que profético señalaba la importancia de esta colección. De igual forma quiero citar al ingente Maestro Jordi Savall, que desde su espléndido disco: Villancicos y danzas criollas; De la Iberia antigua al Nuevo Mundo, ya nos hizo percibir las fusiones posibles de las danzas novohispanas con los folclores perviventes del continente americano. Mismo caso tenemos con la *Accademia del Piacere* de Fahmi Alqhai, que en su producción discográfica «Las idas y las vueltas. Músicas mestizas», nos mostró otra visión a estas danzas al fusionarlas con el flamenco mediante la voz de Arcángel.

Concluyo este escrito parafraseando a Enrique Barona:

Ahora si ya están unidos
el nuevo y el viejo mundo
y sólo están divididos
por un viejo mar profundo.

Bibliografía

- Aguilera, Carmen, *El arte oficial tenochca su significación social*, México, Universidad Autónoma de México, 1977, 167 pp.
- Anglés, Higinio (Coord), *Diccionario de la Música Labor*, Madrid, Editorial Labor, 1954, 2 vols.
- Carpentier, Alejo, *La música en Cuba*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972, 372 pp.
- Díaz Ayala, Cristóbal, *Música cubana del Areyto a la Nueva Trova*, Cuba, Ediciones Universal, 1983, 383 pp.
- Esquivel Navarro, Juan de, *Discursos sobre el arte del dançado, y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*, Madrid, Asociación de libreros y Amigos del Libro, 1947, 100 pp.
- García de León, Antonio, *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical, historia y contrapunto*, México, Siglo XXI Editores/Universidad de Quintana Roo/UNESCO, 2002.
- Garibay, K, Ángel Ma, *Panorama literario de los pueblos nahuas*, col. «Sepan cuantos...» núm. 22, México, Porrúa, 1963
- Giro, Radamés, *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*, 2 vol., Cuba, Editorial Letras Cubanas, 2007.
- Kastner, Santiago Macario, *Música Hispánica. O Estilo de Padre Manuel R. Coelho, un interpretação de música para Tecla hispanica from 1450 até 1650*, Lisboa, Edición Imprensa Ática, 1936, 176 pp.
- Kastner, Santiago Macario, *Contribution al estudio de la Música Española y Portuguesa*, Lisboa, Edición Imprensa Ática, 1941, 235 pp.
- Ladzekpo, Kobla, *Cultural Understanding of Polyrythm*, Foundation Corps, 1995, 141 pp.
- Lorimer, Michael (Ed.), *Saldívar Codex 4* (Edición facsimilar), Santa Barbara, 1987, 100 pp.
- Palma, Ricardo, *Tradiciones peruanas*, estudio y selección de Raimundo Lazo, colección «Sepan cuantos...», núm. 125, 5ª ed., México, Porrúa, 1980, 860 pp.
- Pichardo, Esteban, *Diccionario provincial casi razonado de voces y fra-*

- ses cubanas, Cuba, Imprenta El Trabajo de Leon F. Dediott, 1836, 426 pp.
- Ribera y Tarragó, Julián, *La música de las Cantigas*, Madrid, Editorial Hispana, 1922, 258 pp.
- Rodríguez Van Der Spoel, Adrian, *Bailes, Tonadas & Cachuas. La música del Códice Trujillo del Perú en el siglo XVIII*, Den Haag, Deuss Music, 2013, 239 pp.
- Sahagun de, Bernardino, *Historia General de las cosas de Nueva España*, México, Editorial Pedro Robredo, 1938, 4 vols.
- Tello, Aurelio (Ed.), *Tesoro de la música polifónica en México X. Cancionero musical de Gaspar Fernandes*, Tomo Primero, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, 2001, 363 pp.
- VV.AA., *Diccionario de autoridades* (facsimil de la edición de la Real Academia Española), Madrid, Real Academia Española, 2013.

ALEJANDRO MERCADO VILLALOBOS¹

LAS MÚSICAS POPULARES EN MÉXICO DURANTE EL SIGLO XX

Exordio

El objetivo en este trabajo es el análisis del México musical del siglo XX, tomando como eje de examen las expresiones artísticas de las mayorías, que tienen en la música popular su sustento.

Lo popular se entiende como aquello relativo al pueblo, teniéndose por pueblo, y siguiendo la definición al respecto del afamado sociólogo argentino Adolfo Colombres, al «[...] sector mayoritario de la sociedad que carece de medios de producción o los posee en cantidad insuficiente, por lo que es explotado y discriminado. Por extensión, podría llamarse pueblo a la parte más baja de la clase media, en la medida en que se identifique con él».²

De esta manera, entonces, por músicas populares tendremos al conjunto norteño, la banda de música de viento y el mariachi, incluyendo las derivaciones de estos mismos grupos, como la «tecno banda», que se hizo común principalmente en los años de 1990 tanto en México como en las zonas de migrantes en los Estados Unidos de Norteamérica, o el «norteño banda», cuya popularidad es vigente al momento de escribir estas líneas, también en ambos países señalados. En este tenor deben incluirse los denominados «gruperos». Se trata de músicas

¹ Departamento de Estudios Culturales de la División de Ciencias Sociales y Humanidades, Campus León, Universidad de Guanajuato.

² Colombres, Adolfo, *Nuevo manual del promotor cultural*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, vol. 1, 2009, p. 69.

mexicanas con cierto parecido al género conocido como pop, pero que mantienen vínculos exactos con las mayorías, quienes se identifican con ellas. Estos y otros grupos hicieron época a partir de la década de 1970 principalmente, siendo la de 1990 y parte de la que siguió el «gran» momento grupero, evidente en el auge generado desde el mercado, con impulso incondicional desde las televisoras mexicanas, Televisa primero, y Tv Azteca después. En esta dinámica, y producto del apogeo de la música popular, a mediados de los 90's y especialmente en la década del 2000, diversos artistas en solitario elevaron sus bonos comerciales de manera inusitada, empero, no perdieron la denominación de «artistas del pueblo», surgiendo en el proceso Juan Gabriel, Vicente Fernández, Joan Sebastian o Marco Antonio Solís como principales exponentes de este género.

Ocurrió entonces un fenómeno propio de las dinámicas económicas actuales. De ser las músicas populares formas de expresión meramente local, de alcance más bien regional y de un público determinado, el impulso comercial las elevó a la categoría de producto de consumo masivo, y ahora, lo que se tiene no son múltiples maneras de expresar las identidades locales o regionales, sino artículos musicales homogeneizados, cuyo origen responde a intereses más bien comerciales y no, por ejemplo, a identidades regionales.

La Encuesta Nacional de Hábitos, Prácticas y Consumo Culturales³

Publicada por el entonces Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) —ahora Secretaría de Cultura— en agosto de 2010, en la encuesta se revela las preferencias de los mexicanos en cuanto al consumo cultural en diversas áreas: cine, danza, música, teatro, zonas arqueológicas, museos, lite-

³ El documento puede verse en el siguiente enlace: http://www.cultura.gob.mx/encuesta_nacional/#.VoXok5F96Uk

ratura (bibliotecas, librerías, lectura), artes plásticas y artes visuales. El resultado indica en general, un consumo mayoritario de aquellos elementos propios de la «cultura de masas», que es aquello que se difunde de forma masiva y en función exclusiva de un mercado, en torno a un producto al que se le ha generado un valor comercial, y una imagen homogénea que elimina la idea de lo regional, fomentando la generalidad del producto; de esta manera su consumo se garantiza en la geografía a la que va destinado.⁴

Del análisis de la encuesta en el área de música destaca sobre todo la «banda» como el «género» con mayor consumo en conjunto el «grupero». En menor medida pero también importante, están el rock en español y la balada pop. Muy por debajo en comparación con lo anterior, aparecen el «bolero» y el género «ranchero», y luego de estos figuran en las preferencias la música tropical, el rock en inglés y finalmente la música clásica y la ópera —a la que se le da un espacio específico—; hasta el fondo de las preferencias aparece la música electrónica.⁵

Resulta interesante, aunque no extraño, el que los mexicanos en su mayoría hayan declarado la asistencia cotidiana a «conciertos» de música en vivo, asumiendo que, en vías de entender el consumo musical comercial actual en México, por «concierto de música» no se admite una presentación de música clásica como usualmente se entiende tal referencia. Al contrario, debido al adoctrinamiento al respecto, por parte de las televisoras y otros medios masivos, ahora se asume que las músicas o artistas populares también dan «conciertos», y los realizan en espacios no catalogados como «clásicos» desde la tradición, sino en escenarios que bien pueden ser plazas de toros, palenques en ferias estatales, estadios de fútbol o explanadas públi-

⁴ Adolfo Colombres habla muy bien de esto en su *Nuevo manual del promotor cultural*, especialmente en el apartado «Cultura popular y culturas hegemónicas», pp. 69-111.

⁵ Encuesta Nacional de Hábitos, Prácticas y Consumo Culturales, CONACULTA, 2010.

cas de todo tipo. De nuevo, la función de mercado de la música popular ilumina el desarrollo que ésta ha tenido a lo largo del siglo XX, con un desarrollo inusitado en la segunda mitad.

Un dato revelador en la encuesta indica que la «enorme» mayoría de los mexicanos asisten a un «concierto» de música en vivo por «entretenimiento». También se revela que la asistencia no ocurre en función del precio de la entrada a un evento determinado, sino por el gusto individual por el grupo o artista que se presenta. En comparación, por ejemplo, al área de literatura, es visible una disparidad en este sentido, ya que las opiniones generalizadas a la pregunta del por qué no se compran libros, la respuesta es la falta de dinero, y lo mismo ocurre en la asistencia a museos o a una presentación de danza clásica e incluso contemporánea o folclórica.

En suma, los datos revelan que el consumo de música popular en México está estrechamente vinculado con la función de mercado, impuesto por las amplias empresas de espectáculos que han hecho homogéneo el consumo de música popular. Esto y una educación deficiente en términos del arte desde lo local principalmente, ha hecho que las cifras indiquen un parco consumo de la cultura denominada de calidad,⁶ sin dar por hecho desde luego, que tales preferencias culturales sean incorrectas.

Cómo escuchar la música

En su genial libro *Cómo escuchar la música*, el compositor norteamericano Aaron Copland explica para sí tres «planos» de escucha de la música, lo cual permite entender precisamente, el alcance del que escucha. El primer plano es el «sensual», el segundo el «expresivo» y el tercero el «puramente musical». Para

⁶ Opuesta a la de masas, se caracteriza por la profundidad de significados, por la alta técnica en su creación y por tener por principio el crear en función no del mercado sino del arte en sí mismo.

Copland, en el plano «sensual» el oyente sólo disfruta de lo que escucha y nada más, no requiere ningún tipo de reflexión sobre el autor de una pieza determinada o de la época en que aquella fue compuesta, es decir, el contexto, tampoco importan las formas específicas o estructura de la obra musical; solo se aprecia una determinada pieza en el momento por el puro placer de escuchar. En el «expresivo» por su parte, debe haber un conocimiento de la obra, aunque sea básico, pues en este plano debe comprenderse, aunque sea en alguna medida, lo que se escucha. Finalmente, en el plano «puramente musical», se requiere un amplio conocimiento del género musical que se pretenda escuchar, por lo que el oyente debe conocer sobre el autor y el contexto en que produjo su obra, incluso, en este plano es necesario que se tenga una noción específica de la estructura concreta de la pieza, lo que implica ciertos conocimientos musicales y/o musicológicos;⁷ podría inscribirse aquí la música clásica como el género por excelencia del plano puramente musical, aunque bien cabrían otros, el jazz por ejemplo.

De acuerdo con Copland, podría deducirse que el consumo musical en México en tanto a las preferencias de las mayorías está en el plano sensual, ya que el oyente mayoritario escucha por placer sin necesitar un amplio conocimiento musical; adjúntese al hecho, la propia sencillez técnica e interpretativa del género de banda y norteño y los subgéneros que provienen de ellos.

Ahora, el que las preferencias mayoritarias de consumo en México sean como se ha dicho, y muy por debajo esté en el mismo sentido, digamos, la música clásica, podría entenderse desde las reflexiones de Pierre Bourdieu con relación a la percepción artística.

En un extraordinario trabajo titulado *Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística*, Bourdieu explica que

⁷ Copland, Aaron, *Cómo escuchar la música*, México, Fondo de Cultura Económica, colección Breviarios, núm. 101, 2013, pp. 27-35.

«Toda percepción artística implica una operación consciente o inconsciente de desciframiento», ya que en cada obra, el artista incluye códigos que solo pueden comprenderse cuando se está familiarizado con ellos, lo que ocurre a partir de la educación, y esta puede darse en dos instancias, una formal, la escuela, y otra informal, que sería el entorno inmediato del individuo.⁸ En el primer espacio ocurre una instrucción estructurada y con fines específicos, y en no pocas ocasiones, se trata de un proyecto de vida. En el segundo la familia es quien primero educa, pero hay otros miembros inmediatos, como los amigos y conocidos, y en general, el entorno social. Así, una educación musical formal y un entorno también de desarrollo correcto, implicarían un mayor conocimiento de *Euterpe*,⁹ lo que llevaría al consumo también importante, de la música del plano puramente musical según Copland.

Desde esta perspectiva, estaríamos hablando de una sociedad mexicana poco educada en términos del arte formal, ya que como sea visto, el consumo mayoritario se relaciona con un tipo de música técnicamente sencilla, de fácil ejecución musical y de simple comprensión. No obstante, si se atienden los extraordinarios resultados a los cuales John Blacking ha llegado con su trabajo *Qué tan musical es el Hombre*, el asunto puede tener otro enfoque. En dicho análisis, Blacking concluye en que «Lo que desmotiva a un hombre puede 'emocionar' a otro, y esto no se debe a ninguna calidad absoluta en la música en sí, sino que tiene que ver con el significado que ha alcanzado como miembro de una cultura o un grupo social en particular». En este caso, la técnica es lo que menos importaría en la ejecución musical, ya que «El efecto de la música depende del contexto dentro del cual es interpretada y escuchada», y como toda creación humana, cualquier tipo de música adquiere importancia a partir de la

⁸ Bourdieu, Pierre, *Campo de poder, campo intelectual*, Argentina, Editorial Montessor, 2002, pp. 61-95.
⁹ Diosa griega de la música.

aceptación social. «¿De qué sirve ser el pianista más virtuoso del planeta o componer la música más ingeniosa, si nadie quiere escucharla?»¹⁰

De esta forma, es verdad que las músicas populares mexicanas ejecutan música técnicamente sencilla, de fácil ejecución y asimilación social —tal juicio proviene de mi amplia experiencia como músico profesional, que he sido por treinta años—, empero, su importancia radica no en esos elementos necesariamente sino en el grado de aceptación del público que consume dicha música, pues, como concluye Blacking: «Lo que realmente 'conmueve' a las personas es el contenido humano de los sonidos humanamente organizados».¹¹

Las músicas populares en México: primer momento

En el siglo XX, las músicas populares tuvieron un amplio desarrollo en dos momentos importantes. El primero ocurrió en la década de 1930. En ese tiempo se consolidaron los tres grupos que por excelencia se han determinado como representantes de la música mexicana: la banda de música de viento, el conjunto norteño y el mariachi.

Las músicas de viento aparecieron en México a mediados del siglo XIX, y desde entonces, han formado parte fundamental de la vida musical de casi todos los mexicanos.¹² Ocurrió algo similar con el norteño; se sabe de tal grupo a finales de aquella centuria, con acta de nacimiento en el Norte del país, específicamente en Nuevo León.¹³ El mariachi por su parte tam-

¹⁰ Blacking, John, *¿Qué tan musical es el hombre?* en *Desacatos*, núm. 12, otoño de 2003, pp. 149-162.

¹¹ *Idem*.

¹² Recomiendo al respecto, el trabajo que coordinó Georgina Flores Mercado y *Bandas de viento en México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2015.

¹³ Montoya Arias, Luis Omar, *El síndrome de la nostalgia*, México, Universidad de Guanajuato, 2014, pp. 111-124.

bién es una agrupación decimonónica, aunque en sus inicios solo se formó con instrumentos de cuerda.¹⁴

Estos tres grupos significan al día de hoy, los representativos de la música popular mexicana, siendo el mariachi considerado patrimonio de la humanidad. Lo curioso del asunto es que, en esa vertiente, la popular, estas tres formas de hacer música son de hecho una tradición inventada, que tiene su origen en fines comerciales. Así, si se revisa la historia particular de cada grupo mencionado, se verá que su desarrollo hacia 1930 coincide con el auge de las grabaciones sonoras de alcance popular, y posteriormente del cine y la amplia difusión del mismo, encontrando en diversas películas la relación del norteño o del mariachi, con lo mexicano o con la idea de lo mexicano, construyéndose toda una tradición al respecto.

De larga historia en México, las músicas de viento significaron el puente de enlace entre la sociedad y la construcción una identidad durante el siglo XIX, ya que fueron esas músicas las encargadas por excelencia, de amenizar la mayoría de las celebraciones colectivas, donde se impulsó la necesidad de constituir una nueva sociedad, sustentada en valores específicos, donde la Nación tenía un sitio especial; y fueron las ceremonias cívicas donde precisamente, se cuidó la exaltación de los valores patrios, harto difundidos en aquellos años de urgencia identitaria.¹⁵

Con la Revolución Mexicana, la música de viento adquirió vida propia al organizarse grupos de este tipo, pero por particulares, que contrario a las bandas decimonónicas, amenizaron fiestas populares especialmente en el ámbito rural, de ahí el vínculo de tal música con las actividades agrícolas y ganaderas, lo que explica que el repertorio de banda de viento esté com-

¹⁴ Ochoa, Serrano, Álvaro Mitote, *fandango y mariacheros*, México, El Colegio de Michoacán, tercera edición, 2005.

¹⁵ La música se utilizó precisamente, para construir una identidad. MIRANDA, Ricardo, «Identidad y cultura musical en el siglo XIX» en *La música en los siglos XIX y XX*. Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coordinadores), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, tomo IV, 2013, pp. 15-26.

puesto por múltiples piezas que hacen referencia a las labores del campo y de la cría de ganado.

Una de las agrupaciones con mayor reconocimiento es la «Banda El Recodo de don Cruz Lizárraga». Se fundó en 1938 y, según notas de la propia agrupación, la variante de las músicas de viejo cuño, las decimonónicas, fue el de emular las grandes bandas norteamericanas, las «Big band», tanto en sonido como en repertorio, lo que no solo renovó el sonido grupal sino el grupo mismo, iniciándose el proceso que dio a las músicas de viento su papel en la industria de la música.¹⁶ Es cierto, «El Recodo» no fue ni la primera banda de viento en «popularizarse», ya que en otras partes del país surgían grupos del mismo tipo —la «Banda Limón de Autlán», Jalisco también se fundó en los años de 1930—, pero la de Sinaloa sí es, de hecho, la música de ese tipo en hacer de la banda un grupo popular, masivo.

En tanto, el conjunto norteño también se popularizó con fuerza en el México posrevolucionario. Sus antecedentes están en el Norte del país hacia 1860 aproximadamente, cuando el acordeón arribó a la frontera con los Estados Unidos, siendo llevado por inmigrantes alemanes según ha podido descubrirse. Luego, en el mismo Norte, aquél instrumento se fusionó con el Bajo Sexto, haciéndose estable la relación a principios del siglo XX.¹⁷ Empero, la música norteña como tal, es una invención de la industria cultural. Increíblemente, las músicas norteñas iniciaron su ascenso en el gusto de la sociedad mexicana con las grabaciones que se hicieron en los Estados Unidos en la década de 1930 precisamente, lo cual coincidió con el auge de la radio y del cine en la Ciudad de México, lo que catapultó las músicas

¹⁶ Historia de la banda El Recodo en <http://www.bandaelrecodo.com.mx/biografia/>

¹⁷ Vergara, Patricia, *El acordeón: raíces y rutas de un instrumento musical en América*, documento presentado en las Jornadas de investigación sobre el instrumento musical en México, Facultad de Historia de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2012, 12 pp. El texto puede consultarse en: https://www.academia.edu/3129091/El_Acorde%C3%B3n_Ra%C3%ADces_y_Rutas_de_un_Instrumento_Musical_en_Am%C3%AGrica

mexicanas,¹⁸ aunque parte de la difusión se hizo por medio de los fonógrafos, que fueron los primeros aparatos individuales y portátiles para reproducir música en el México de la primera mitad del siglo XX¹⁹

En tanto el mariachi, también se inventó en su faceta moderna en la década de 1930 cuando se incorporaron las trompetas, lo cual se atribuye a músicos de Cocula, Jalisco, quienes, al emigrar a la Ciudad de México en busca de trabajo, habrían aceptado la incorporación de trompetas, posiblemente a iniciativa del empresario Emilio Azcárraga en la XEW.²⁰ Desde entonces y con el apoyo de aquella empresa radial, el mariachi se posicionó como uno de los principales grupos mexicanos, no solo en el país sino en Estados Unidos, a donde el «Mariache» viajó con migrantes y se hizo famoso, tanto, que varios de los preclaros artistas de la tradición mariachera mexicana, se hicieron en ciudades de Norteamérica, verbigracia las Hermanas Padilla.²¹

Y como decía al principio, estos tres grupos se construyeron en vínculo estrecho con el México rural, que fue el mayoritario en tres tercios del siglo XX al menos, de ahí que parte importante del repertorio de las músicas populares mexicanas de este primer momento, tenga relación con la actividades agrícolas y ganaderas. Así, es posible entender piezas como «mi ranchito» o «cuatro milpas», «el toro pinto», «el toro de once» o «caballo prieto azabache», entre muchas otras similares, que evocan al México representativo de las tradiciones regionales.

¹⁸ Montoya, Arias, Luis Omar, *El síndrome...*, pp. 136-138.

¹⁹ Los fonógrafos se introdujeron a México por parte de los repatriados por la crisis de 1929 y por los campesinos que regresaban de Estados Unidos en su trabajo allá, por parte del programa bracero (1942-1964). Ochoa, Serrano, Álvaro, *La música va a otra parte. Mariache México-USA*, México, El Colegio de Michoacán, 2016, p. 87.

²⁰ Chamorro, Escalante, J. Arturo, *Mariachi antiguo, jarabe y son. Símbolos comparados y tradición musical en las identidades jaliscienses*, México, Secretaría de Cultura, Gobierno de Jalisco, 2006, pp. 54-56.

²¹ En *La música va a otra parte. Mariache México-USA*, Álvaro Ochoa dedica un capítulo a examinar el origen y desarrollo de la música hecha por las Hermanas Padilla, pp. 113-156.

Las músicas populares en México: segundo momento

Una transformación radical de las músicas mexicanas ocurrió en la década de 1990. Sucedió entonces la masificación total de aquellas a partir de su incorporación al modelo impuesto por las televisoras mexicanas; nació así el «medio del espectáculo» contando como estelares a diversas bandas de viento, norteños y sus derivados; el mariachi no entró en esta dinámica capitalista con la fuerza que lo hicieron aquellos grupos. A partir de programas como *Siempre en Domingo* que hizo famoso Raúl Velasco, o los nocturnos encabezados por Verónica Castro, las músicas populares dieron el salto a la popularización y con ello, a convertirse en una marca construida desde la empresa, para acrecentar el negocio del espectáculo.

Puede verse a partir de los años de 1980 en *Siempre en domingo* una lista importante de artistas y grupos de la tradición popular musical mexicana. Lo mismo ocurrió en otros programas de espectáculos, como el de *Mala noche... ¡No!* (1988) de Verónica Castro, quien en esa y otras series: *¡Aquí está!* (1989), *La movida* (1991) e *Y Vero América ¡Va!* (1992), dio cabida a la presentación desde artistas de música vernácula como Lucha Villa, Antonio Aguilar o Vicente Fernández, a otros de corte pop o tropical, como Juan Gabriel o Rigo Tovar, sin obviar en esto las bandas de viento, que en la de El Recodo tuvieron su mejor ejemplo de éxito. Conjuntos norteños y gruperos también aparecieron por supuesto, destacando en entre estos a Los Tigres del Norte²² y al grupo Bronco.²³ Ambos, quizá, los más taquilleros en la historia de las músicas mexicanas. El 4 de abril de 1992 en la ciudad de Monterrey, en dos bailes masivos en dos lugares distintos, lograron que 125 mil personas escucharan su

²² Los Tigres del Norte se crearon en San José, California, en 1968, desde donde construyeron su enorme fama. Véase: Historia de los Tigres del Norte en <http://lostigresdelnorte.com/main/about>

²³ Sus orígenes están en Apodaca, Nuevo León, en 1979. Históricamente, Bronco es uno de los grupos con mayores records de convocatoria. Historia de Bronco en <http://www.broncoesbronco.com/>

música,²⁴ cosa que denota la importancia que, para entonces, las músicas mexicanas habían logrado en el mercado mexicano, y otro tanto harían en los Estados Unidos, en Centro y América del Sur además de varios países de Europa.

Hacia 1990 el país se había convertido en urbano mayormente, toda vez que en el consumo musical popular se daba el proceso de homogeneización. Hasta antes de aquella década, era posible ver con claridad las diferencias entre el campo y la ciudad en términos musicales. En los pueblos se escuchaba con exclusividad las bandas de viento y los norteños, aunque para entonces los conjuntos denominados gruperos —que ejecutaban con instrumentos electrónicos: sintetizador, guitarra, bajo y batería a veces también eléctrica— habían incursionado con fuerza y eran sumamente populares al igual que las tecno bandas, que fusionaron alientos con instrumentos electrónicos.

El proceso de masificación fue prácticamente rápido, ya que se inició con evidencia durante la primera mitad de la década de 1990 y para mediados de la siguiente, ya se aceptaba en ambos mundos, el rural y el urbano, las músicas populares mexicanas, mismas que se transformaron en cuanto a su vestuario, letras de canciones, espectáculo visual y auditivo, y también —y aquí el interés de empresa—, elevaron sustancialmente los costos de presentaciones, incorporando el ideal capitalista a las presentaciones de las bandas y grupos norteños.

Precisamente, fue a partir de la incursión en el cine y en telenovelas que diversos grupos de corte popular se hicieron posible la masificación de las músicas populares. Ejemplo de esto es la participación de Bronco, aquel popular grupo que barrió records de asistencia, en la telenovela *Dos mujeres un camino* (1993), y aunque no fueron los únicos en incursionar en las historias de televisión, significan el ejemplo en que, desde la

visión empresarial, se cambió de modo de consumo de la música popular en México. Así, mientras que en los años de 1990 los bailes masivos eran populares por el bajo costo de las entradas, hacia finales de la del 2000 el valor agregado se había elevado de tal manera, que hoy día, el precio de una entrada a un «concierto» de alguna música mexicana en boga, no es distinta en términos cuantitativos a «bandas» norteamericanas o europeas de pop, rock o cualquier género; tampoco hay mucha diferencia en cuanto a los escenarios donde ejecutan, que pueden ser magníficos en cuanto a su tamaño e importancia.

Lo anterior significa que el proceso de homogeneización de las músicas populares mexicanas ha sido todo un éxito, y su internacionalización es muestra también de ello. La música norteña, la de banda de viento y la de mariachi a partir del renombre alcanzado por artistas como Alejandro Fernández, se ha extendido a diversos países, lo que ha ocurrido mucho antes de la existencia masiva de las redes sociales. La banda *El Recodo* para citar un ejemplo, desde los años de 1990 ha realizado giras también en Europa, sorprendentemente en países de habla no hispana; en 1995 se presentaron en Holanda, Francia, Alemania, Inglaterra y Bélgica, y en 2002 hicieron lo mismo Sidney, Australia, y en alguna ciudad japonesa.²⁵

Lo anterior sólo fue la punta de lanza, ya que en años siguientes otras músicas han incursionado con éxito en países europeos, sin olvidar que el mercado latinoamericano es mexicano desde la década de 1980. Así, ahora puede hablarse de las músicas mexicanas en prácticamente todo el continente, pudiéndose encontrar expresiones al respecto en cualquier país de América, por lo que no es extraña la existencia de mariachis en Argentina compuestos por músicos argentinos, o de bandas de viento en Colombia, que ejecutan música mexicana entre su repertorio. Tampoco es extraño que Bronco se presente con

²⁴ Montoya Arias, Luis Omar, La música grupera en la coyuntura de 1990, en *AV Investigación*, revista anual de CINAV-ESAY, pp. 49-67.

²⁵ Historia de la Banda El Recodo en <http://www.bandaelrecodo.com.mx/biografia/>

rotundo éxito en Argentina u Ecuador, o que Marco Antonio Solís rompa records de asistencia en Chile.

En suma, puede decirse que la popularización de las músicas mexicanas iniciada desde una visión empresarial, ha tenido sus dividendos al elevar los bonos comerciales de las mismas, y con el valor agregado impuesto, imponer presencia con *performance* de alta calidad que compiten con los mejores espectáculos del mundo. El asunto nada agradable en este contexto examinado, es el hecho de que se ha generado para adentro y al exterior, una identidad mexicana en la música que difiere del México multicultural que sabemos existe, y que en nada o en poco, refleja ese «México profundo» de Bonfil Batalla.²⁶ Así, el peligro en ciernes, es que por la imposición del modelo musical señalado no se reconozcan las culturas regionales, o más aún, que estas puedan perderse o modificarse severamente, las expresiones genuinas de la música mexicana.

Bibliografía

- Bourdieu, Pierre, *Campo de poder, campo intelectual*, Argentina, Editorial Montessor, 2002, 125 pp.
- Bonfil, Batalla, Guillermo, *México profundo. Una civilización negada*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Grijalbo, 1989, 250 pp.
- Blacking, John, ¿Qué tan musical es el hombre?, en *Desacatos*, núm. 12, otoño de 2003, pp. 149-162.
- Colombres, Adolfo, *Nuevo manual del promotor cultural*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009, 454 pp.
- Copland, Aaron, *Cómo escuchar la música*, México, Fondo de Cultura Económica, colección Breviarios, núm. 101, 2013, 284 pp.
- Chamorro, Escalante, J. Arturo, *Mariachi antiguo, jarabe y son. Símbolos*
- ²⁶ Es el México indígena, el tradicional que refleja las identidades locales, regionales. BONFIL BATALLA, Guillermo, *México profundo. Una civilización negada*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Grijalbo, 1989.

- compartidos y tradición musical en las identidades jaliscienses*, México, Secretaría de Cultura, Gobierno de Jalisco, 2006, 145 pp.
- Encuesta Nacional de Hábitos, Prácticas y Consumo Culturales, CONACULTA, 2010, en: <http://www.cultura.gob.mx/encuesta.nacional/#.VoXok5F96Uk>
- Flores Mercado, Georgina, *Bandas de viento en México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2015.
- Historia de Bronco en <http://www.broncoesbronco.com/>
- Historia de la banda *El Recodo*, en <http://www.bandaelrecodo.com.mx/biografia/>
- Historia de los *Tigres del Norte*, en <http://lostigresdelnorte.com/main/about>
- Miranda, Ricardo, Identidad y cultura musical en el siglo XIX, en *La música en los siglos XIX y XX*, Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coordinadores), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, tomo IV, 2013, pp. 15-80.
- Montoya Arias, Luis Omar, *El síndrome de la nostalgia*, México, Universidad de Guanajuato, 2014, 304 pp.
- , La música grupera en la coyuntura de 1990, en *AV Investigación*, revista anual de CINAV-ESAY, pp. 49-67.
- Ochoa Serrano, Álvaro, *Mitote, fandango y mariacheros*, México, El Colegio de Michoacán, tercera edición, 2005, 178 pp.
- , *La música va a otra parte. Mariache México-USA*, México, El Colegio de Michoacán, 2016.
- Vergara, Patricia, El acordeón: raíces y rutas de un instrumento musical en América, documento presentado en las Jornadas de investigación sobre el instrumento musical en México, Facultad de Historia de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2012, 12 pp.

GONZALO DE JESÚS CASTILLO PONCE
LIDIA IVÁNOVNA USYAOPÍN'

EL CUERPO MUSICAL: MEMORIA DE PREFERENCIAS Y AVERSIONES

Mis primeros recuerdos emergen de una situación acariciante y melodiosa. Era yo un retozo en el regazo materno, sentíame prolongación física, porción apenas seccionada de una presencia tibia y protectora, casi divina. La voz entrañable de mi madre orientaba mis pensamientos, determinaba mis impulsos: Se diría que un cordón umbilical invisible y de carácter volitivo me ataba a ella y perduraba muchos años después de la ruptura del lazo fisiológico.

JOSÉ VASCONCELO: «El comienzo» en *Ulises Criollo*.

El comienzo

Tener conciencia de lo que es la música, lleva la equivalencia del tener conciencia de lo que es nuestro cuerpo. Ambas son de nuestra pertenencia. La primera por experimentarse con el gusto, la mente y la complacencia del cuerpo. La segunda, por permitirnos sentir cada parte de éste con mayor nitidez, recreación y sensibilidad emotivas. Con la articulación sonoro-musical balanceamos, rimamos, aceleramos y en general, provocamos la acción y el movimiento de nuestros pensamientos, emociones y sentires, haciendo vibrar involuntaria o voluntariamente ciertas partes de nuestra corporalidad. La mayor o menor conciencia que vamos desplegando en el transcurso de la vida auditivo-musical se corresponde con la experiencia cor-

~ ~ ~ ~ ~
i Unidad Académica de Música, Universidad Autónoma de Zacatecas. musicspie-
len@hotmail.com, pianismo@yahoo.com.mx

poral, mental y espiritual, dependiendo en mucho de los complejos procesos mnemotécnicos automáticos, subyacentes en las células principalmente neuronales.

El avance de la música nos ha dado la gran posibilidad de ir aprendiendo a existir más plenamente no sólo en lo cultural, como afirman demostrativamente sus estudiosos, sino en todo el enorme sistema corporal y en lo que es de su pertenencia. Nos referimos al enorme, milenario, complejo extraordinario poder mnemotécnico psicobiológico que llevamos.

El gran invento de la música ha preparado paulatinamente al hombre hacia la realización de una ingeniería sonora de enorme capacidad multifuncional y, a su vez, una reingeniería de su propio cuerpo poniéndolo en un ducto de aceleración evolutiva. Con la construcción de plataformas sonantes específicas, por ejemplo, las fugas de Bach o las sonatas de Beethoven, el hombre, más que haber aprendido superlativamente a surfear las olas musicales de fuerte precipitación, ha logrado desenvolver sus funciones y capacidades cerebrales con mayor tonicidad vital. Lo anterior está siendo corroborado por los científicos, quienes incrementando el nivel de entendimiento sobre los procesos perceptuales y los cambios de comportamiento, afirman que es en nuestro cerebro, en donde se detectan, activan y desentrañan múltiples interacciones y respuestas de la música hacia el cuerpo; más aún, aseveran que la evolución de nuestra respectiva evolución cerebral sólo es posible, por un lado, gracias a las configuraciones de imágenes musicales que impactan ennobleciendo las multilateralidades de la memoria en lo temporosecuencial y, por otro, por la existencia de agentes visuales ricos y diversos que agrandan la relación e interconexión de lo viso-espacial.

Lo que llamamos memoria es entonces no un órgano, sino más bien una complicada y profusa red neuronal cuya actualización en todos los niveles del cerebro y del cuerpo permite la circulación de una poderosa, incontenible y enriquecedora carga

de estímulos vibratorio-sonoros y vibratorio-visuales. El oído y la vista en su evolución psicobiológica, ha ejecutado automáticamente durante millones de miles y miles de fracciones mínimas, complejos procesos señaléticos de ida y vuelta en gran parte de la corteza cerebral y en la profundidad del hipotálamo, y que finalmente han podido desencadenar como en ningún otro ser viviente, el funcionamiento de la memoria.

Ésta está implicada y reafirmada en la vida del hombre a tal grado, que desde su inicio y origen, hizo posible dar certeza a la conciencia humana. La memoria es la gran generadora de posibilidades que tenemos los seres humanos para verdaderamente conocer y autogenerar nuestra propia evolución. Ahora bien, la memoria que nombramos musical, también se encuentra en el interior del cerebro y de su actividad ya que continuamente ingresa estímulos de cambio a través de las señales que obtiene del complejo universo del fenómeno sonante. Si éste es más artístico-musical —cosa curiosa—, entonces mayores serán los efectos causados en todo nuestro cuerpo y en todos sus respectivos niveles. De ello va dando apenas cuenta el nuevo conocimiento neurocientífico y neuroestético.²

La simiente

Las numerosas épocas en que la música se ha desenvuelto, han visto y sentido el influjo de sus propios requerimientos sonantes en continuo cambio y transformación. Consciente que la música es en sí un cuerpo que, al moldearse en estilo, expresión, timbre, forma, estructura y símbolo, moldea a su vez el cuerpo humano, podemos inferir que también ejerce su influjo impactando en el entorno total del hombre hasta lograr incluso

² El término de Neuroestética es reciente. Apenas ha sido acuñado por Semir Zeki en función de descubrir las similitudes en las consideraciones de lo bello y la belleza. Fusiona a la ciencia, el arte y la filosofía. Consultar su libro *Visión interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*, Madrid, Editorial Antonio Machado, 2005.

modificarlo. De esta manera, las distintas formas de realización del cuerpo musical ejercidas en todos los tiempos y por todos los diversos grupos etnográficos del mundo, ponen a funcionar equivalencias en el cuerpo humano y en el contexto mismo en que éste se desenvuelve.

El cuerpo de la música es semejante a los sistemas muscular, esquelético y nervioso del cuerpo del hombre. La música entonces, más que ser el espejo del pensamiento artístico y reflejo de la cultura, más que ser reflejo del propio cuerpo humano, logra ser como ninguna otra de las creaciones artísticas que ha hecho el hombre, una extensión literal de su cuerpo con sus emociones, mente y espíritu. Como si fuera el cuerpo humano, el cuerpo de la música al unirse o contraerse, al tensarse o relajarse como éste, va renovándose en cada una de sus partes, desarrollando su propia estructura, sus formas y texturas, sus características estilísticas y sus condiciones funcionales.

Mientras el cuerpo humano existe en la acción de los músculos y los huesos para levantar, tirar, empujar, pivotar y girar, la música toma y retoma una y otra vez de los respectivos impulsos de la palpitación del corazón, o del palmeo y el movimiento de pies y manos los elementos configurativos de su acción musical. El cuerpo humano a su vez, enriquece su propia sincronización rítmica y de balanceo al dar seguimiento a los ritmos, melodías y armonías de la música o al recrear en su imaginación las formas abstractas de ésta, haciendo que en su interior acontezcan cambios cualitativos que le permiten una mejor destilación e interpretación no sólo del sonido, sino de la imagen visual, incluidas las táctiles, olfativas y gustativas.

De las miles y miles de sonoridades que va captando el cerebro humano, cientos de ellas encuentran distintos acomodamientos dentro de la creación de representaciones. Por ejemplo, combinan, mezclan y convierten la información en asociaciones visoespaciales. Nuestro cerebro convierte a la música de audial en visual. Sus requerimientos estimulativos

para las complejas operaciones que realiza generan cambios sutiles y a veces imperceptibles. Estos pueden variar desde una aparentemente simple acción como es unir la rememoración de «escuchar» al «leer» una partitura, o la formación de ideas y pensamientos lógico-matemáticos debidos a la exposición musical realizada por medios electrónicos.

Cuando los músicos memorizan expresamente obras completas o, inclusive, sólo algunos de sus pasajes, demandan del cuerpo conexiones emocionales con el gusto y el placer que en realidad no es otra cosa que ligar la mente y tonificar el cuerpo. *La memoria objetiva nunca me ha sido fiel. En cambio la memoria emocional me revive fácilmente*, asienta José Vasconcelos en «El comienzo» del *Ulises Criollo*.

Música inaudita

La utilización del cuerpo es la excelente y mejor estrategia para el conocimiento musical, sea para imaginarlo, producirlo, ejecutarlo, percibirlo y comprenderlo.

Las obras musicales son conocidas por el hombre a través de su cuerpo. Éste actúa expresándolas de diferente manera de acuerdo a las emociones provocadas. Existe así una cierta codificación de patrones que combinan melodías y ritmos con movimientos faciales, tono muscular, gesto, posturas y cualidades vocales. El cuerpo juega un papel activo en la vida mental.³

En esta incursión en lo que hemos denominado el cuerpo musical, habremos de converger en la memoria, por un lado, la intelectual, es decir aquella a la que Aristóteles asoció con los hábitos. Inmediatamente pasaremos a la orgánica, la cual es con toda propiedad, suave pero severa con todos aquellos datos sonoros que va siendo capaz de retener. La primera está referi-

³ Pally, Regina, *Procesamiento emocional. La conexión mente-cuerpo*, Libro Anual de Psicoanálisis (2000), XIV, 191-205, Los Angeles, p. 194.

da hacia lo esencial e incluso hacia lo extratemporal, mientras la segunda es un banco de datos cuyo registro está en el sistema orgánico. Los datos informativos procedentes de nuestros sentidos se resuelven por las células nerviosas en el neocórtex, quedando éstos guardados para siempre en la memoria orgánica.

El hipocampo recibe la información musical enviada por el sentido auditivo. Su trabajo consiste en definir qué giros musicales retiene y cuáles descarta, suspende y almacena. La posterior recuperación de datos, armonías y sobre todo melodías, será un proceso de completitud, es decir de ida y vuelta de información musical y extramusical.

La música en su sonar, según los expertos, desaparece de la memoria en más o menos 20 segundos. Pero si ésta se vincula con otros elementos, se fortalecen las conexiones entre las neuronas y la información pasa de la memoria a corto plazo a una de largo plazo y podrá ser recuperada posteriormente. Muchas de estas conexiones suceden en el llamado giro fusiforme ubicado en el lóbulo temporal.⁴

Se sabe así, que el sentido del oído es esencial para conocer el universo sonoro y el mundo musical en particular. Pero también es cierto que sin la participación de la memoria no habría ni mundo musical ni universo sonoro.

Los científicos están descubriendo la existencia de ciertas proteínas detrás de los procesos cognitivo-musicales. Así también han expresado que los códigos neuronales de la percepción auditiva acrecientan los circuitos cerebrales que memorizan la información musical y sonora. Para el investigador mexicano Ranulfo Romo, lo que tenemos en nuestro cerebro es una maravilla de circuitos cerebrales que son capaces de guardar nuestra experiencia.⁵

⁴ Cuando se pliega la corteza se forman anillos o círculos cerebrales conocidos como giro fusiforme. Su ubicación está en la superficie del lóbulo temporal y aunque no hay todavía un acuerdo unánime de los estudiosos, se sabe que procesa la información del color, el cuerpo, la cara, las palabras y las emociones contenidas en los estímulos faciales.

⁵ Ranulfo Romo Trujillo, es un conocido neurofisiólogo cuyas investigaciones

Música grávida

Desde que nacemos nuestro cerebro ya viene programado para examinar y evocar entonaciones y giros melódicos. También eso sucede con los sonidos que le son desagradables.

El cerebro musical es un gran contenedor del pasado de la música. Si es escuchada en este instante, evidentemente que estará en franca dependencia con el pasado musical acontecido. Cada obra musical en sí misma, nos proporciona una serie de elementos que se repiten en frecuencias y niveles y que van variando de diversas formas significando así un reto para nuestra atención y memorización.

No existe adjetividad en la calidad de la música sino sustantividad, dependiendo ésta del grado de atención que le otorguemos. Hoy día, con el auge, riqueza y hasta desmesura de la información, se requiere que la memoria en su desarrollo desdoble multilateralmente un alto nivel, inclusive hasta para poder olvidar. Debe ser capaz de estar en condiciones paritarias con la percepción y el aprendizaje.

La música es un arte temporal y cuando no tiene pasado, como sucedió en una porción amplia de la fenomenología artístico-musical del siglo XX, será sustituido éste por la asociación.

El mexicano Carlos Chávez compuso muchísimas obras sin antecedentes repetitivos, lo que provocaría indudablemente una mayor incomprensión del valor artístico y estético que tenía su producción creativo-musical. Asimismo, el compositor francés Pierre Schaeffer, autor de la música conocida como *concreta* atravesaría por circunstancias semejantes.

La asociación musical nos permite generalizar e ir transformando las nuevas experiencias sonoras. Así transfiguramos la realidad enriqueciéndola y aumentándola tanto en su volumen y color sonoro como en su estructura y su contenido. Hacién-

están explicando que el sentir y percibir provocan respuestas motoras voluntarias y conscientes.

dolo convertimos a la música en una herramienta emocional. Su cometido es la transmisión de sentimientos por medio de sus signos musicales. La música es —recordando a Tolstoi—, un vehículo excelente de comunicación y empatía entre los seres humanos cuya cualidad es altamente contagiosa. Rodearnos del cuerpo de la música, escuchando y sintiendo repetidamente las obras creadas, hace que funcionen sus modelos como implícitos de nuestros cuerpos humanos, es —de acuerdo con Botton— volvernó como ellas y, por lo tanto, versiones óptimas de nosotros mismos ⁶.

La música involucra otros componentes como la toma de decisiones y con ello se convierte en un poderoso referente en el funcionamiento del cerebro. Como ha dicho que probablemente tomar una decisión es el mecanismo cumbre de nuestro cerebro.

Los intérpretes de la música a menudo nos hablan sobre la necesidad de tomar decisiones con un pasaje después de una culminación, o cómo lograr el matiz correcto en el momento necesario.

Cuando escuchamos una sinfonía de Chaikóvski o una sonata de Beethoven ¿se oyen éstas en el cerebro? ¿Qué representación hay en el cerebro auditivo cuando escuchamos una voz? Y lo que hemos visto es que hay una copia cerebral, neuronal, muy dinámica, de lo que ocurre en el mundo externo. El mundo que percibimos tiene una representación física en la actividad de nuestras neuronas.

Ambas memorias se contienen en ese ámbito disciplinario que los musicólogos han llamado «mente musical». El hombre cultural tiende a subrayar que lo musical es resultado de procesos cognitivos, mientras que los neuropsicólogos defienden ahora con mayor intensidad, que lo musical es un proceso biológico. El musicólogo y semiota mexicano Rubén López Cano ⁷

⁶ En el libro *El Arte como terapia*, Botton y Armstrong despliegan una lista de diversas piezas artísticas de tipo visual que sirven para calmar el estrés, las ansiedades, tristezas, los sufrimientos y las penas.

⁷ Es uno de los miembros fundadores del Seminario de Semiología Musical (UNAM) que ha logrado una participación musicológica destacada en el mundo musical a través de sus muchos escritos y publicaciones editados en español e inglés.

refiere todo un complejo de diversos componentes que van desde la memoria, la percepción, la comprensión, la producción de emociones, hasta las sensaciones sinestésicas, la imaginación, el movimiento experimentado corporalmente a través del sonido y las imágenes metafóricas que se evocan cuando escuchamos música.

La música en la actualidad tiende a servir de diversas maneras, por un lado, a un mercado galopante cuya divisa es lograr la comercialización absoluta de ella, y por otro lado, a los intereses profundamente humanos en circunstancias de presión y acumulación.

Música inaudible

Sin la participación de la memoria, la vida de nosotros sería verdaderamente una abstracción de la realidad, solamente una intención privada de su acto, una idea y un algo descorporalizado. En el relato de muchísimos escuchas se pueden encontrar situaciones semejantes a ésta:

Al escuchar los primeros versos y la línea melódica de ese bolero sentí que no me entraba por el oído, sentí que me entraba por la espina dorsal, y lloré. Pedí que la cantaran varias veces más, tres o cuatro repeticiones ante el desespero de mis contertulios, y me seguía produciendo la misma sensación, pelos de punta y lágrimas incontrolables.⁸

Queda claro que el cuerpo humano va esculpiendo al cuerpo de la música. Sus intrincados procesos de asimilación, valoración y recreación, forman parte del complejo proceso evolutivo que ha tenido el ser humano.

⁸ *Relato de un escucha*, disponible en: <http://bajalaguardia.blogspot.mx/2009/08/memoria-organica.html>

La música memorizada auxilia al cerebro a crear, completar o inventar, consiguiendo dar una coherencia a lo pasado. «Ahora sabemos que hay regiones cerebrales que son importantes para el almacenamiento de cierto tipo de información». Sin embargo el recuerdo de una experiencia concreta se compone de una información que se guarda en lugares distintos del cerebro y cuando tenemos la experiencia de recordar el pasado se reúnen nuevamente.⁹

Así, al asistir a un recital de música de cámara o a un concierto de piano o guitarra, se suma junto a la música que suena, el aspecto que tiene. Por ello, hay partes de nuestro cerebro visual y partes de nuestro cerebro auditivo que se activan y el hipocampo ayuda a reunificar estos fragmentos de información, entonces todas las piezas vuelven a unirse y es lo que experimentamos como recuerdo.

Recientemente han sido descritos con aguda claridad siete tipos de mala memoria.¹⁰ La transitoriedad, la distractibilidad, el bloqueo, la atribución errónea, la sugestibilidad, la propensión y la persistencia. En todos ellos, los seres humanos nos repetimos miles de veces durante el correr de la vida. En el primero, el tiempo opera considerablemente en contra, ya que se tiende a olvidar lo que ha acontecido, llegándose incluso a perder la información. Este primer pecado, común a todos, es en el caso de los músicos y/o del público melómano el que goza de una notable disminución. La retentiva es mayor que con el paso del tiempo siguen conservándose muchos de los elementos conformantes de tal o cual pieza. La transitoriedad en el acto de escuchar implica un esfuerzo asociativo de sus partes lo que impide perder de la información musical. Es de notar, que el segundo pecado, la distractibilidad, si ocurre ésta al momento de las codificaciones, significará un notable des-

⁹ Schacter, Daniel, *Los Siete Pecados de la Memoria: Cómo la mente olvida y recuerda*.
¹⁰ Schacter dice que solemos olvidar lo que percibimos negativamente, y que lo olvidado tiene una parte positiva, adaptativa. «Olvidar lo trivial y dejar lugar a las cosas importantes».

censo en el entendimiento y comprensión musicales. Cuando nuestra atención no está bien puesta en lo que escuchamos no llegan a realizarse adecuadamente las conexiones con la memoria. De allí que suceda el tercer desliz de la memoria, el bloqueo, y con él la falla al no recordar el *tempo* y hasta el carácter de la obra.

Siguiendo este ejercicio adaptativo a la experiencia musical, pudiéramos decir que el cuarto pecado, el de la atribución errónea, acontece con frecuencia ya que solemos recordar la pieza musical pero no su fuente, sobre todo si la música pertenece a contextos y estilos similares.

Los músicos y la gente melómana, en muchos aspectos corrigen la mala memoria. Ya lo han hecho notar grandes figuras y estudiosos de la música. Si tomamos una pequeña muestra constituida de diversas piezas sobre del estado en que se encuentra la memoria, se podrá verificar fácilmente su condición. Comprobamos que muchos infringen las leyes del buen oír con el cuarto pecado, el de la atribución errónea en el binomio estilo/compositor. Recuerdan correctamente las melodías, pero incorrectamente su fuente.

También es cierto que la sugestionabilidad, la parcialidad y la persistencia forman parte de la lista de los siete pecados. Solemos imaginar la música, si es buena o mala a tal grado que engrandecemos o socavamos el papel que tiene en realidad. O la asociamos con hechos y circunstancias que nos provocan pasión, celo, alegría, tristeza y aversión. De los siete pecados mencionados, de acuerdo al planteamiento de Schacter, los primeros tres se dan por omisión, mientras que los últimos cuatro por comisión. Este investigador afirma que la mala articulación de la memoria se contiene en las siete transgresiones enunciadas. Por omisión están las fallas al recordar una idea, un hecho o un acontecimiento, mientras que por comisión existen al fragmentarse la fidelidad, los hechos y los acontecimientos. Concluye diciendo que para comprender la vida, hay que confiar

en menor proporción en la memoria de lo que sucedió tiempo atrás, ya que la vulnerabilidad recae en los detalles.

Lugares y memoria

Y llegó el domingo de Pascua. Nos despertó primero un tañido cantante, repentino, que se propaga según iban saludando el alba los distintos campanarios de la ciudad. Aumentó luego el estruendo metálico, melodioso y potente hasta llegar al repique. Próximas a nuestro hotel, las campanas de Catedral eran el alma de glorioso estrépito.

JOSÉ VASCONCELOS: «Camino de Durango» en *Ulises Criollo*.

El hombre ha venido haciendo con la música puentes y ha diseñado enlaces para andar y correr información por las pistas de sonidos, timbres, ritmos, armonías, géneros y estilos musicales. Con ello escala y avanza, imagina y cimenta, expresa y comunica. Durante el logro y consecución de sus obras artísticas se ha abierto caminos cognitivos que le permiten disfrutar y experimentar la felicidad de estar y vivir su cuerpo cuando más incorruptible sea experimentar el amor por la música. Permitir el establecimiento de esas mutuas interdependencias es disfrutar cosmopolitismos y regionalismos diversos y es adquirir equilibrio y sobriedad, precisión y emotividad, conocimiento y optimismo. El cuerpo musical es para nuestra memoria el mejor ejemplo evolutivo de interdependencia entre las preferencias y las aversiones, y es equilibrio para el engrandecimiento del hombre.

Bibliografía

- Bergson, Henry, *Materia y Memoria*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2010.
- Bottom, Alain de, Armstrong John, *Arte como terapia*, Madrid, Editorial Phaidon, 2014.
- Campbell, Federico, *Entre la ciencia y la literatura*. Consulta en: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/4207/pdfs/23-25.pdf>
- Chávez Carlos, *El arte como comunicación*, en *El pensamiento musical*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Gadamer Hans-Georg, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1991.
- García Canclini Néstor, Cruces Francisco, Castro Pozo Urteaga Maritza, coordinadores, *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*, Madrid, Editorial Ariel, 2012.
- Gilles Lipovestky, *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1996.
- López Cano Rubén, *Elementos para el estudio semiótico de la cognición musical*, Sitem (Universidad de Valladolid), Seminario de Semiología Musical (UNAM), Universidad de Helsinki, en: <http://www.eumus.edu.uy/amus/lopezcano/articulo2.html>
- Rousseau Jean-Jacques, *Diccionario de Música*, traducción de José Luis de la Fuente Charfolé, Madrid, Editorial Akal, 2007.
- Pally, Regina, *Procesamiento emocional. La conexión mente-cuerpo en Libro Anual de Psicoanálisis XIV*, Los Ángeles, 2000, p. 194.
- Punset, Eduardo, *El viaje al poder de la mente*, Barcelona, Editorial Planeta, 2010.
- Schacter Daniel, *Los Siete Pecados de la Memoria: Cómo la mente olvida y recuerda*, Madrid, Editorial Ariel, 2013.
- Tolstoi, León, *¿Qué es el Arte?*, en: <http://metalmadrid.cnt.es/cultura/libros/lev-tolstoi-que-es-el-arte.pdf>
- Zeki, Semir, *Visión interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*, Madrid, Antonio Machado Libros S.A., colección La balsa de medusa, núm. 150, 2005.

III. POÉTICA

Douces figures portées
 MIA Chères lèvres fleuries
 YETTE MAREYE
 ANNIE et toi MARIE
 où êtes-
 vous d
 jeunes filles
 MAIS
 près d'un
 jet d'eau qui
 pleure et qui prie
 cette colombe s'extasie

Tous les souvenirs de Raynal Billy Dalize
 O mes amis partis en guerre ? Où sont Raynal Billy Dalize
 Ja lillascen vers le firmament ? Où les noms se mélancolient
 Ex vos regards en l'eau dormante ? Où des pas dans une égide
 Meurent mélancolique ? Où est Cremnitz qui s'engage
 Où sont-ils Braque et Max Jacob ? Où est-elle sous-ils mortel
 Derain aux yeux gris comme le ciel ? Où de souvenirs mon âme a plus
 deau pleure sur ma peine

CEUX QUI SONT PARTIS A LA GUERRE AU DIED SE BATTENT MAINTENANT
 Le soir tombe O sanglante mer
 Jardins où saige abondamment le laurier rose fleur guerrière

Caligrama de Guillaume Apollinaire

VÍCTOR H. JIMÉNEZ ARREDONDO¹
ALFREDO ZÁRATE FLORES

ESTRIDENTISMO Y TIPOGRAFÍA:
UN ACERCAMIENTO A LA EXPRESIÓN GRÁFICA
DE LA VANGUARDIA MEXICANA

La relación entre las artes visuales y la literatura tiene una tradición bastante añeja y se ha asociado con frecuencia al ámbito de la pintura, la fotografía, el cine y, sobre todo después de los movimientos de vanguardia, al diseño. Uno de los aspectos que, de manera particular, saltan a la vista en la relación entre la manifestación literaria y la expresión gráfica es la tipografía. En el Caligrama, por ejemplo, opera una relación en la cual, tanto la expresión tipográfica como la literaria, se hermanan mientras se bifurcan creando un símbolo en el que el sentido de la expresión literaria no puede alejarse de la manifestación gráfica, sino que configuran una sola expresión.

Sin lugar a dudas, los movimientos de vanguardia surgidos a principios del Siglo XX con la intención de modificar las prácticas expresivas e incentivar la ruptura con las consideraciones estéticas y preceptivas modernas de la expresión artística y literaria, nos permiten observar que, el acercamiento entre el diseño gráfico y la literatura se opera desde lo que Hugo Achugar considera en *El museo de la vanguardia: Para una antología de la narrativa vanguardista hispanoamericana* como «una acción «simbólica» que ciertos sectores de estas sociedades realizan para intentar modificar o radicalmente cambiar la vida cotidiana». ² Según el propio Achugar, las vanguardias nos

¹ Departamento de Arte y Empresa de la División de Ingenierías, Campus Irapuato-Salamanca, Universidad de Guanajuato.

² Achugar, Hugo (1996), *El museo de la vanguardia: Para una antología de la narra-*

permiten identificar itinerarios alternos en la manifestación artística porque, se manifiestan desde la lógica de una relatividad ideológica que crea nuevos imaginarios. Es decir, los procesos de producción cultural heredados de la modernidad entran en conflicto y ello obliga a las artes a entrar en contacto con otras expresiones haciendo cada vez más flexibles sus fronteras y mucho más productivas sus relaciones.

En su *Historia de las literaturas de Vanguardia* (1925), Guillermo de Torre alude a una consideración experimental de la expresión literaria y dice que es en la poesía donde esta experimentación es más frecuente. En este sentido, el de la experimentación, basta recordar los caligramas de Guillaume Apollinaire, Stephan Mallarme, o en Hispanoamérica, los trabajos de Vicente Huidobro.

De Torre considera, además, que en «el análisis entusiasta de una *literatura experimental*: vibraba subyacente un trémolo apoloético de la *novedad*; en suma, quedaba antepuesta la *originalidad* a la *perfección*». Este sentido, el de originalidad con el que De Torre identifica a los movimientos de vanguardia, nos hace pensar que la innovación y la construcción de nuevas formas de manifestación están relacionadas con la aparición de nuevos públicos y la afirmación de nuevos códigos de comunicación vinculados a la emancipación de la racionalidad estética moderna.

Lo que nos interesa, en este trabajo, es puntualizar la relación existente entre las manifestaciones literarias o las expresiones vanguardistas de la literatura y su vinculación con las artes gráficas y visuales. Siguiendo la perspectiva que Antonio Monegal, desarrolla en la Introducción a *Literatura y pintura* (2000) titulada «Diálogo y comparación entre las artes», podemos ver que:

tiva vanguardista hispanoamericana, en H. J. Verani, *Narrativa vanguardista hispanoamericana* (pp. 7-34), México, Coordinación de difusión cultural de literatura/UNAM/El equilibrista.

3 De Torre, Guillermo. (1971). *Historia de las literaturas de Vanguardias* (vol. I). Madrid: Guadarrama. 1971, p. 31.

Toda la teoría de las «artes hermanas» [...] se basa en un paralelo entre las capacidades respectivas de la literatura y la pintura para representar el mundo, no en una identificación entre los recursos identificados. Cada una de ellas representa de un modo distinto y, en consecuencia, la afirmación de la diferencia entre las artes es fácil de justificar como una actividad prudente y sensata, mientras que postular la semejanza da pie a confusiones y exageraciones.⁴

Si bien el texto alude a la hermandad entre literatura y pintura, creemos que, al unirse expresión literaria y la manifestación gráfica, nos enfrentamos a una obra que opera, desde la lógica de ambas expresiones, la aparición de una manifestación autónoma, original y novedosa que mezcla recursos visuales, gráficos y literarios en la búsqueda de su voz y su posicionamiento artístico.

En esta nueva expresión, la tipografía aparece, como un elemento que no sólo acompaña el contenido literario, sino que se constituye de suyo, como una forma significativa que, al mismo tiempo que es vehículo de la expresión gráfica trae consigo la consideración poética del signo lingüístico. El cartel, la versión comprimida de un manifiesto, la portada de libro, se manifiestan como el resultado objetivo de un proceso de interpretación del mundo que hace del diseño, vehículo de su aparición. En este sentido, creemos que, al igual que sucede en la fotografía, en la expresión visual-tipográfica con la que ubicamos a los modos discursivos del diseño referidos anteriormente en este párrafo, nos enfrentamos a lo que llamamos, tomando como base la opinión que el teórico francés Phillipe Dubois hace respecto de la fotografía, un acto icónico, es decir:

Una imagen, si se quiere, pero como trabajo en acción, algo que no se puede concebir fuera de sus circunstancias, [...] algo que es a

4 Monegal, Antonio (2000), Introducción, en A. Monegal, & A. Monegal (Ed.), *Literatura y Pintura*, Madrid, Arco libros, pp. 9-21.

la vez por tanto y consubstancialmente una *imagen-acto*, pero sabiendo que ese «acto» no se limita trivialmente al gesto de la producción propiamente dicha de imagen (el gesto de la «toma») sino que incluye también el acto de su *recepción* y de su *contemplación*. (En Dubois, 1994, p. 11)

En este sentido, el cartel, la hoja mural, el manifiesto, el caligrama aparecen frente a nosotros no sólo como imágenes. Las manifestaciones gráficas en las que se manifiesta el caligrama o incorpora el cartel, elaboran, desde nuestro punto de vista, una codificación específica en la que los *Tipos* arrastran al lector hacia una simbolización de la experiencia que se vincula con un sin fin de aspectos emocionales, técnicos y teóricos que nos permiten considerarlos desde la óptica de una consideración simbólica y hablar de un texto tipográfico, de un signo tipográfico o bien, de un discurso tipográfico según el nivel semiológico en el que nos ubiquemos.

Uno de los movimientos artísticos, quizá sea más preciso llamarle manifestación artística, que hace uso de estas consideraciones tipográficas para manifestar, desde el ámbito de la visualidad gráfica, sus posiciones estéticas y poéticas en México es el movimiento iniciado por Manuel Maples Arce y conocido como el *Estridentismo*.

Como sabemos el *estridentismo* es un movimiento artístico de corte vanguardista surgido en México hacia 1921. En *El movimiento estridentista* (1928), German List Arzubide consigna una declaración suya fechada en 1923 en la que afirma: «Al fin surge el poeta en la hora en que negamos todos los caminos anteriores y avisoramos una aurora nueva; y una alegría enorme llena nuestro espíritu». Esta actitud contestataria con la que List Arzubide juzga, sobre todo, el afrancesamiento de las letras mexicanas que, en cierto sentido había desarrollado el grupo de *Contemporáneos*, se percibe muy claramente cuando dice

5 List Arzubide, Germán, *El movimiento estridentista*, México, SEP/FEM, 1986, p. 11.

List Arzubide, en el mismo documento citado anteriormente, afirma respecto de los estridentistas que:

Volamos en aeroplano y sobre las cabezas doloridas de tedio, cantamos con la fuerza de la hélice que rompe las teorías de gravedad, somos ya estridentistas y apedreamos las casas llenas de muebles viejos de silencio, donde el polvo se come los pasos de la luz; las moscas no pondrán su ortografía sobre nuestros artículos porque después de ser leídos, servirán para envolver la azúcar y nosotros, erizados de minúsculos rayos, iremos dando toques a los enfermos de indolencia.⁶

Además de la actitud crítica que caracteriza a los estridentistas, salta a la vista una conciencia de la necesaria renovación de la poesía mexicana que se vincula al ejercicio plástico y a los trabajos del grupo 30-30. En su tesis doctoral titulada *El estridentismo y las artes. Aproximación a la vanguardia mexicana en la década de los veinte* (2014), Miguel Corella Lacasa, afirma que, al igual que en otros movimientos vanguardistas, el análisis del *estridentismo* se ha basado, fundamentalmente, en la consideración poética y ha olvidado la manifestación gráfica y plástica. El egresado de la Universidad de Valencia considera a la propuesta de Maples Arce, «una expresión que quiere ser el cauce a través del cual pueda manifestarse todo el crisol de *emociones y sugerencias sensoriales*». Nosotros queremos leer esta sugestión sensorial a partir de un análisis de aquellos aspectos que vinculan la expresión estridentista con la manifestación gráfica, sobre todo con aquellos aspectos relativos a la tipografía. Otro aspecto que salta a la vista en el análisis de la obra de los Estridentistas es aquel que pone en contacto el trabajo de éstos, sobre todo de Manuel Maples Arce, con una

6 *Ibidem*, p. 12.

7 Corella Lacasa, Miguel, *El estridentismo y las artes. Aproximación a la vanguardia mexicana en la década de los veinte*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2014, p. 57.

síntesis de algunas vanguardias europeas entre las que destaca el Futurismo, el Ultraísmo y el Dadaísmo.⁸ En torno a la caracterización del *estridentismo* como vanguardia, el texto seminal del análisis del movimiento estridentista es el de Luis Mario Schneider *El Estridentismo, Una literatura de la estrategia* publicado por las Ediciones Bellas Artes en 1970, en el que el académico refiere, entre otras cosas, la relación existente entre la llegada del Futurismo, el Ultraísmo y el Dadaísmo a México y el seguimiento, por parte de los estridentistas, de las vanguardias europeas.

En este mismo sentido, Rubén Bonifaz Nuño, en el «Estudio preliminar» que apertura la obra de Manuel Maples Arce, *Las semillas del tiempo, Obra poética 1919-1980* (1981), considera que, si bien hay restos de aquellas vanguardias en la manifestación poética, pictórica, musical estridentista, Maples Arce buscó en el desarrollo de su poesía, «aquello que el hombre creaba fuera de sí, que ponía en el mundo como producto de su espíritu y sus manos, y que integraba necesariamente, el ámbito donde él se movía».⁹

Nosotros creemos que esta síntesis de las vanguardias desde la que Schneider y otros han identificado la génesis del movimiento estridentista, esta renovación de los modos de expresión y esta incorporación de elementos técnicos e ideológicos que forman el núcleo del movimiento hacen que, al prescindir de aspectos lógicos en la expresión artística como lo hace el Dadaísmo con la sintaxis, los elementos gráficos y tipográficos nos acerquen a la sensibilidad a la que querían llegar los estridentistas y del que nosotros queremos partir para desarrollar

⁸ En torno a la caracterización del *estridentismo* como vanguardia, Luis Mario Schneider refiere, entre otras cosas, la relación existente entre la llegada del Futurismo y el Ultraísmo a México y el seguimiento, por parte de los estridentistas, de las vanguardias europeas en su texto: *El Estridentismo, Una literatura de la estrategia*, Mexico, Ediciones de Bellas Artes, 1970. El texto de Schneider es un texto seminal en el estudio y análisis del movimiento iniciado por Maples Arce.
⁹ Nuño, R. B., Estudio Preliminar, en M. A. Manuel, *Las semillas del tiempo. Obra poética 1919-1980*, México, CONACULTA, p. 18.

una metodología de análisis de algunas expresiones gráficas del movimiento.

Jorge Mojarro hace notar en su artículo «Arqueles Vela, el *estridentismo* y las estrategias de vanguardia» (2009) que: «si hacemos excepción de los manifiestos y de la hoja mural *Actual* núm. 1, la publicación periódica más puramente vanguardista del *estridentismo*, sobre todo desde el punto de vista tipográfico y estético, fue *Irradiador* (1923)».¹⁰ Esto nos hace creer que es posible ubicar la expresión gráfica de *Irradiador* con aquello que afirman Diego Giovanni Bermúdez Aguirre, Juan Alfonso de la Rosa Munar y Carlos Martín Riaño Moncada en «El cartel: la stampa del mundo que fluye» (2012), cuando dicen que esta expresión gráfica ofrece: «la posibilidad de construir estructuras discursivas que involucran a muchas personas que, en un solo instante, logran captar un mensaje por medio de la elocuencia de la gráfica a través del color, la forma, la composición y la tipografía».¹¹

Para nosotros el signo tipográfico permite al lector entrar en contacto con aspectos expresivos desde la impresión visual que un producto deja en él. Los *Tipos*, como se les conoce a las letras en el ámbito tipográfico, son capaces de trascender el mensaje porque, en tanto manifestación simbólica, están vinculados a la dicotomía con la que, desde el estructuralismo, Roland Barthes caracteriza al signo.

Como sabemos, el teórico francés, considera que un lenguaje es un sistema cuya definición fundamental se centra en la posibilidad de comunicar por medio del uso de signos que tienen una estructura dicotómica en la que coexisten el significado y el significante. En *Elementos de semiología* (1964), Barthes retomaba, en cierto sentido la propuesta de Ferdinand de Saussure y la hermana con la glosemática danesa para establecer que,

¹⁰ Mojarro Romero, Jorge, *Arqueles Vela, el estridentismo y las estrategias de vanguardia*, Hipertexto, 2009, p. 74.
¹¹ Bermúdez Aguirre, D. D., El Cartel, la stampa del mundo que fluye, *Revista Internacional de investigación, innovación y Desarrollo en Diseño*, 7, 2012, p. 1.

en el signo existen dos planos, el de la expresión y el del contenido y gracias a esta manifestación dicotómica, la Semiología en tanto estudio de los signos:

tiene por objeto todos los sistemas de signos, cualquiera que fuere la sustancia y los límites de estos sistemas: las imágenes, los gestos, los sonidos melódicos, los objetos y los conjuntos de estas sustancias —que pueden encontrarse en ritos, protocolos o espectáculos— constituyen, si no «lenguajes», al menos sistemas de significación.¹²

Uno de esos sistemas comunicativos es la tipografía y, en tanto sistema de signos, es posible utilizar la misma metodología de análisis que se usa para el lenguaje articulado en el lenguaje tipográfico.

Ahora bien, sin afán de extendernos en la conceptualización bartheana presentamos algunas nociones que nos parecen importantes para caracterizar el sistema de signos tipográfico y establecer algunos fundamentos de lo que se presentará posteriormente en torno al análisis de expresión gráfica estridentista.

Como sabemos, Roland Barthes no restringe su análisis al lenguaje articulado sino que lleva su reflexión a la comprensión de sistemas simbólicos como la cultura, la moda, la fotografía. Según Barthes, ningún sistema semiológico funciona más allá de su estancia cultural y ello significa que, para que un sistema gráfico funcione ha de hacerlo en relación con elementos lingüísticos, ideológicos, sociales con los que entra en contacto. El semiólogo francés, considera que la lengua es: «es una institución social y al mismo tiempo un sistema de valores». «Esto significa que los valores comunicativos están supuestos por el código y que el usuario hace uso de ellos regido por una normatividad específica que podemos identificar fácilmente en la

¹² Barthes, Roland, *Elementos de semiología*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1971, p. 13.

¹³ Barthes, R., *Elementos de semiología*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1971, p. 19.

lengua articulada por medio de la sintaxis. Ahora bien, cuando el hablante usa el código, modela su actuación centrado en aquello que quiere comunicar, es decir, adecuando a su necesidad comunicativa el sistema de valores que lo rige.

Si nosotros asumimos, como lo hacemos, que la tipografía es un lenguaje. Hemos de aceptar que hay una serie de valores o paradigmas comunicativos que rigen ese sistema y que quien lo actualiza es un hablante tipográfico que debe reconocer las particularidades del código y usarlo en un contexto pragmático específico. Esto nos lleva a pensar que, en el signo tipográfico, elementos paradigmáticos y sintagmáticos, nos permiten articular un mensaje usando estos signos y que, la utilización de los mismos está especificando un sistema de valores desde los que se construye un mensaje. En torno a esta conducción, Enric Satué en *El arte oculto en las letras de imprenta*, advierte que mientras no se identifique el orden estilístico de la tipografía, los mensajes emitidos por los diseñadores, fracasaran necesariamente pues están condenados a no articular adecuadamente la dicotomía sintagma-paradigma y la aplicación del sistema de valores convierte al mensaje tipográfico en un sinsentido porque inarticula el habla tipográfica.¹⁴

Para el caso de la tipografía, el cartel, la portada del libro, es el medio en el que la relación lengua-habla articula o actualiza el código en los mensajes que produce. En este sentido, el color, las texturas, los puntos aparecen como elementos valorales que articulan un mensaje tipográfico y otorgan sentido a los signos desde los que se operan.

Estas condiciones sistemáticas e individualizadas, que Barthes identifica en diversos sistemas comunicativos, operan de la misma manera que en la fotografía, la literatura, el cine, para el del lenguaje tipográfico. Para este caso, la norma tipográfica es el código, la manifestación particular de esa norma es el habla tipográfica. Ahora bien, si hay una lengua tipográfica,

¹⁴ Satue, Enric, *El arte oculto en las letras de imprenta*, 2005, p. 21.

como quedó demostrado anteriormente, se hace necesaria la existencia de un signo tipográfico al que caracterizaremos en el mismo sentido que al signo lingüístico, es decir, como una unidad dicotómica con significante y significado en la que conviven el plano de la expresión y el plano del contenido.

En este sentido, se hace necesario analizar las nociones de significante y significado del signo en el pensamiento de Roland Barthes y vincular, a partir de ello, sus alcances para el caso del signo tipográfico.

Para nosotros, el significante del signo tipográfico es la «Plasticidad». En ella, lo que está referido es la representación gráfica de la cosa y viene a suponer lo que, respecto del signo lingüístico, Ferdinand de Saussure llama, imagen acústica. El signo tipográfico como tal trae consigo el nivel de la representación.

Sabemos que, en *Elementos de semiología*, Barthes parte de la concepción saussureana del signo lingüístico, pero agrega a ella algunos aspectos ligados a la *Glosemática* de Louis Hjelmslev, sobre todo aquellos vinculados a la sustancia y la forma del signo que, unidos a la existencia de dos planos correlativos a los que llama plano la expresión y plano del contenido nos permiten comprender el significado del signo. Esto quiere decir que, en todo signo podemos observar la coexistencia de dos formas y dos planos. La sustancia y la forma de la expresión y la sustancia y la forma del contenido.

La forma de la expresión se refiere a la realización concreta que hace significativa la sustancia de la expresión. En una imagen, por ejemplo, la forma de la expresión se identifica gracias a la utilización correcta del eje primario vertical y el eje secundario horizontal y supone la existencia de lo que anteriormente vinculamos con el eje paradigmático.

El plano del contenido, al igual que el de la expresión tiene dos funtivos. La sustancia del contenido y la forma del contenido. En una imagen, la regla de los tercios está vinculado

a la sustancia del contenido porque, dependiendo del aspecto que se quiera resaltar en ella, terrenal o celeste, se utiliza un mayor espacio en su representación para, desde ella, expresar adecuadamente la significación. Uno de los ejemplos que llama la atención en el pensamiento de Roland Barthes respecto de estas consideraciones es su reflexión sobre la moda. En *El Sistema de la moda* (1967), Barthes analiza el vestido como manifestación simbólica y dice que éste presenta los mismos planos de los que hablamos anteriormente. Según el francés, *La sustancia de la expresión*, para el caso de la moda, está determinada por el diseño de los vestuarios, el espacio de la pasarela, etc. Por otro lado, cuando alude a la *sustancia del contenido*, afirma que ésta se expresa gracias a la existencia o ubicación de los elementos propios del discurso de la moda.

Una vez identificada la sustancia, pasamos a elaborar algunas consideraciones en torno a la *forma de la expresión*. Según Barthes, cualquier vestido refiere al sistema en su totalidad porque se construye a partir de la generalidad de las tendencias, las formas o los colores. Un vestido de noche, debe referir necesariamente a una serie de elementos constitutivos de este subgénero del vestido. En relación con la *forma del contenido*, ésta es la realización pragmática de la forma de la expresión que un diseño ofrece.

En el sistema tipográfico, *sustancia de la expresión*, está determinada por las normas tipográficas que se adaptan a las necesidades comunicativas del espacio cultural y por ello, con frecuencia, se les confunde con un subsistema, por ejemplo, el cartel publicitario, etc. *La Sustancia del contenido* se expresa en los elementos propios del lenguaje tipográfico como son: las familias tipográficas, los tonos, *Serif*, *San serif*, etc. Por otro lado, la *Forma de la expresión* actualiza funciones específicas del sistema, por ejemplo, forma, textura, color y vinculan al lector con aspectos sensoriales, gusto, tacto, vista. La *Forma del contenido* es el espacio por el cual, el tipógrafo, diseña o articula la rela-

ción entre las formas, las texturas y el color con los aspectos sensoriales vinculados en su discurso.

La identificación que hace Roland Barthes del significado y significante con los funtivos de los planos de la expresión y el contenido en *Elementos de semiología* se desarrolla también, en su texto *Lo obvio y Lo obtuso* (1982). En este texto, el francés desarrolla un texto titulado: «El espíritu de la letra» en el que, desde nuestro punto de vista, identifica *Lo obvio* con el plano de la expresión y *Lo obtuso* con el plano del contenido. Para nosotros, *Lo obvio* está determinado por el carácter formal del signo analizado y la categoría de *Lo obtuso* con la significación otorgada por el tipógrafo en la actualización del sistema tipográfico. Al referirse al catálogo de Massim, Barthes, dice:

Pero resulta que este objeto, tan simple en apariencia, tan fácil de identificar y nombrar, tiene algo de diabólico: se escapa en todas direcciones, y sobre todo en dirección de su propio contrario: constituye lo que llamamos un significante contradictorio, un enantiosema. Ya que, por una parte, la letra dicta la ley en cuyo nombre se limita toda extravagancia («Por favor aténgase a la letra del texto»), pero por otra parte, como muestra Massim, desde hace siglo proporciona sin tregua una gran profusión de símbolos; por un lado, la letra «comprime» el lenguaje, a todo lenguaje escrito, con el cepo de sus veintiséis caracteres (en francés), que no son más que una simple combinación de rectas y curvas; pero por otro lado constituye el punto de partida de una imagería tan basta como una cosmogonía.¹⁵

Para Roland Barthes, en *La aventura semiológica*, comprender un mensaje supone «recibir el mensaje perfectamente constituido porque éste comporta un plano de la expresión (es la sustancia fónica o gráfica de las palabras, son las relaciones sintácticas de frase recibida) y un plano del contenido (es el sentido

¹⁵ Barthes, R., *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 104.

literal de esas mismas palabras y de esas mismas relaciones)»¹⁶ De este modo, podemos ver que el conjunto del significante y el significado manifiestan lo que conocemos como denotación. La connotación, por el contrario, es en cierto modo una extensión de la denotación y está constituido por sistemas más amplios como el cultural. Por ejemplo, en una campaña publicitaria que usa la tipografía como subsistema, el sistema amplio es el discurso publicitario y el significado específico del elemento tipográfico depende de aquel. Por lo tanto, su connotación está vinculada al sistema en el que aparece como funtivo. Sin embargo, y esto es lo importante, es un sistema *per se* que tiene su propia forma, su propia sustancia, su propia expresión y su propio contenido.

En resumen, el mensaje tipográfico tiene la misma estructura que cualquier discurso simbólico. Es decir, el plano de la expresión se manifiesta en los elementos que conforman la plasticidad. El plano del contenido se conforma desde los aspectos que permite la legibilidad del signo tipográfico.

En el caso del cartel estridentista o de la expresión tipográfica estridentista queremos ubicar estos dos aspectos del discurso tipográfico: la plasticidad y la legibilidad en la medida en que operan la configuración del signo que nos interesa describir.

Para la realización del análisis, partiremos del diseño de una rúbrica que nos permita evaluar los elementos tipográficos en torno a su forma y su contenido. Pretendemos identificar los factores que involucran las condiciones en las que se presenta la tipografía en el cartel estridentista y, en la medida de lo posible, identificar la manera en que se significan las formas tipográficas. En el análisis nos interesa destacar la forma en que el nivel de representación afecta o no la convención formal del discurso tipográfico y su sintaxis porque esto nos ofrece la posibilidad de ubicar y otorgar valor tanto al discurso como en la presentación del mismo.

¹⁶ Barthes, R., *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1985, p. 240.

<i>Nivel de equilibrio entre forma y contenido</i>	No existe un balance dentro de los elementos que constituyen la pieza.	El cuerpo de la composición y sus elementos, apenas ofrece un contrapeso entre los elementos a evaluar, por lo que no es posible hacer la lectura global de la pieza.	No se percibe un equilibrio entre los componentes a evaluar, pero se destacan elementos que consiguen el cometido de la obra.	Aun cuando el balance sobre los elementos a evaluar, dentro de la pieza puede inclinarse un poco hacia alguno de los lados, se conserva la armonía dentro de la misma.	El balance entre la imagen que conforma los elementos tipográficos y la lectura del mensaje se conserva como un todo armónico dentro de la composición de la pieza.
--	--	---	---	--	---

Con la intención de mostrar los resultados del análisis de las cinco imágenes citadas anteriormente se presenta la información de cada uno de ellos agrupados por dimensión, de manera que se pueda interpretar de una manera más dinámica la información.

1. Dimensión: Exaltación de la plasticidad de los elementos tipográficos.
2. Dimensión: Legibilidad del mensaje de la obra.
3. Dimensión: Nivel de equilibrio entre forma y contenido.

1. Dimensión: Exaltación de la plasticidad de los elementos tipográficos:

En la imagen 1, *Grabado a dos tintas* de Ramón Alva de la Canal, presenta de manera notable los elementos tipográficos toda vez que han sido dispuestos dentro de la composición como un elemento que acompaña los recursos plásticos de la obra. Es interesante observar la forma en que se destaca la ruptura

de la línea de base y la alteración de la escala. Esta estrategia acentúa la tipografía porque permite observar una ruptura con las formas convencionales.

La imagen 2, Portada del libro de Manuel Maples Arce *Urbe, Superpoema bolchevique en cinco cantos*, se exhibe desde la perspectiva de nuestra rúbrica, en el nivel de bueno, ya que su composición presenta a los elementos tipográficos con algunos recursos plásticos en los que es posible observar la ausencia de la línea base y la superposición de elementos que nos permiten señalar formas tipográficas bien definidas.

La obra *El huarache impreso*, Tinta sobre papel, de Fermín Revueltas que se encuentra en la imagen 3. Manifiesta una exaltación de la plasticidad notable ya que los elementos tipográficos presentados fluyen por la composición adaptándose al espacio que los contiene. Resalta la pérdida de la escala natural de la forma e incorpora elementos gráficos que los acompañan, destacando aún más, sus formas.

En la imagen 4, *El nopal filosófico y crítico* de Fermín Revueltas. Queda circunscrito, en nuestra rúbrica en un nivel de cualidad buena, ya que los elementos tipográficos están organizados de una forma jerárquica y permiten que el diseño se observe de manera equilibrada y limpia. Se observan además rasgos unificados en el diseño de las formas tipográficas en adición de la incorporación de elementos gráficos que destacan la visualidad en su conjunto.

La imagen 5, *Irradiador Estridencial* (caligrama-manifiesto en *Irradiador. Revista de Vanguardia*, núm. 1, sept. 1923). Manuel Maples Arce, Diego Rivera, Julio Torri y José Juan Tablada. Manifiesta una condición notable en torno a la exaltación de la plasticidad pues, prácticamente en ausencia de elementos gráficos dentro de la composición, se ha logrado una integración visual conjunta a partir de los elementos tipográficos. Destacando recursos de espacio, alineación y escala para destacar las formas.

Como podemos observar en el análisis y la descripción de la rúbrica en torno a la exaltación de la plasticidad que queremos asociar al Plano de la expresión las cinco imágenes cumplen al menos en un nivel *bueno*, respecto de los criterios abordados por nuestra rúbrica y nos permiten observar que, la expresión tipográfica estridentista cumple, desde el plano de la expresión bartheana, con su cometido denotativo y con su identificación en tanto significante de la manifestación simbólica tipográfica.

A continuación, abordaremos nuestra segunda dimensión: la *Legibilidad del mensaje de la obra*. Es importante decir que los niveles sintagmáticos y paradigmáticos desde los que se opera la actualización del sistema de valores de la lengua tipográfica adquiere en este espacio uno de sus elementos más significativos, en torno a nuestras imágenes, esta dimensión se ha comportado de la siguiente manera.

2. Dimensión: Legibilidad del mensaje de la obra

En la imagen 1, el mensaje dentro de la obra se presenta de forma *notable* ya que, una vez que se ha hecho el recorrido que la propia composición va marcando, puede leerse el mensaje contenido en ella.

La imagen de *Urbe, Superpoema bolchevique en cinco cantos*, nos permite identificar la presentación del mensaje de una manera *sobresaliente* ya que el mensaje se desenmascara a primera vista pues la imagen de la ciudad y sus formas son claramente reconocibles.

La lectura de los aspectos de la legibilidad supuestos en la rúbrica para el caso de la tercera de las imágenes ubicadas en nuestro *corpus*, se revela *notablemente* gracias a que la composición guía el recorrido de la lectura sin elementos que obstaculicen su comprensión y, facilitando el entendimiento del mensaje.

El *nopal filosófico y crítico* de la imagen 4, se ubica, en nuestra rúbrica como una manifestación sobresaliente ya que el mensaje del cartel se presenta de forma precisa aun cuando existen elementos gráficos que, si bien acompañan a la tipografía, no obstaculizan la lectura que se acierta de un solo vistazo.

La imagen 5 se ubica, desde la lógica de nuestro análisis, como *bueno*, ya que es necesario haber analizado los elementos que conforman el lenguaje. Si bien la tipografía se presenta sin ningún elemento que afecte su lectura, la composición requiere que los elementos que la forman sean analizados cuidadosamente antes de hacer una lectura adecuada del mensaje.

En la manifestación tipográfica, la expresión estridentista hace gala de magnificencia. En el nivel de la legibilidad, los cinco elementos de nuestro corpus, cumplen de manera más que satisfactoria su funcionalidad y nos permiten conectar, el plano de la expresión con el plano del contenido ofreciendo la posibilidad de significar adecuadamente la imagen. Las categorías de Lo obvio y Lo obtuso con las que hemos identificado los planos de la expresión y el contenido y la denotación y connotación del mensaje se manifiestan, en estos cinco ejemplos de manera sobresaliente y nos permiten decir, de forma más que asertiva que, tanto el otorgamiento de sentido como la actualización de los valores por parte de los artistas estridentistas están garantizados.

En nivel de equilibrio entre la forma y el contenido nos permite agregar a nuestro análisis una categoría que complementa todo lo que hemos dicho en las dos dimensiones descritas anteriormente y ubicar, de forma más precisa, algunos de los criterios, según los cuales, nuestro análisis, vincula la expresión tipográfica de la vanguardia mexicana de los años veinte con las categorías del análisis bartheano del que hemos partido.

3. Dimensión: Nivel de equilibrio entre forma y contenido

En imagen 1, la composición es armónica y está equilibrada en el cartel, lo cual nos permite ubicarla en el nivel *sobresaliente*. Las formas tipográficas acompañan a los demás elementos gráficos en un conjunto manifestando un mensaje claro que se puede percibir integrado.

En el cartel de la imagen 2, se presenta un equilibrio *sobresaliente* porque las formas tipográficas atienden a la formalidad y al mensaje de manera que se percibe una composición armónica.

Para el caso de la tercera imagen 3, el balance que presenta este cartel es *sobresaliente* toda vez que la exaltación de la plasticidad y el acompañamiento de los aspectos gráficos permiten la transmisión del mensaje mientras equilibra el cometido de las formas tipográficas.

El balance entre los elementos gráficos y los elementos tipográficos de la imagen 4 es *sobresaliente* y permite una lectura del mensaje que se conserva mientras incorpora todos los elementos que la componen de manera armónica dentro de la composición de la pieza.

El cartel de la imagen 5, se presenta, en nuestra rúbrica como una expresión *sobresaliente*. En ella, las formas tipográficas han conformado en su conjunto espacios compositivos que se manifiestan como un todo dentro de la composición conteniendo el mensaje y revelándolo de manera precisa desde la lógica de la composición vanguardista que supone el texto.

Una vez concluido nuestro análisis, creemos que es cierto afirmar que la expresión estridentista, al menos en lo que se refiere a la consideración tipográfica es altamente significativa, consideramos, además, que cumple con la consideración de originalidad e innovación de las vanguardias de las que abreva en su expresión.

Es, desde nuestro punto de vista, necesario revalorar o, quizás sea más preciso, ubicar a la vanguardia poblana en su

dimensión exacta, al menos en lo referente a la consideración plástica y tipográfica. Las cinco obras que han compuesto nuestro análisis se revelan, desde nuestra perspectiva, tal como, Maples Arce describe en «Canción desde un aeroplano» de Poemas interdictos (1927): «Propulsión/ entusiasta de la hélices nuevas, / metáfora inefable despejada de alas»¹⁷

Anexo. Índice de imágenes

Imagen 1. Portada para *El movimiento estridentista* German list Arzubide, Grabado en madera 27,2 *20,4, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México, en <http://cultuver.blogspot.mx/2009/07/estridentismo.html>

Imagen 2. Portada para *Urbe, Superpoema bolchevique en cinco cantos*, Maples Arce, México, Casa Editorial Andrés Botas e Hijos, 1924. Portada de Jean Charlot, en http://www.esteticas.unam.mx/revista.imagenes/posiciones/pos_saenz07.html

Imagen 3. *El huarache impreso*, Fermín Revueltas, Tinta sobre papel. Recuperada de: <https://es.pinterest.com/pin/575123814898055501>

Imagen 4. *Nopal filosófico y crítico*, Fermín Revueltas, Tinta sobre papel, en <https://es.pinterest.com/pin/485474034815856667/>

Imagen 5. *Irradiador Estridencial* (caligrama-manifiesto en *Irradiador. Revista de Vanguardia*, núm. 1, sept. 1923) Manuel Maples Arce, Diego Rivera, Julio Torri y José Juan Tablada. Recuperado de: <http://www.jornada.unam.mx/2013/04/21/sem-evodio.html>

Bibliografía

Achugar, Hugo, *El museo de la vanguardia*. Para una antología de la narrativa vanguardista hispanoamericana, en H. J. Verani, *Narrativa vanguardista hispanoamericana* (pp. 7-34), México,

¹⁷ Arce, M., *Las semillas del tiempo. Obra poética 1919-1980*, México, CONACULTA, 1990, p. 69.

- Coordinación de difusión cultural de literatura/UNAM/El
equilibrista, 1996.
- Ambrose, G. &. *Fundamentos de la tipografía*, Barcelona, 2007.
- Arce, M., *Las semillas del tiempo. Obra poética 1919-1980*, México,
CONACULTA, 1990.
- Barthes, Roland, *Elementos de semiología*, Madrid, Alberto Corazón
Editor, 1971.
- , *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1985.
- , *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1986.
- Bermúdez Aguirre, D. D. El Cartel, la estampa del mundo que fluye.
*Revista Internacional de investigación, innovación y Desarrollo en
Diseño*, 7, pp. 1-10, 2012.
- Corella Lacasa, M. *El estridentismo y las artes. Aproximación a la van-
guardia mexicana en la década de los veinte*, Valencia, Universidad
Politécnica de Valencia, 2014.
- De Torre, G., *Historia de las literaturas de Vanguardias*, vol. I, Madrid,
Guadarrama, 1971.
- List Arzubide, Germán, *El movimiento estridentista*, México, SEP/FEM,
1986.
- Mojarro, J. *Arqueles Vela, El estridentismo y las estrategias de vanguardia*,
Hipertexto, 2009.
- Monegal, A., Introducción, en A. Monegal, & A. Monegal (Ed.), *Lite-
ratura y Pintura*, Madrid, Arco libros, 2000.
- Nuño, Rubén Bonifaz, Estudio Preliminar, en M. A. Manuel, *Las semi-
llas del tiempo. Obra poética 1919-1980*, México, CONACULTA.
- Satue, Enric, *El arte oculto en las letras de imprenta*, 2005.

VERÓNICA IZCHEL ADAME AGUILERA¹
LAURA GEMMA FLORES GARCÍA²

ENTRE PINTURAS MIS PALABRAS. UN EJERCICIO CREATIVO CON LA OBRA DE LILIA CARRILLO

I. El plano

Teresa del Conde,³ Manuel Felguérez⁴ y Lelia Driben⁵ denomi-
naron a la generación de artistas visuales de los 50 la *Genera-
ción de la Ruptura*. Como frecuentemente una generación se
autodenomina en función de un periodo que le antecede, este
apelativo provenía del rompimiento con la tendencia inmedia-
ta anterior que era «el muralismo». Sin embargo, los propios
artistas y algunos de quienes asistieron a una exposición don-
de se habrían de presentar los precursores de ese movimiento,
confiesan no haber encontrado tales diferencias o al menos tan
marcadas entre los últimos suspiros de esa gran corriente y la
que emergía. Vicente Rojo propuso el término de apertura y
varios artistas hablaron de «movimiento» preferencialmente al
de «generación». A decir de la crítica de arte Teresa del Conde,
este término fue acuñado con base en una reflexión del poeta

1 Alumna del Diplomado *Campos Multidisciplinares del Arte V* y de la Unidad Aca-
démica de Docencia Superior-UAZ.

2 Universidad Autónoma de Zacatecas.

3 La aparición de la Ruptura, <https://artemex.files.wordpress.com/2010/12/lectura-10-la-aparicion3b3n-de-la-ruptura.pdf>

4 Felguérez, Manuel, *La Ruptura 1935-1945*, en *Ruptura: 1952-1965*, catálogo de la ex-
posición, México, INBA, SEP, 1988.

5 *La generación de la Ruptura y sus antecedentes*, FCE, 2012, Primera edición electróni-
ca, 2013. https://books.google.com.mx/books?id=9-49AwAAQBAJ&pg=PTi&lpg=PTi&dq=la+generaci%C3%B3n+de+la+ruptura+y+sus+antecedentes&source=bl&ots=-NChZse3dn&sig=0VtwjG3XK19Ncvc3C1vHH5Bdg&hl=es_419&sa=X&ei=dU89VamIPMqlsAW4j4HYDA&ved=0CEEQ6AEwBg#v=onepage&q=la%20generaci%C3%B3n%20de%20la%20ruptura%20y%20sus%20antecedentes&f=false

Octavio Paz⁶ quien lo utilizara hacia los años 50 para referirse a artistas como Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Gunther Gerzso, y Mathias Goeritz.⁷ Cuevas por su parte se atribuyó el umbral del movimiento afirmando: «La ruptura soy yo». Y hubo quienes llamaran al movimiento la (*de*)generación de la ruptura. Hace unos años Manuel Felguérez, uno de los más reconocidos artistas de ese grupo, suavizaría su declaración, rectificando que ellos no fueron una generación de ruptura, sino de apertura al arte universal.⁸

Como quiera que así se autodenominaran o dejaran de hacerlo, lo cierto es que la característica de este periodo fue la evidente separación de la tendencia muralista ocurrida en la posrevolución hasta los años 40 en México. Los más grandes: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco habían cubierto con la sombra de su omnipresencia a todos los pintores que les sucedieron hasta que esta generación rompió de tajo con los postulados de esos hombres convertidos en los dioses del muralismo mexicano. Los primeros en tender lazos extra nacionalistas fueron Carlos Mérida y Rufino Tamayo. La Generación de la Ruptura pugnó por incorporar valores más cosmopolitas y abstractos en su trabajo, además de ensayar una suerte de nuevas inclinaciones practicadas en Europa y Estados Unidos como: el expresionismo abstracto, el informalismo abstracto, el poscubismo y el automatismo surrealista, entre muchas otras.

Si bien a lo largo de esta comunicación describiremos *groso modo* los lineamientos de dicha ideología artística, en esta presentación nos interesa partir del contexto histórico en que

6 Legrand-Hubert, Dominique, Nuevo libro de Lelia Driben sobre el movimiento de la Ruptura en el arte mexicano y sus antecedentes, en <http://www.arts-history.mx/blog/index.php/component/k2/item/782-nuevo-libro-de-lelia-driben-sobre-el-movimiento-de-la-ruptura-en-el-arte-mexicano-y-sus-antecedentes>

7 <http://museografo.tv/generacion-de-la-ruptura/>

8 Aporte de artistas de "La Ruptura" al arte mexicano no se valora: experta, Informador.mx, Guadalajara, Jalisco, Domingo, 24 de mayo de 2015, en <http://www.informador.com.mx/cultura/2013/447979/6/aporte-de-artistas-de-la-ruptura-a-arte-mexicano-no-se-valora-experta.htm>

surgió este pasaje de la historia de la pintura a fin de aportar otro elemento más para ser analizado desde la perspectiva histórico-artística, finalizando con una revisión a las aportaciones del trabajo de Lilia Carrillo en relación a esa ruptura.

En reciente trabajo la crítica y académica argentina Lelia Driben hace un recuento de los artistas a los que ella ubica dentro de esta *Generación de la Ruptura*, pero como un gesto desafortunado del resultado de su investigación comienza nombrando a los muralistas como la primera vanguardia de ese colectivo, lo cual para quienes aún están entre nosotros no terminó de gustarles por completo, justo por el afán de escindirse de la Escuela Mexicana de Pintura.

No obstante, en el culmen del periodo Lelia Driben incluye a Gilberto Aceves Navarro, Lilia Carrillo, Arnaldo Coen, Pedro Coronel, José Luis Cuevas, Enrique Eheverría, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Alberto Gironella, Roger von Gunten, Rodolfo Nieto, Brian Nissen, Tomas Parra, Gabriel Ramírez, Vicente Rojo, Kazuya Zakai y Francisco Toledo y se disculpa por no haber incluido a otros más.

Los sucesos que circunvalan a este periodo en México y tomando el contexto mundial, acaecen tras la invasión de las tropas alemanas que habían desatado la Segunda Guerra Mundial. Aunque en un principio México se había declarado neutral, después de sufrir la pérdida de dos buques petroleros debido a los ataques alemanes, nuestro país se sumó al conflicto adhiriéndose a los aliados, es decir: Gran Bretaña, Estados Unidos, Francia y la Unión Soviética. En este contexto México firmó varios acuerdos con la potencia de Norteamérica. Fue la época de la creación de grandes institutos gubernamentales.

Posteriormente a la Segunda Guerra Mundial y al posicionamiento de los Estados Unidos de Norteamérica, México se sostuvo en un largo periodo de crecimiento económico de 1948 y 1954 hasta fines de la década de 1960 en que sobrevino un ciclo de gran industrialización para el país. Fue descollante la urba-

nización de ciudades como: México, Guadalajara y Monterrey.⁹ En 1950 se inauguraría uno de los edificios emblemáticos, ya no de la Ciudad de México, sino de todo el país: la torre latinoamericana. Las décadas de 1940 a 1970 fueron llamadas «el milagro económico».

Fue en este contexto que los artistas de la época exploraban otros lenguajes artísticos apartándose de los discursos politizados de sus antecesores. Alberto Gironella, José Luis Cuevas, Francisco Corzas serían ubicados como representantes de lo neofigurativo y Lilia Carrillo, Enrique Echeverría, Pedro Coronel y Vicente Rojo como abstractos.

De manera paulatina, cada artista encontró su propia voz. Alberto Gironella, Vicente Rojo, Manuel Felguérez, Enrique Echeverría y Gabriel Ramírez son abstractos; todos ellos tenían estilos distintos, pero los unía una diversidad de propuestas estéticas que coincidían con la modernidad del siglo xx europeo. Coronel comienza su carrera pintando al modo de los muralistas, pero después cambia a un neofigurativismo más libre. Cuevas era un provocador. Arnaldo Coen fue el más joven de la generación; tenía una abstracción lírica vinculada a Klee. Von Guthen aporta su particular manera de pintar, que consiste en una muy decantada evocación de la naturaleza. Brian Nissen contribuye con formas bidimensionales y tridimensionales.¹⁰

Lilia Carrillo, de acuerdo a la opinión de muchos contemporáneos, fue la más avezada para romper no sólo con el muralismo sino acercarse de manera más decidida a expresiones europeas en el límite del lirismo abstracto. Ella nació en la Ciudad de México en 1930. Fue alumna de Manuel Rodríguez Lozano, pintor mexicano miembro del grupo «Los Contemporáneos».

⁹ Varios Autores, *Nueva historia mínima de México ilustrada*, México, El Colegio de México, 2008, pp. 483-508.

¹⁰ González, Héctor, *La de la Ruptura, una generación que cambió todo*, FCE, Librería Virtual, Fuente: *Vértigo*, México, 2013.

Posteriormente, estudió en «La Esmeralda» siendo alumna de Agustín Lazo, Carlos Orozco Romero, Antonio Ruiz y Pablo O'Higgins, donde obtuvo su título de maestra en artes plásticas en 1951. Como portadora de la abstracción lírica puede asegurarse que fue la artista que con mayor contundencia representó a esa nueva corriente alejada de toda referencia figurativa de sus antecesores. Quizás esto pudo lograrlo al haber viajado en 1953 a París, para estudiar en la Academia de la *Grande Chaumière*, exhibiendo en la *Maison du Mexique* y en la Exposición de Artistas Extranjeros en Francia hacia 1954. Para 1960 su obra se expuso también en Washington, Nueva York, Tokio, Lima, São Paulo, Madrid, Barcelona, Bogotá y Cuba. Este periodo coincidió con su matrimonio con Manuel Felguérez. La época de Lilia Carrillo tenía que cruzar las fronteras del arte figurativo, olvidando la ideología de izquierda y buscando sin duda una expresión más allá del discurso meramente político. En palabras de Lelia Driben:

Lilia extendió su yo interno a la pintura, donde el lenguaje de las figuras es sustraído para que, en su lugar, y en suspensión, mediante manchas, trazos, puntos, destellos, habite ese otro lenguaje del silencio, de la pausa y el acallamiento poético, que es, en sí, otra forma de lenguaje.¹¹

Pero veamos que de la obra de Carrillo arroja lengüetadas de poesía desde las más finas formas del lirismo abstracto.

II. El lirismo

Lilia Carrillo se permitió anegarse en el mágico mundo del surrealismo, del cubismo y desde luego el existencialismo que reinaban en Francia. Sus cuadros eran plasmados por

¹¹ *Idem*, p. 35.

emociones vívidas que no precisaban de explicaciones y partían no del dibujo sino del lienzo en blanco, dejando a los observadores la tarea de interpretarlos y asimilarlos. A pesar de lo corta de su vida, ya que murió en 1974 a causa de una aneurisma en la médula espinal, su obra es rica en sentimientos e ideas, está llena de pasión y armonía que no dejarán que se olvide al artista y mucho menos a la mujer que hay detrás de cada obra.

Intento 1



El camino es largo, pesado y una colina blanca se extiende infinitamente hacia un destino incierto pero obligado, mis pies se mueven automáticamente uno delante del otro, mi cuerpo ha perdido la forma, las proporciones y la estructura; no soy más que un montón de huesos unidos por la voluntad y moviéndose sin parar. Hace tiempo que he aminorado el ritmo y lo que al inicio debieron ser seis meses se han transformado ya en un año o más, el número del día ya no importa, lo único imprescindible es llegar.

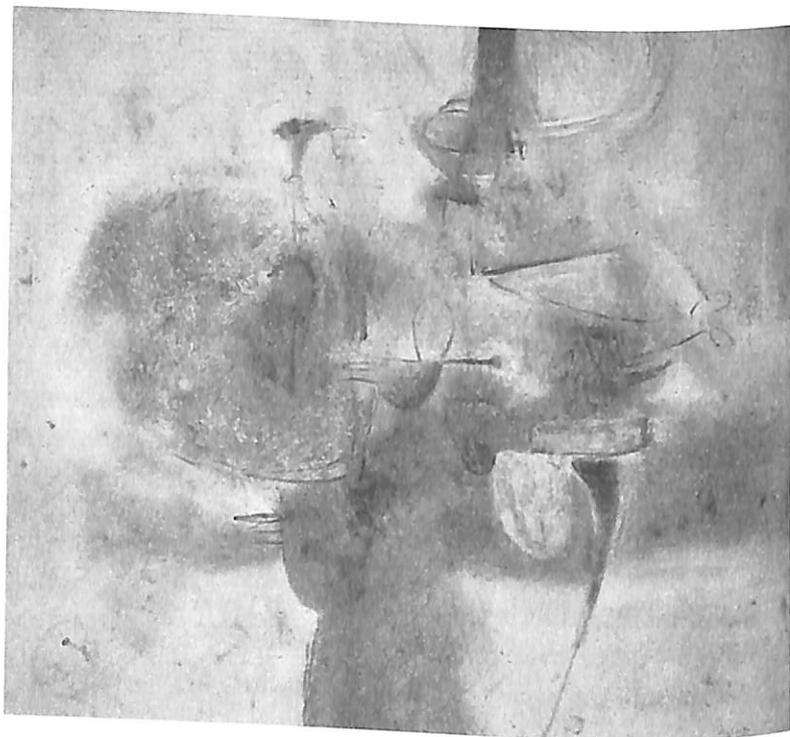
Desde hace meses he visto el cielo de aquél lugar, rojo y árido, sin nubes, y al parecer hasta sin aire, sólo una mancha que al amanecer se enciende hasta su color más intenso y por la tarde se llena de pigmentos como el ladrillo o la sangre seca. Yo pensaba que al llegar podría tocar ese cielo, como si no fuera a un lugar sino al fin de la tierra, la colina es tan empinada que parece los vestigios de la Torre de Babel, pensándolo así quizá sí llegaron hasta el cielo y allá voy yo también a tocar esa nada que se ve tan espesa y caliente.

Hace tiempo que de tanto caminar he ido dejando los recuerdos atrás, al principio sólo pensaba en las manos de mi madre, veía sus dedos bordando suavemente sin que nada los perturbara, es curioso, no recuerdo su cara, pero sus dedos me seguían a cada instante, como si mis pasos fueran puntadas que mi madre con sus dedos gordos y callosos iba bordando; con su gentileza y su lentitud, hasta que un día los olvidé. Después vinieron las libélulas y con ella mi hermana vestida de lila, como una flor gigante plantada en el jardín observando aquellos bichos batir sus alas sin descanso. La recuerdo sonriendo con el pelo alborotado, siguiendo siempre con la mirada el cuerpo esbelto y largo de las libélulas; ella decía que subían al cielo a agarrar sus colores, quizás a eso voy yo también por esta colina infinita a tomar el color que me corresponde.

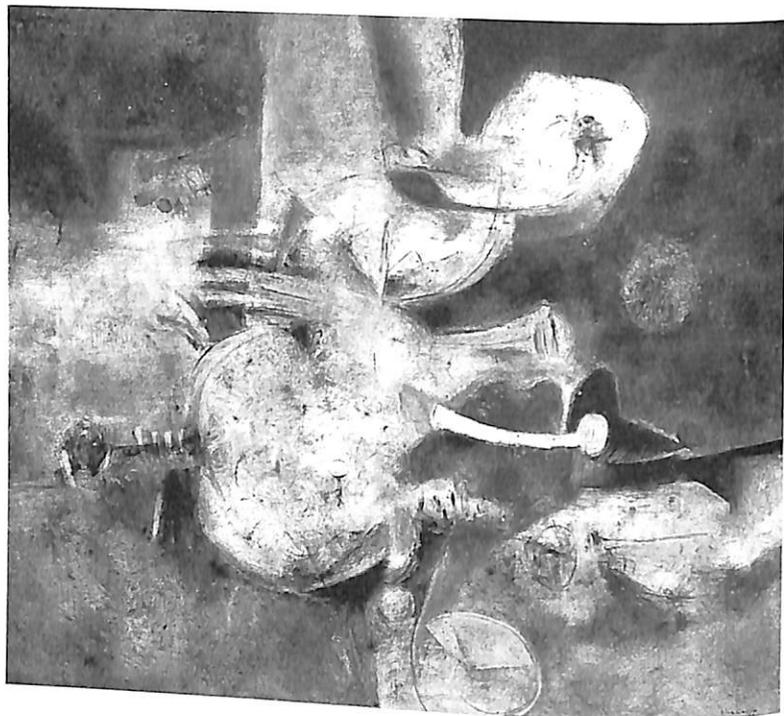
Y al final vinieron las caras, las horribles caras que me perseguían y me atormentaban; facciones de cabezas sin cuerpo que comenzaron a salir de la nada cuando el paraje se volvió más seco y los fantasmas dejaron de caminar conmigo. Me dijeron que no siguiera, que ya no valía la pena, pero mis pies seguían moviéndose como en automático y no me quedó más remedio que continuar caminando, vi sus muecas de terror y de soledad, con los ojos abiertos y las miradas perdidas, con las mandíbulas zafadas y dientes amarillos o cafés, el cabello revuelto y lleno de tierra o de hojas, mimetizándose con el paisaje tan seco y muerto como ellos, su piel ya era del

color del suelo y pronto no serían más que expresiones del paisaje. Al final vino el agua una cascada inmensa como para lavar aquella muerte y el asco que me daba volver a recordarlo, pero también para llevarse sin esfuerzo los recuerdos de mi vida antes de comenzar a caminar, antes de ver esta colina tan larga y decidir transitarla hasta el final. Por último, vino la nada y ahora ya no recuerdo. Ahora sólo camino para llegar al conclusivo punto de mi existencia misma. Y me doy cuenta que el camino es largo, pesado y una colina blanca se extiende infinitamente hacia un destino incierto pero obligado, mis pies se mueven automáticamente uno delante del otro, mi cuerpo ha perdido la forma, las proporciones y la estructura; no soy más que un montón de huesos unidos por la voluntad y moviéndose sin parar...

Intento 2



Era como si no fuera nada, como si no fuera nadie, sólo una mancha, un borrón de tinta, sangre o saliva, cómo negarlo, afirmarlo o saberlo si mi cuerpo y mi propia existencia no eran más que una alucinación; una metáfora de la esencia o de la permanencia. Me miraba al espejo o al menos lo intentaba, me sorprendía ver cómo los bordes de mi cuerpo eran barreras infranqueables mientras mi mente era un campo que se iba extendiendo infinitamente cuando me miraba y trataba de asimilar mis formas. Una especie de abstracción era lo único que podía ver reflejado en el espejo, una obra de arte, un pensamiento tan fuerte que se salió de los cabales y se materializó frente a este espejo. ¿Estaré mal, estaré loca, estaré? ¿Qué me garantiza la existencia? Mis manos recorren la piel erizada y tibia que con el mismo roce se excita y cambia de color, sentimientos camaleónicos que me hacen cosquillas e intento disimular porque el espejo me mira, porque el lienzo no puede mancharse de erotismo, diversión ni vergüenza. Entonces me alejo del marco del espejo, un paso atrás y otro y otro. La pared blanca del fondo contrasta con mi cuerpo desnudo y lleno de color, la piel rosada, el marrón de mis pezones, el negro de mi cabello, lo rojo de mis venas. Si tan sólo los colores que llevo dentro pudiesen salir le cambiaría esos toques de ocre y gris a esta soledad. La puerta se abre, el blanco inunda de nuevo la habitación, por qué vienen a interrumpir mi arte. —Hora de la medicina— me dicen tranquilos, me sujetan, me inyectan. Forcejeo, pero son muy fuertes, al final sus dedos marcados en mis brazos y la sustancia corriendo por mis venas, los colores comienzan a desaparecer, mi cuerpo inicia a tener forma, forma humana, la mundana forma cotidiana, ahora tengo frío porque mi desnudez es evidente y mi lienzo se convierte en pared. Mi cuadro casi consumado vuelve a ser esta inmunda habitación de manicomio.



No hay forma fiel de describir tu cintura,
tus cabellos o la sonrisa que se mece serena
a media noche sobre tus labios;
incluso me debato la manera en que se unen tus lunares
en la medianoche de tus pies.

No hay manera de mirarte sin sonreír
y enjaular en mis manos las ansias de tenerte
de probar a qué sabe esa mañana
en la claridad de tus pechos.

Y entonces te encuentro apacible,
transitando entre mi pensamiento,
manipulando mis ideas,

susurrándome al oído frases indecibles,
sílabas que erizan la piel,
que retuercen los sentidos.
Y se abre mi cuerpo a la voluntad de tus palabras,
y se derrite mi vida al compás de tus caderas.

Así me tienes aquí, cautivo en la isla de tu vientre,
nafragando en tus deseos más íntimos,
alimentado del placer de tu memoria.
No me sueltes, que tu olvido es mi muerte
y tu memoria mi anhelo.

No me sueltes, que la vida se me escurre de los dedos
y los besos me abandonan en la madrugada.
Déjame abrazar tu destino,
déjame volverme loco mientras te imagino.

Referencias



Autora: Lilia Carrillo
Titulo: Contaminación primaveral
Fecha: 1968
Técnica: óleo sobre tela



Autora: Lilia Carrillo
Titulo: A mediodía
Fecha: 1967
Técnica: óleo sobre canvas, 100 X 110 cm.



Autora: Lilia Carrillo
Titulo: Introspección
Fecha: 1966
Técnica: óleo sobre tela, 120 X 120 cm.

ÁLVARO LUIS LÓPEZ LIMÓN¹

LA (IM)POSIBILIDAD LITERARIA

Escribo para morir, para dar a la muerte su posibilidad esencial, por la que es esencialmente muerte, fuente de invisibilidad, pero, al mismo tiempo, sólo puedo escribir si la muerte escribe en mí, hace en mí el punto vacío donde se afirma lo impersonal.

MAURICE BLANCHOT

Proemio

Hoy nos permitimos hacer un ejercicio de escritura, escribir a partir de interrogantes que habitan nuestro pensamiento, que se despliegan entre la subjetividad, la acción y la significación y que, en renovado movimiento, dicen la muerte ¿A caso interrogarnos por la literatura, el lenguaje, la escritura es el modo menos arriesgado de enfrentarse con la muerte? Hoy, ensayamos a decir la imposible relación entre el lenguaje y la muerte, entre la escritura y el acontecimiento del morir; quede pues como propósito y horizonte ese interrogarnos por nombramos como la (im)posibilidad literaria.

Hablar, Escribir, ... Morir

Cuando Michel Foucault hablaba de la muerte, como contención de todos los males del hombre y explicaba que los dioses enviaban a los héroes mediante el poder de la palabra, nos estaba advirtiendo ya que la muerte habitaría como promesa,

¹ Universidad Autónoma de Zacatecas, miembro del CA-UAZ-172 Teoría, historia e interpretación del Arte.

como padecimiento último, en los intersticios del verbo, y sin embargo, y a manera de réplica, los hombres tendrían esa capacidad de corear aquellos mismos males sosteniendo el habla y distrayendo a la muerte en la infinidad de sus palabras.² El lenguaje, como un cuerpo repetido que, por medio de esa repetición, hace posible la literatura, no dejaría de dar noticia de esa muerte que cuenta mientras se escribe, que aplaza a través de una escritura afanada en distanciar aquello que nombra.

Esa desgracia innumerable marca el inicio del lenguaje. Se comienza el relato, pero sin la promesa de su acabamiento. Hablar, escribir, tienen inicio, pero la muerte se asienta sobre ellos como la imposibilidad de un final, la ausencia de cláusula o cierre. Hablar, dirá Blanchot, conecta con la muerte, por la cual, a través de su violencia, se sustrae la presencia de aquello de lo que se habla. Entonces, cuando hablo, es la muerte la que habla en mí. Hablar nos separa de aquello que queríamos decir: del olvido, del deseo, de la verdad, y por supuesto de la certeza de la muerte.³ Cuando escribo, la escritura, el habla y todas las formas del lenguaje operan un distanciamiento con aquello nombrado; así pues, la separación que se opera con la verbalización del hecho de morir me separa de morir, por lo que no se puede cifrar ese momento de la muerte, darle escritura, reducir a la experiencia unificada que requiere el verbo:

El lenguaje como totalidad es el lenguaje que lo reemplaza todo, poniendo la ausencia de todo y al mismo tiempo la ausencia de lenguaje. En ese sentido primero el lenguaje es muerte, presencia en nosotros de una muerte que ninguna muerte particular satisface.⁴

2 Foucault, Michel, *Obras esenciales*, vol. 1., *Entre filosofía y literatura*, Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1999.

3 Blanchot, Maurice, *La conversación infinita*, trad. de Isidro Herrera, Madrid, Arena, 2008, p. 53.

4 Blanchot, Maurice, *La parte del fuego*, Madrid, Arena Libros, 2007, p. 236.

La muerte sería, por lo tanto, una otredad, diferencia de la diferencia, extrañeza que se pierde en la noche sin lenguaje, en la niebla más allá de la razón. Hablar, hasta cierto punto, describe el movimiento de matar, nos sitúa en ese no-lugar de la muerte, lejos de toda presencia factible, el habla y el poder del habla.

Sin duda, mi lenguaje no mata a nadie. Sin embargo: cuando digo *esta mujer*, la muerte real está anunciada y ya presente en mi lenguaje; mi lenguaje quiere decir que esta persona, que está aquí, ahora, puede ser separada de sí misma, sustraída de su existencia y de su presencia y sumergida de pronto en una nada de existencia y de presencia; mi lenguaje significa esencialmente la posibilidad de esta destrucción; es, en todo momento, una alusión decidida a semejante acontecimiento. Mi lenguaje no mata a nadie. Pero si esa mujer realmente no fuera capaz de morir, si no estuviera en cada momento de su vida amenazada de muerte, ligada y unida a ella por un vínculo de esencia, no podría consumir yo esta negación ideal, este asesinato diferido que es mi lenguaje.⁵

Y sin embargo, la muerte me habita, me habita a través del lenguaje, participa de mi palabra y se define por esa separación, por esa diferencia con la escritura, por esa extrañeza que nos ofrece del mundo a cambio de un sentido. La muerte de la cosa sobrevendría bajo la forma del cadáver de la significación, y el habla, toda forma de habla, sería el funesto mensajero de esa fatalidad:

Cuando hablo, la muerte habla en mí. Mi habla es la advertencia de que la muerte anda, en ese preciso instante, suelta por el mundo, de que entre el yo que habla y el ser que interpelo ella ha surgido bruscamente: está entre nosotros como la distancia que nos separa, pero esta distancia es también lo que nos impide estar separados, porque es la condición de todo entendimiento. Ella

5 Blanchot, Maurice, *La parte del fuego*, Madrid, Arena Libros, 2007, p. 288.

sola, la muerte, me permite asir lo que quiero alcanzar; ella es en las palabras la única posibilidad de su sentido. Sin la muerte, todo se hundiría en el absurdo y en la nada.⁶

Es en ese sentido que aún no estamos acostumbrados a la muerte. Morir se pierde en el vértigo de las palabras, entre sus recovecos. Entonces, la escritura y la muerte no coinciden como acontecimientos. La escritura sucede, pero, en el momento mismo en que es se ve desplazada no pertenece ya a la presencia, no existe en el presente, sino en el quicio de lo neutro, más allá de las oposiciones y los binarismos inútiles a los que estamos acostumbrados. Desde ese no-lugar, desde el intersticio que propone todo lenguaje, la escritura y la muerte coinciden por esa falta de relación, por esa imposibilidad de ponerse de manera unificada en un conjunto, de caer en la ladera del pensamiento que facilita la forma, la silueta pensable de los conceptos. Muerte y escritura no participan de la unidad, no conforman totalidades, unidades, entes, y, por lo tanto, «morir, escribir, no tienen lugar, allí donde, por lo general, alguien muere, alguien escribe».⁷ Entonces, la separación entre escribir y morir pasa por la falta de relación, por una ausencia de juego de lenguaje que pueda cubrirlas, arropar en una unidad discursiva las palabras que, a pesar de toda la proximidad que proponen, no dejan de apuntar a una desigualdad, a una separación en donde el vacío, lo neutro, diría Blanchot, no tiene límites, márgenes, y por lo tanto no puede ser medido. La distancia entre morir y escribir es toda y es nada, cero e infinito, separados por una extrañeza y desmesura en donde no habita el verbo o la cifra.

Esa *no-experiencia* de la muerte se justifica por la incómoda diferencia de la muerte con aquello que podemos pensar o escribir.

Si escribir, morir, están relacionados, relación siempre rota en dicha relación y que se hace aún más añicos, en cuanto una escritura pretendiese afirmarla (pero no afirma nada, sólo escribe, ni siquiera escribe) es porque, bajo el efecto de un mismo engaño (el cual, al engañar por ambos lados, no es nunca el mismo), dichas palabras entran en resonancia.⁸

Escribir nos permite contar la muerte, sin contarla incontables veces, y en ese ejercicio de contar, en esa habla dilatada, prolongar la muerte y la separación de la muerte con respecto a mi lenguaje a un mismo tiempo. Entonces habría que retirar la palabra *muerte* de morir, lo mismo que hemos retirado el habla de la escritura.

Como resultado de todo esto sólo nos queda una última certeza: la de concebir la muerte en su condición imposible. No hay dominación o comprensión de esa fatalidad. Imposible morir porque es imposible el relato de la muerte, la cifra de ese último paso, su registro. Sin esa datación de la muerte, morir no acaba de suceder, o ya ha sucedido, sin la posibilidad de que el lenguaje lo justifique. Morir no dura, no se localiza en el acontecimiento, por lo que es sospechoso e inverificable incluso para el propio muerto, que no tiene la capacidad de hacer coincidir su lenguaje con su muerte, la experiencia de su subjetividad con su aciago fin.⁹ Por ello, hablar, escribir, me aproxima a la muerte, me hace parte de esa muerte que habita en las palabras porque ahora yo habito en el nombre, en el discurso, como su objeto o su autor:

Me nombro, es como si pronunciara mi canto fúnebre: me separo de mí, no soy ya ni mi presencia ni mi realidad, sino una presencia objetiva, impersonal, la de mi nombre que me excede, cuya inmovilidad petrificada realiza para mí la función de una

⁶ *Ibidem*, p. 288.

⁷ Blanchot, Maurice, *El paso (no) más allá*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 120.

⁸ Blanchot, Maurice, *El paso (no) más allá*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 134.

⁹ *Ibidem*, p. 124.

losa funeraria pesando sobre el vacío. Cuando hablo, niego la existencia de lo que digo, pero también niego la existencia de quien lo dice.¹⁰

Ciertamente para Blanchot esa mortalidad posee otro carácter: es la obra la que me separa de ella; la que, tras su aparición, propone la extrañeza, la distancia. Al escribir me he separado de la escritura, al mismo tiempo que soy producido como autor, instaurado en la naturaleza de *lo autorial*. La palabra da fe de la disolución del autor, quien ya no está cuando la obra se aparece, quien nos deja la voz y con ella su ausencia de voz, su desaparición no constatada: una muerte de la que no se puede levantar acta. ¹¹ Y sin embargo, la obra parece subsistir por esa muerte, aprovecharse de ella. La escritura, la obra, es la muerte eternizada, habilitada bajo el signo de su extrañeza, perenne y sin embargo inalcanzable. La muerte se pasea por las letras, se insinúa en ellas, y todo el abismo de la literatura se apresaría en esa proyección paradójica de la muerte sobre el lenguaje. Porque, en último término, el arte, la literatura, la escritura y mi habla sólo serían posibles por esa muerte que camina sobre ellos, por la muerte que proyectan y por la posibilidad de morir que alejan, al mismo tiempo que ponen a buen recaudo, bajo las baldosas, quizá frías, del lenguaje.

El escritor vive en la experiencia de una radical imposibilidad: la de culminar la constitución del sentido, acede a la realidad más allá de las palabras que lo asedian; obra en la tensión en la que las palabras hablan, ahondándolas hasta la imposibilidad de cerrar el círculo de la significación; esto es, la literatura se edifica sobre la imposibilidad de significar. Una imposibilidad parecida a la que le hace temblar ante el acto de escribir y que no es la responsabilidad ante lo que dice, ante una obra definitiva que hubiera que cumplir; antes bien, y más allá de

¹⁰ Blanchot, Maurice, *La parte del fuego*, Madrid, Arena Libros, 2007, p. 288.

¹¹ Blanchot, Maurice, *Tiempo después*, precedido por *La eterna reiteración*, Madrid, Arena Libros, 2003, p. 66.

esto, por la oquedad que cada palabra abre en su pensamiento y que reclama una concatenación inacabada, sin sosiego.

La euforia del Morir

Maurice Blanchot nos habla de una muerte que permanentemente descoyunta las trabazones de sentido, una muerte ignorada que dispersa la escritura y a la que el autor no puede acceder por un acto de voluntad, de constancia, de poder. El encadenamiento al mástil de la gramática, del estilo, de la cultura, permite resistir momentáneamente a la llamada inextinguida del origen que, más allá del vacío, conduce al misterio, a una realidad que las palabras, en su tensión, instituyen pero de las que parecen provenir. Esa resistencia que causa el nacimiento de la obra literaria no puede suprimir la exigencia, la llamada ubicua del origen, y la dispersión del sentido en el texto —su desobramiento— será testimonio permanente del morir otro que lo habita más allá de la ley, más allá de su constitución, de ahí que éste morir implanta la inconstancia en la escritura.

Ante la (im)posibilidad de la puesta en acto, la actividad literaria sólo comienza a partir de un salto hacia lo indeterminado, una indeterminación que sólo llega a sostenerse bajo el modo de cumplimiento propio de la literatura, es decir, bajo la modalidad temporal de un *aún-no*.¹² Una observación acerca de la relación entre la literatura y la muerte abre el presente escenario.

Cuando volvía a casa, declaré a Max que, si los dolores no son excesivos, me sentiré muy tranquilo en mi lecho de muerte. Me olvidé agregar, y luego lo omití adrede, que lo mejor que he escrito hasta ahora se basa en esta capacidad de poder morir contento. Todos estos buenos pasajes, realmente convincentes, tratan siem-

¹² Blanchot, M., *El espacio literario*, trad. de Vicky Palant y Jorge Jinkis, Barcelona, Paidós, 1992, p. 88.

pre de alguien que se muere y a quien le cuesta mucho morir, alguien que lo considera una injusticia y por lo menos una crueldad; y eso es lo que conmueve al lector, por lo menos así lo creo. Para mí, en cambio, que creo ser capaz de aceptar tranquilamente la muerte, semejantes escenas son secretamente un juego, es más, me regocija morir la muerte del que se muere; por lo tanto, utilizo astutamente la atención del lector para concentrada en la muerte, la comprendo mucho más claramente que él, ya que supongo que el se quejará en su lecho y por ese mismo mi queja es lo más perfecta posible; además, no se interrumpe repentinamente como las quejas reales, sólo se apaga hermosa y puramente.¹³

Como se advertirá, para poder escribir, es preciso mantener una actitud soberana respecto a la propia muerte, la *capacidad de morir contento*, disponer de la muerte como del poder más elevado y regocijarse en él. Pero, ¿qué significa aquí y qué procura esta serenidad ante la muerte?

Desde luego no se trata solamente de que Kafka sea capaz de emocionar a través de sentimientos que le son ajenos, Blanchot no cree que la reflexión de Kafka se oriente hacia la muerte como posibilidad. Más bien, esta capacidad para morir contento se relaciona con un estar en armonía con el momento de la muerte de los personajes, y esta armonía sólo proviene de un estar ya, de antemano, sometido a esta prueba en «el tiempo indefinido del morir» que es el tiempo de la escritura. De este modo comprendemos que si la capacidad de morir contento permite la escritura, es la escritura la que otorga este don: *Escribir para poder morir. Morir para poder escribir*. El fin se inscribe como principio, y así llegamos, de nuevo, a la paradoja que, justamente, da comienzo a la literatura.

Así como el poeta sólo existe frente al poema y después de él, y aunque sea necesario que haya un poeta para que haya poema, así

¹³ *Ibidem*, p. 82.

se puede presentir que, si Kafka se dirige hacia el poder de morir por medio de la obra que escribe, significa que la obra misma es una experiencia de la muerte, y que hay que disponer previamente de esa experiencia para llegar a la obra, y por la obra, a la muerte. Pero también se puede presentir que el movimiento que en la obra es cercanía, espacio y uso de la muerte, no es exactamente el mismo movimiento que conduciría al escritor a la posibilidad de morir. Incluso se puede suponer que las extrañas relaciones del artista con la obra, esas relaciones que hacen depender la obra de quien sólo es posible en el seno de la obra, constituyen una anomalía que proviene de la experiencia que transforma las formas del tiempo, pero más profundamente de la ambigüedad de esta experiencia.¹⁴

Pensar la muerte es pensar lo imposible, lo imposible de pensar. El hecho que la literatura tenga algo que aportar a esta imposibilidad es nuestra interrogante. Si el artista es el que proyecta lo que no puede darse de antemano no se debe solamente a que la obra no pueda concebirse y esté sujeta a los movimientos del azar o a lo incontrolable. El artista no puede proyectar la obra porque le falta la experiencia que sólo el escribir puede proporcionarle, porque sólo en el espacio de la obra puede tener lugar lo que no es posible que sea dado fuera de ella. Por eso el artista está atado a una exigencia, una pasión que lo ignora. Si persevera como debe hacerlo por medio del trabajo, verá cómo la obra arruina la acción deliberada y entrará en la confusión entre el libro que tiene y la obra que cree tener. El escritor quiere afirmar un poder frente a lo inaprensible, donde no reinan los fines, pero este esfuerzo se ve truncado. La entrada a la obra implica un salto, y este salto es aquel por el que se le retira todo poder de comenzar y de concluir así como todo poder sobre sí mismo. Este salto no es un paso como tal, es el paso (no) más allá, nunca definitivo ni determinante.

¹⁴ *Ibidem*, p. 85.

La muerte no acaba con la posibilidad de morir. La muerte es la imposibilidad de morir, es lo que no deja de realizarse sin llegar a cumplirse, es lo incesante, lo interminable, no lo que tiene lugar al final de la vida sino lo que desde antes del principio la vigila, la asecha. Frente a ella se pierde la posibilidad de afirmar yo muero pues tan solo admite la afirmación impersonal. *Se muere*. Esta afirmación impersonal se vuelve real en la literatura, de tal suerte que la paradoja de la escritura deberá ser.

Escribo para morir, para dar a la muerte su posibilidad esencial, por la que es esencialmente muerte, fuente de invisibilidad, pero, al mismo tiempo, sólo puedo escribir si la muerte escribe en mí, hace en mí el punto vacío donde se afirma lo impersonal.¹⁵

Efectivamente, escribir es dar a la muerte su espacio de imposibilidad, una imposibilidad ya inscrita en ese tiempo de la escritura.

(Im)posibilidad de la literatura

Decir que entiendo estas palabras no sería explicarme la extrañeza peligrosa de mis relaciones con ellas... no hablan, no son interiores, más bien al contrario, carecen de intimidad, y al estar todo afuera, aquello que designan me aboca hacia ese afuera de toda palabra, aparentemente más secreto y más interior que la palabra del fuero interno, aunque aquí, el afuera está vacío, el secreto no tiene profundidad, no se repite más que el vacío de la repetición, aquello que no habla y que, sin embargo, ha sido dicho siempre.

MAURICE BLANCHOT

Decía Blanchot, a propósito de Kafka, es necesario disponer previamente de la experiencia de la muerte para llegar a la obra,

¹⁵ *Ibidem*, p. 139.

es preciso que la muerte haya escrito en mí para poder escribir. Pero, atentos, la muerte que describe como una muerte anterior, que no es nunca individual, que da cuenta de un pasado sin presente, que, por lo tanto, nunca fue presente, no puede ser explicada, no, ni pensada, ni mucho menos, recuperada. No autoriza la verdad ni la revelación. Escribir no es situar en el futuro la muerte siempre ya pasada, sino aceptar padecerla sin hacerla presente y sin hacerse presente a ella, saber que ha tenido lugar aunque no haya sido experimentada, y reconocerla en el olvido. En fin, podríamos decir que, siempre que se escribe, se escribe para morir, para dar a la muerte su posibilidad esencial, por la que es substancialmente muerte, fuente de invisibilidad.

La muerte como imposibilidad, que no es causa de nada, que si es condición de algo, no es condición de ninguna posibilidad, sino la «condición de imposibilidad» que es el origen, la forma y el tiempo de la ficción; origen, forma y tiempo atravesados por la imposibilidad, por la agonía, por el tormento del morir; esta condición de imposibilidad cuyo origen es un morir trascendental es lo que ya no autoriza ni el trabajo literario, ni el trabajo filosófico, o bien, lo que viene a interrumpir o a fragmentar este trabajo que ya no se podría definir propiamente como trabajo sino como desocupación, como huida o como sin rumbo.

Cabe señalar que para Blanchot la muerte es negligente, cansada, descuidada, inactiva. La muerte como no poder, por lo tanto, no es acción ni trabajo, ni utilidad. Es la intensidad del morir que tiene lugar en un tiempo indefinido, donde se abisma la duración del presente, y donde no cabe ya el *ser para la muerte*, pues con ella no tengo relación de posibilidad, escapa a mi poder de comprensión, a mi angustia apropiadora. Su esencia es la desaparición, lo que nunca puedo retener porque es una ausencia infinita.

A este morir que hace de la existencia una dispersión ilimitada ha sido invitada la literatura y la poesía, en una afir-

mación sobre la que no tiene autoridad, descubriendo el morir como *lo interminable, lo incesante* de un pasar que nunca deja de pasar, por lo tanto no tiene comienzo ni fin, que no es satélite de ningún poder, por lo que no revela nada, cuya experiencia inmediata es la desolación de las manos vacías. Los relatos de Blanchot nos hablan de este morir anónimo, en esos interlocutores que experimentan la infinitud del morir como la erosión de toda palabra, como en la cita que da inicio a este apartado, morir es la erosión del lenguaje, de todo lo que somos por el lenguaje, que es una sola y misma cosa con la erosión del tiempo.

Por tanto, el tiempo de la escritura es esa especie de *ausencia de tiempo*, aquél que permite que la muerte pueda llegar a tener lugar en el tiempo donde el tener lugar es un suspenso de lo que acontece, del espacio y del tiempo en el que acontece porque ya ha acontecido y porque, a partir de entonces, no podrá más que acontecer.

Esta experiencia previa de la muerte, como condición de la escritura y de la temporalización y espaciamento, permite una inscripción, una huella como principio de un cierto retraso o de un diferir, el mismo diferir por el que la actividad literaria nunca comienza, sino que recomienza y que hace de la obra una experiencia de la muerte, una imposible travesía por la muerte como repetición de la experiencia imposible necesaria de una muerte anterior. Se trata de una escritura de muerte, de una escritura que no llega más que póstumamente.

Acaso no sea posible separar la muerte de la escritura ni tampoco la escritura de la muerte; pero, quede esto —al menos— apuntado como aporía que gravite sobre el compromiso del filósofo, del escritor o del sabio, y mientras tanto quede dejémoslo aquí, en la frontera, como en el filo de un arrecife, pues ya que el pensamiento ha amanecido, hay que seguirlo hasta el fin, hablar, escribir, habitar en las palabras.

Conclusión

El término de conclusión o incluso su plural, conclusiones, no podría, respecto a nuestro ensayo más que presentarse bajo el modo no sólo de lo provisional sino de lo no delimitable y, por lo tanto, de lo ininterrumpido. La imposibilidad de una clausura, de la última palabra, es decir, la imposibilidad de hacer del fin un final conclusivo, el cierre de lo convergente, es la constatación a las que la lectura de la obra de Blanchot nos ha llevado. Pues sabemos que el fin es el advenimiento del momento justo como ajuste de los tiempos. Momento de revelación del sentido total o momento en el que, una carencia que se mantiene pendiente, es finalmente colmada ofreciendo al conjunto esa clausura necesaria para que sus partes queden integradas en un todo.

La conclusión, respecto al sentido, representa el momento en que el sentido toma sentido y se presenta, al unificarse, como unitario. Pero, precisamente, este último paso decisivo es el que Blanchot cuestiona, no sólo al mostrar que este paso como tal no es posible, sino también al afirmar que ese *paso-no-más allá* —paso detenido, dado, inmóvil—, queda suspendido en la indecisión de un borde ya desbordado. Borde ineludible, borde de la finitud misma, pero borde que siempre desvía, que se inscribe franqueándose, liberándose.

De esta forma se nos ha propuesto entrar a pensar lo impensable, pensar el pensamiento y la escritura como afectados por el desastre que arruina todo dejándolo todo como estaba. Pensar el pensamiento en su impotencia para revelar, en ese margen por el que nada es dado a la visión; pensar la escritura como un lenguaje que no comunica un sentido, que no ofrece nada, que no presenta nada y que no responde ni corresponde debido a esa no-coincidencia que desfigura la presencia y debido a ese aún-no de la ausencia de tiempo. Por eso, cuando decíamos que el escritor debía estar ahí donde todavía no había llegado, en el tiempo donde para escribir, era necesario haber

escrito antes de haber comenzado a hacerlo, escribiendo según el movimiento mismo de la borradura, se describía el tiempo y el espacio de la literatura como tiempo de la ausencia de tiempo y espacio del afuera.

Si entre escribir y morir se trazaba una relación, una relación que suspendería la relación misma, esta relación se situaba en la interrupción entre el movimiento de escribir y lo escrito, entre el infinitivo del morir y la muerte. El tiempo de la escritura, esa ausencia de tiempo, sería aquél que permite que la muerte pueda llegar a tener lugar en el tiempo donde el tener lugar es un suspenso de lo que acontece, porque ya ha acontecido y porque, a partir de entonces, no podrá más que acontecer.

La experiencia previa de la muerte como condición de la escritura es ya, de antemano, una inscripción, una huella como principio de un cierto retraso o de un diferir, el mismo diferir por el que la actividad literaria nunca comienza, sino que recomienza y que hace de la obra una experiencia del morir, una imposible travesía por la muerte. Escribir es definido así como la aceptación de un padecer la muerte sin hacerla presente, aceptar que ha tenido lugar sin ser experimentada como prueba sin rastro de un pasado que nunca fue presente.

Así, la obra de Blanchot no deja de señalar, como una herencia que nos llega pero de la que no podríamos apropiarnos, como una herencia que nos deja sin nada que heredar, el espacio de lo neutro y del desastre, donde la experiencia de pensar es descrita como una arriesgada travesía hacia un afuera que no responde sino a la irrupción de lo otro, a la exigencia o a la responsabilidad con lo otro, lo desconocido, donde quien responde no es un yo, sino la exigencia pasiva. Ésta es una afirmación exigente que interpela a la filosofía, a la ontología, a la estética, a lo político, porque frente a lo desconocido no reina el silencio. Para callar, es necesario hablar con palabras, ya que como describía Klossowski, son *las palabras las que toman una actitud, no los cuerpos; las que se tejen, no los vestidos; las que brillan, no las*

*armaduras; las que retumban, no las tormentas, son las palabras las que sangran, no las heridas*¹⁶.

Ahora bien, sabemos que hemos transitado por un terreno arriesgado al describir una relación infinita que impide toda clausura, pero que nos permite concluir aquí que esta escritura, que esta habla se anuncia como un habla por venir, un habla que habla desde el espacio liminar de lo que no podría traspasarse, el lugar de ese paso, la infinitud de ese paso sobre un borde que coincide con el movimiento mismo de escribir, de hablar, de morir.

Bibliografía

- Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992.
—, *El paso (no) más allá*, Barcelona, Paidós, 1994.
—, *La conversación infinita*, Madrid, Arena Libros, 2008.
—, *La parte del fuego*, Madrid, Arena Libros, 2007.
—, *Tiempo después*, precedido por *La eterna reiteración*, Madrid, Arena Libros, 2003.
Levinas, Emmanuel, *Sobre Maurice Blanchot*, Ed. Trotta, Madrid, 2000.
Foucault, Michel, *Obras esenciales, vol. 1., Entre filosofía y literatura*, Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1999.

¹⁶ Foucault, Michel, *Obras esenciales, vol. 1., Entre filosofía y literatura*, Barcelona-Buenos Aires, Paidós.

El Diplomado Campos Multidisciplinares del Arte es un proyecto que nace en el seno de las actividades académicas del Cuerpo Académico 172 “Teoría, historia e interpretación del Arte” de la Universidad Autónoma de Zacatecas en 2007. A través de su líder, la Dra. Laura Gemma Flores García, se gestó un primer Diplomado de Historia del Arte Universal y después el Diplomado del Arte Mexicano en 2009. Hacia el año 2010 se registra el primer Diplomado Campos Multidisciplinares del Arte I, que en el año 2016 llega a su cuarta edición bianual. El producto del Diplomado IV es lo que el lector tiene en sus manos.



CA-UA2-172

prodep
TIPO SUPERIOR