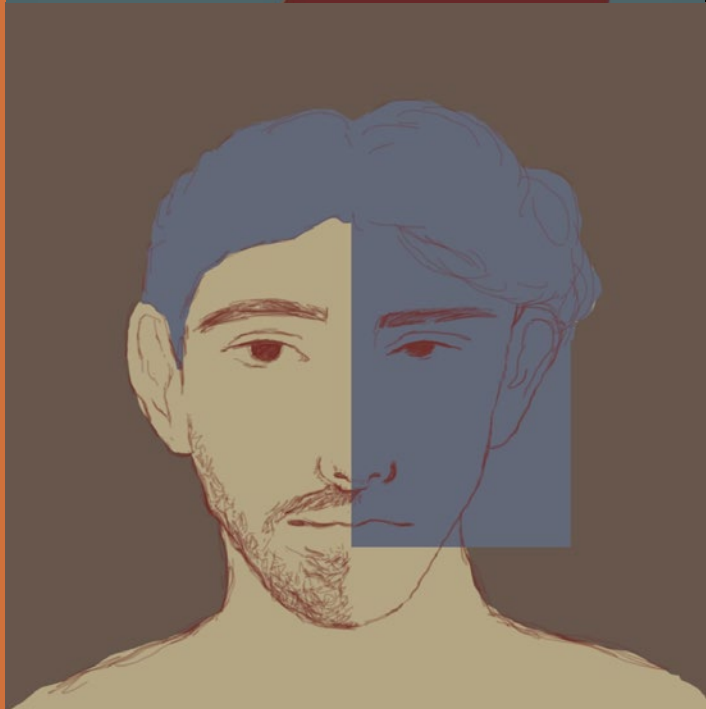
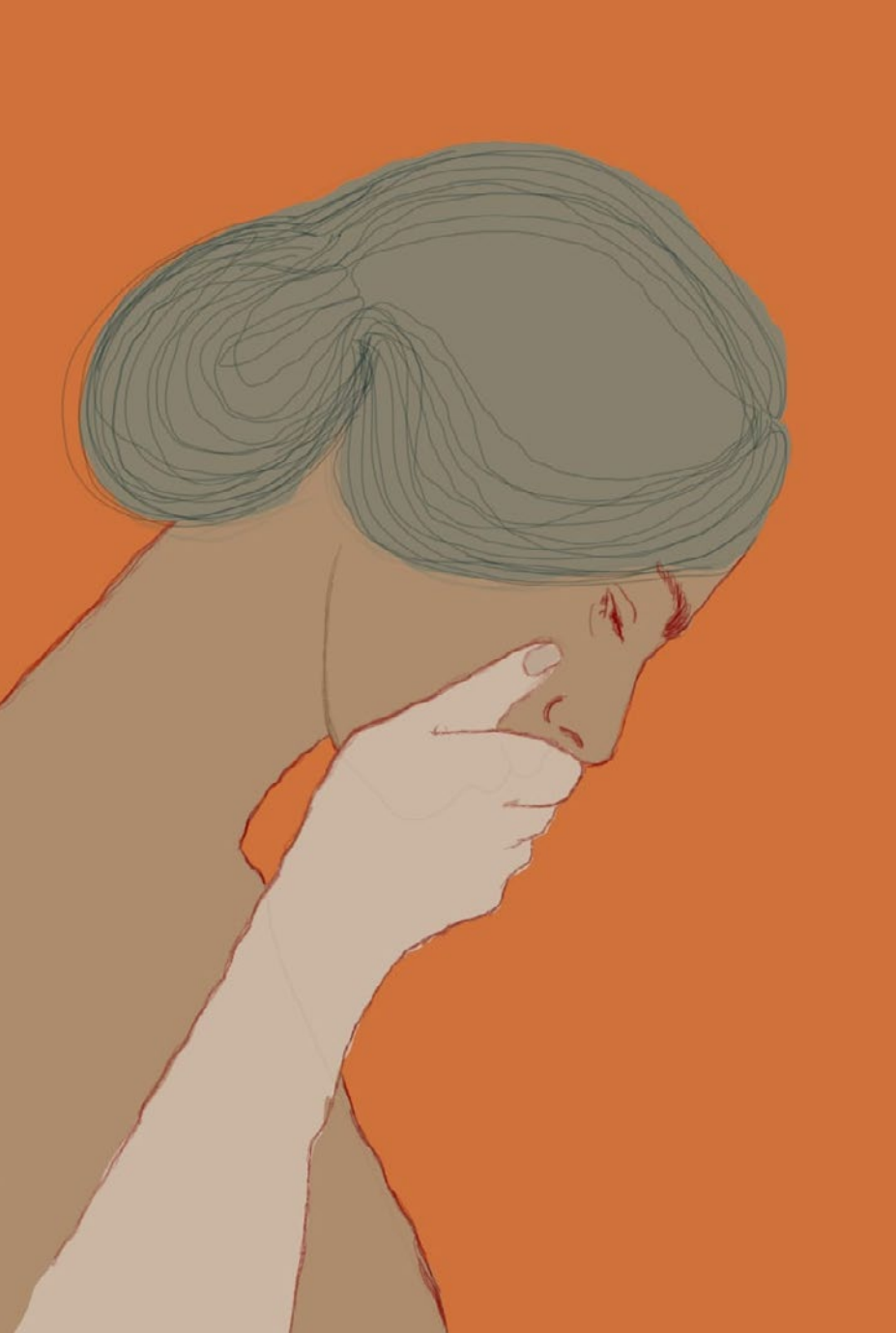




PERSPECTIVAS.

ESTUDIOS SOBRE CULTURA,
ARTES Y FENÓMENOS SOCIALES

León Felipe Barrón Rosas
Pamela S. Jiménez Draguicevic
José de Jesús Fernández Malváez
Coordinadores



UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
DE QUERÉTARO

PERSPECTIVAS. ESTUDIOS SOBRE CULTURA, ARTES Y FENÓMENOS SOCIALES

**León Felipe Barrón Rosas
Pamela S. Jiménez Draguicevic
José de Jesús Fernández Malváez**
Coordinadores

Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Artes



PERSPECTIVAS. ESTUDIOS SOBRE CULTURA, ARTES Y FENÓMENOS SOCIALES

León Felipe Barrón Rosas

Pamela S. Jiménez Draguicevic

José de Jesús Fernández Malváez

COORDINADORES

Primera edición.

D.R. © 2025 De las y los autores

D.R. © 2025 Universidad Autónoma de Querétaro

Cerro de las Campanas s/n, Centro Universitario, 76010

Santiago de Querétaro, México

ISBN: 978-607-513-736-0

Fecha de aparición: 6 de enero de 2025.

Este libro fue dictaminado favorablemente conforme a los
lineamientos editoriales del Comité Editorial de la Facultad de Artes.

Concepto y dirección editorial:

José Antonio Tostado Reyes

Ilustración y diseño de portada:

Mariana Rangel Hernandez

Corrección de estilo:

Anaïs Melissa Mejía Cisneros, Andrea Flores Torres,
Emiliano Uribe Aguilar y Verónica Martínez Jiménez

Diagramación:

Carolina Martínez Rojas, Mariana Rangel Hernandez

Cuidado editorial:

León Felipe Barrón Rosas, Bruno David Sánchez Mureddu

Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución 2.5 México (CC BY 2.5). La presente obra puede ser utilizada con fines educativos, informativos y culturales siempre que se cite la fuente. Editado en Querétaro, México.

PERSPECTIVAS. ESTUDIOS SOBRE CULTURA, ARTES Y FENÓMENOS SOCIALES

**León Felipe Barrón Rosas
Pamela S. Jiménez Draguicevic
José de Jesús Fernández Malváez**
Coordinadores



JIP | Jefatura de
Investigación y Posgrado
FACULTAD DE ARTES



Coordinación de
Artes Ediciones
FACULTAD DE ARTES



Diseño/Imagen
Editorial
FACULTAD DE ARTES



COMITÉ EDITORIAL

Dr. Eduardo Núñez Rojas

Dra. Cristina Medellín Gómez

Dra. Pamela S. Jiménez Draguicevic

Dr. Fabián Giménez Gatto

Dra. Alejandra Díaz Zepeda

Dr. Juan Granados Valdéz

M. en C. Silvia Pantoja Ruiz

Dr. Sergio Rivera Guerrero

Dr. León Felipe Barrón Rosas



DIRECTORIO

Dra. Silvia Amaya Llano
Rectora

Dr. Sergio Rivera Guerrero
Director de la Facultad de Artes

Mtro. José Olvera Trejo
Secretario Académico de la Facultad de Artes

C.P. Brenda Liliana Álvarez Sánchez
Secretaria Administrativo de la Facultad de Artes

Dra. Pamela S. Jiménez Draguicevic
Jefa de Investigación y Posgrado de la Facultad de Artes

Dr. León Felipe Barrón Rosas
Coordinador de Artes Ediciones

Dr. Antonio Tostado Reyes
Coordinador de imagen editorial y diseño

Lic. Bruno David Sánchez Mureddu
Editor de Artes Ediciones

Índice

Introducción	9
---------------------------	----------

ARTE, CULTURA Y FENÓMENOS SOCIALES

Arte y producción cultural en el contexto de la violencia en México.....	16
Myriam Yael Silva Reyes	

Acercamiento a los fenómenos sociales de la homonormatividad y la endodiscriminación entre hombres homosexuales en la ciudad de Querétaro.....	26
Diego Ceballos-Arriaga	

Escuchar para transformar. El diálogo de las vivencias de las estudiantes como herramienta para contrarrestar el hostigamiento y el acoso sexual.....	45
Monse Vite-Aguilar	

Documental: <i>No se nace feminista, se llega a serlo.</i> Proceso de creación desde una perspectiva social.....	57
Laura Patricia Morales Ruiz	

RETÓRICA E IMAGEN

Las <i>Piezas líricas</i> de Edvard Grieg (1843-1907): retórica y expresión Audrey Valeria Ayala Huertas	72
--	----

El rol del texto en la generación de imágenes en <i>Stable Diffusion</i> : estudio de caso y reflexión teórica-práctica.....	92
Ussiel Madera Ferragut	

Imágenes y utopías de ciencia ficción.....110

Susana del Rosario Castañeda Quintero

Diversidad corporal en la imagen fotográfica.....125

Ernesto Espejel Concha

TEATRO, CORPORALIDAD Y EFECTOS SOCIALES

Cuerpos no hegemónicos en el teatro. Señalamiento de la forma corporal: cuerpos gordos.....144

Silvana Mireille Hernández Díaz

No me da miedo admitirlo.

Teatro en contextos de violencia: explorando la autocensura y los espacios de intervención escénica.....157

Steff Barrera

El efecto del drama interactivo teatralizado en la creación de equipos de alto desempeño.....178

Samantha Oliva Ruiz

La dinámica newtoniana en relación a la presencia escénica de los actores.....190

Ana Luisa Hernández Domínguez

SEMBLANZAS.....200

Introducción

José de Jesús Fernández Malváez

Hablar de cultura y arte es siempre adentrarse en un vasto mundo de posibilidades. Desde explorar la relación que guardan entre sí, hasta matizar la forma en que una permea al otro y viceversa. Para autores como Geertz (2003), “la cultura es pública porque la significación lo es” (p. 26); un guiño nunca carece de significado, a la vez que tampoco de acción concreta: contraer el párpado. El arte –o las artes–, precisan de cierto grado de validación –consciente o inconsciente– para su existencia. Según Bourdieu (1990), el arte “sólo existe como tal por la creencia (colectiva) que lo conoce y lo reconoce como obra de arte” (p. 10). Esto lo convierte, en palabras del mismo autor, en un “objeto simbólico dotado de valor”.

En el vasto campo de los estudios culturales, la intersección entre arte y sociedad ha sido objeto de indagación constante. El presente libro, fruto de investigaciones originales realizadas por diversos autores del ámbito de las artes y las humanidades, se adentra en discusiones que reflejan la diversidad y la complejidad del pensamiento contemporáneo sobre el arte y la cultura. Así, esta obra busca ser una respuesta a la necesidad de explorar los procesos y las dinámicas que configuran las prácticas artísticas y culturales contemporáneas.

Al reunir voces de distintas latitudes y campos del conocimiento, se busca ofrecer una mirada integral que permita entender cómo los fenómenos sociales, las estrategias retóricas, la producción visual y la construcción de identidades corporales se entrelazan en un tejido complejo de significados. Cada capítulo aporta una perspectiva única que en conjunto contribuyen a un diálogo enriquecedor sobre la manera en que las artes y la cultura influyen y son influenciadas por las estructuras sociales de nuestro tiempo.

Este libro se divide en tres secciones: Arte, cultura y fenómenos sociales; Retórica e imagen; y Teatro, corporalidad y efectos sociales. De esta manera, al explorar temas tan diversos como “El arte y la producción en el contexto de la violencia de México”, “Las piezas líricas de Edvard Grieg (1843-1907): retórica y expresión” o “El efecto del drama interactivo teatralizado en la creación de equipos de alto desempeño”, las y los autores que aquí convergen no solo aportan nuevas interpretaciones y enfoques, sino que también abren espacios para futuras investigaciones, cuestionamientos y debates dentro del ámbito académico.

En la primera sección, donde encontramos las obras de Miriam Yael Silva, Diego Ceballos-Arriaga, Monserrat Guadalupe Vite y Laura Patricia Morales, se exploran temas relacionados el arte, la cultura y los fenómenos sociales. Miriam Yael, por ejemplo, nos presenta una disertación en torno a la violencia en México a través de la sensibilidad artística de autores como Teresa Margolles, quien, en la 53ª Bienal de Venecia celebrada en 2009, presentó el trabajo titulado: ¿De qué otra cosa podemos hablar? Ambra Pollidori, investigadora y periodista cultural, con su obra ¡Visite Ciudad Juárez!, donde, a través de un formato de postal de viaje, se hace una crítica a las desapariciones de mujeres en la franja fronteriza; particularmente en los años noventa. Asimismo, Miriam Yael analiza conceptos como necropolíticas, narcocultura y estética de la violencia, presentando con ello una propuesta reflexiva del impacto del arte en el camino de la visibilización y la problematización de la guerra contra el narcotráfico en México.

Diego Ceballos-Arriaga, otro autor de este primer bloque, aborda y problematiza sobre la homonormatividad y la endodiscriminación. Para ello, no solo recupera autores como Galán y Sánchez (2006), quienes, en palabras del autor, exploran las consecuencias culturales de la homofobia y la homofobia interiorizada, argumentando que las experiencias de la homosexualidad también están sujetadas al binarismo del género, sino que igualmente realizó un diagnóstico en centros nocturnos de Querétaro, donde asisten mayoritariamente

personas LGBTQIA+. A través de lo anterior concluye que es necesario realizar un proyecto de arte visual multidisciplinario, que se precise como un dispositivo de catarsis colectiva e indagación individual.

La perspectiva de género es, indiscutiblemente, un eje primordial en los estudios del arte y la cultura. La escucha, por su parte, es un mecanismo que permite visibilizar lo invisibilizado por las estructuras de poder e, incluso, la cultura. Monserrat Guadalupe Vite presenta una discusión sobre el hostigamiento y el acoso sexual en las universidades. Para ello, recupera testimonios de estudiantes universitarias a través de un taller, concluyendo que existe una latente desconfianza e inseguridad en la universidad, por lo que es necesario habilitar espacios de diálogo y escucha activa.

El cine documental con perspectiva de género no queda fuera de los tópicos de este libro. “Documental: *No se nace feminista, se llega a serlo*. Proceso de creación desde una perspectiva social” es el título del capítulo propuesto por Laura Patricia Morales. En este se aborda, de inicio, el proceso creativo para la creación de dicho documental, como parte de la experiencia formativa de maestría de Laura. Para ese trabajo, se planteó mostrar sus transformaciones y reconocer cómo estos cambios impactaron en sus diferentes contextos, por lo que en este capítulo se da testimonio escrito del proceso que conllevó la realización de esta obra audiovisual.

En la segunda sección, se inicia con un texto que precisa un análisis basado en una metodología cualitativa aplicada a fuentes musicales de las *piezas líricas* del compositor y pianista noruego Edvard Grieg. Entre los resultados, Audrey Valeria Ayala –autora del capítulo– destacan que existe una extensa variedad de géneros musicales en estas piezas, estableciendo una correspondencia entre la propuesta de Michels sobre la *música programática* y las categorías de Grieg en tanto obras descriptivas; imitativas, del folklore noruego y estados de ánimo. Por último, alcanza la conclusión de que, si bien no resulta indispensable conocer la base de su música, indagar al respecto ayuda a comprender mejor el proceso creativo de Grieg.

El capítulo siguiente, escrito por Ussiel Madera, entona una disertación sobre el rol del texto en la generación de imágenes a través de *Stable Diffusion*. Para ello, subdivide su capítulo en dos apartados; a saber, en el primero realiza una reflexión sobre el uso del aprendizaje automático y posible naturaleza disruptiva, para en la segunda parte analizar la importancia de las relaciones sintácticas y semánticas de los *prompts* en el uso de la producción de imágenes a través de este sistema. Al final concluye que el uso de texto en sistemas como

Stable Diffusion promueve el desarrollo de habilidades cognitivas del lenguaje natural usado para la interacción humano-computadora.

Susana del Rosario Castañeda presenta como tercer capítulo de este apartado un análisis reflexivo en torno a las utopías y distopías en la ciencia ficción. Para ello, recurre a autoras como Marge Piercy, Jazmín Adler, Isadora Neves, destacando así el rol de la mujer en este género, tanto a nivel de escritura como de caracterización. A manera de cierre, reflexiona como la ciencia ficción se encuentra motivada por cambios tecnológicos cargados de optimismo, atada al mito de la modernidad. Sin embargo, su aporte radica en que los escenarios futuros presentados a través de su análisis albergan lo que denomina un recorrido por la ciencia ficción feminista o antipatriarcal.

El cuerpo es otra categoría central presente a lo largo de esta obra. Ernesto Espejel da muestra de ello con su texto titulado “Diversidad corporal en la imagen fotográfica”, donde analiza cómo, si bien el cuerpo ha sido de particular interés en las humanidades, no se ha alcanzado el propósito de entender que es también una representación de las diversas formas de entender el mundo. De ahí que, haciendo uso de un recorrido fotográfico, de cuenta de la diversidad que alberga el cuerpo en tanto sustancia y signo.

El último apartado que constituye esta obra gira en torno al teatro, así como a las corporalidades y sus efectos sociales. En esta sección se albergan textos ensayísticos como el de Silvana Mireille Hernández, quien precisa un análisis sobre la naturaleza hegemónica de los cuerpos en el teatro; haciendo particular énfasis en la gordofobia que se vive en este medio y sus implicaciones para las actrices y los actores. Para Silvana: “reconocer nuestras capacidades nos vuelve artistas completos, responsables y conscientes de las posibilidades que pueden desarrollarse. El cuerpo nunca debe ir aislado del artista”.

Steff Barrera toca otra fibra sensible de la sociedad humana. Más puntualmente, aborda el teatro en contexto de violencia. Para ello, explora conceptos como la autocensura y la implicación de los espacios de intervención escénica, añadiendo a lo largo del capítulo una serie de fotografías que ayudan al lector a matizar la intencionalidad y la profundidad de la propuesta de Steff respecto al binomio violencia-teatro.

El efecto del drama interactivo teatralizado es otro tema palpable en esta obra. Samantha Oliva Ruiz presenta un capítulo nutrido de conceptos fundamentales para el desarrollo de una nueva metodología de formación de equipos de alto desempeño, que tira el hilo del *drama interactivo* –género de

videojuegos–, el *teatro foro* y el *meta-aprendizaje*. Lo particular de esta propuesta reside en que alberga una guía estructurada respecto a la usabilidad de estos conceptos para el desarrollo de habilidades teatrales individuales y grupales.

Por último, pero no menos importante, Ana Luisa Hernández emprende un viaje reflexivo sobre “La dinámica newtoniana en relación a la presencia escénica de los actores”. Para ello, basa su análisis en tres autores centrales del medio, Barba, Brook y Mayerhold, abordando temas como la dinámica en relación a la escena, el movimiento y la biomecánica en y para la formación actoral. La autora integra precisamente la propuesta newtoniana y la presencia escénica, explorando conceptos como la energía y la expresividad. Tras este dinámico recorrido, Ana Luisa concluye que su perspectiva busca brindarle al actor nuevos medios para que logre experimentar en carne propia las rutas hacia la presencia escénica.

En suma, los textos aquí presentes son una muestra indiscutible del talento narrativo de investigadores nóveles de las artes. En las páginas de esta obra se reúne un crisol de pensamiento y reflexión. Las y los autores que aquí dejan su mente y pluma, presentan propuestas que parten de la necesidad de investigar y reflexionar desde las fronteras del arte, así como su diálogo con otros saberes que son temas centrales en este compendio.

A través de estas páginas se enfatiza la importancia de construir un análisis social y políticamente situado de las prácticas artísticas. Con enfoques multi y transdisciplinarios, los autores nos invitan a explorar las resonancias culturales, las tensiones y las transformaciones que se manifiestan en el arte y su relación con la sociedad. De tal suerte, los textos que el presente libro alberga nos sumergen en los entramados de la cultura y las artes, desafiando los paradigmas establecidos y abriendo nuevas perspectivas.

Referencias

- Bourdieu, P. (1990). El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método. *Criterios*, (25-28), 1-26.
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Gedisa editorial

ARTE, CULTURA Y FENÓMENOS SOCIALES

Arte y producción cultural en el contexto de la violencia en México

Myriam Yael Silva Reyes

En la muestra de la 53ª Bienal de Venecia en 2009, la artista sinaloense Teresa Margolles (Culiacán, Sinaloa, 1963) presentó un trabajo que, a escala internacional, iniciaba el diálogo y preconizaba el rumbo que comenzarían a tomar muchas de las propuestas mexicanas en el ámbito de la producción de bienes estéticos y de consumo cultural en el contexto de la llamada guerra contra el narcotráfico (2006-hasta la actualidad). ¿De qué otra cosa podemos hablar?, la obra presentada por la mexicana, hacía un breve recuento estético de las repercusiones que esta guerra estaba acarreando para sus habitantes desde el inicio del conflicto en diciembre de 2006. Con este trabajo, el mundo observó la respuesta cruda que los estragos de la guerra comenzaban a imprimir en el ánimo artístico y cultural de México.

Para iniciar, en el catálogo del evento se podía observar la impresión fotográfica de un cuerpo en la morgue, expuesto en un ángulo tal que permitía visualizar en detalle las heridas infringidas sobre este. Además, la muestra exhibió una instalación de banderas ensangrentadas bordadas con textos copiados de los mensajes encontrados en las narcomantas que los cárteles de la

droga utilizan para amedrentar o atemorizar a sus contrincantes y que, clavadas sobre los cuerpos de sus víctimas, comenzaban a llenar los territorios disputados. La reinterpretación de aquellas sentencias ofensivas fue bordada con hilos de oro por la mexicana en un intento por recontextualizar su significado.

De igual manera, el espacio arquitectónico fue preparado como parte de la experiencia en dicha muestra. Las salas del recinto fueron previamente traídas con una mezcla de agua y sangre recogida de algunas zonas donde el conflicto se desarrollaba y que Margolles declaró haber recolectado personalmente y transportado en maletas desde México hasta Venecia. Como era de esperarse, la obra de Margolles devino en un cúmulo de interpretaciones diversas por parte del público:

Margolles' exhibition is too earnest and too self-righteous, that the works serve to silence and humble rather than challenge or provoke, and that the whole thing is just too much. But that creeping sense of unease and initial impulse to reject might also be precisely the point. After all, the show ultimately hinges on excess: Why so many pieces? Why so many permutations of the same idea? Isn't the point sufficiently made by the one young man mopping the floor? But then again, the excess of permutations corresponds to the excess of violence about which the exhibition speaks (Wilson-Goldie, 2009).

[La exhibición de Margolles es demasiado seria y santurrón, las obras sirven más al silencio y a la humildad que a la provocación. Es demasiado. Y, sin embargo, permanece una sensación escalofriante de intranquilidad y un impulso inicial al rechazo. Después de todo, la muestra se sitúa en el exceso: ¿por qué tantas piezas? ¿Por qué tantas permutaciones de la misma idea? ¿No es suficiente con el hombre trapeando el suelo? De nuevo, las permutas del exceso corresponden al exceso de violencia sobre la cual habla la exhibición]¹.

Esta exposición supuso la exhibición violenta de la guerra contra el narcotráfico desde el frente artístico. En esta, se infundía el terror por medio de elementos estéticos capaces de provocar al espectador, por lo que las interrogantes debieron surgir imparables: ¿realmente se estaban mostrando los aluviones

¹ La traducción es de autoría propia.

de asesinatos cometidos en el contexto de una “guerra” librándose en plena contemporaneidad mexicana? Cuando se sabe que el conflicto es real y que se trata de una realidad a la que muchas personas se enfrentan diariamente, la lectura de la obra cambia. Sin embargo, si el debate se inclina hacia la precisión, es decir, hacía la verdad respecto a si las piezas pudieron haber sido realizadas de la manera exacta en la que la autora afirma haberlas efectuado, a saber, con la recolección de la sangre, entonces, la selección de los símbolos elegidos no perderían su fuerza transgresora, pero sí incitarían, como continúan haciéndolo hoy en día, a la reflexión –quizá ética– sobre el uso efectista de los remanentes de un tipo de violencia explícita, un tipo de violencia ejercida en contra de personas reales. Por consiguiente, ¿no representa esto una banalización del dolor ajeno, un desdibujamiento?

Sin importar la respuesta, lo más relevante del trabajo de Margolles en 2009 fue que logró hacer global la discusión de la violencia vivida en México, de tal suerte que consiguió situarla en el ámbito artístico actual. No obstante, es importante recordar que la sinaloense no fue la primera artista dedicada a representar los estragos de esta guerra. Basta recordar, por ejemplo, el trabajo de la investigadora y periodista cultural Ambra Pollidori (Ciudad de México, México, 1954), quien 6 años antes ya había comenzado con la presentación de una serie de obras que, aunque desde otro ángulo, también reflexionaba sobre la violencia mexicana en el contexto de una guerra con características particulares.

¡Visite Ciudad Juárez! (2003-2010), piezas de Pollidori, son obras visuales realizadas en formatos que simulan ser postales de viaje y en las cuales la crítica se dirige hacia las múltiples desapariciones de mujeres en esta ciudad fronteriza durante la década de los años noventa del siglo pasado. Dichas desapariciones hicieron patente la relación que ya se ha demostrado que existió entre los cárteles de la droga y autoridades municipales para la explotación y uso ritual y/o de control estructural de cuerpos femeninos como método de control social, empleado para atemorizar y amedrentar a los sectores más desprotegidos de la población (Gallur Santorum, 2010). Este tipo de prácticas, esta especie de control social, forma parte de lo que algunos autores como la Dra. Sayak Valencia han identificado y denominado como estrategias de la *necropolítica* (Valencia, 2016). Es decir, delitos cometidos de forma sistemática con el objetivo de establecer una suerte de economía que utiliza a la violencia como forma de concentración del poder. Entre algunas de estas prácticas se encuentran el secuestro, la extorsión y las desapariciones y/o asesinatos llevados a cabo sobre una región determinada.

ARTE, CULTURA Y FENÓMENOS SOCIALES

Las “postales” de Pollidori recurren a la exhibición de este tipo de acciones necropolíticas. Sus representaciones utilizan fotografías forenses de los cuerpos de mujeres encontrados en las condiciones inhumanas en las que se dio dicho encuentro y donde se muestran los signos de violencia sexual, ataduras y golpes que muchas de las mujeres desaparecidas debieron sufrir en sus últimas horas. A estas fotografías Polidori les incluyó una leyenda con tipografía caligráfica color rosa mexicano en las que puede leerse la frase: ‘¡Visite Ciudad Juárez!’, como parte de una ironía, una invitación al recuerdo de los crímenes cometidos en esa ciudad.

De la misma manera que en el caso anterior, la interrogante vuelve a hacerse presente: ¿acaso no se banaliza el dolor ajeno por medio de su exposición gráfica y estética al recontextualizar la violencia real? Evidentemente, los dos ejemplos anteriormente citados hacen una crítica fuerte en contra de un tipo de violencia particular, pero se sirven de la violencia plástica –gráfica para este fin– y, además, sus símbolos son herramientas que expresan el terror de las víctimas. Si bien se sobreentienden los motivos que existen en sendos intentos por generar empatía de parte del espectador, ¿no se está neutralizando la respuesta de la audiencia con la sobresaturación, es decir, la exhibición de violencia explícita?

Pese a lo complicado de la respuesta, no debe pasarse por alto que esta clase de obras plásticas se sitúan en las antípodas de muchas otras expresiones a las que las personas en México se han visto expuestas desde que iniciara la conocida guerra contra el narcotráfico y desde que el término *narcocultura* comenzara a definir dichas expresiones de forma generalizada. Por ello, para poder entender qué clase de expresiones son las que se están observando como parte de un fenómeno cultural, lo primero será definir qué se entiende por *narcocultura* y si acaso este término podría explicar la obra de las artistas mencionadas.

De acuerdo con el investigador Jesús Rubio Campos, catedrático en el Colegio de la Frontera Norte, este concepto puede entenderse por medio de dos acepciones, siendo la primera un:

[...] registro histórico [...] en varias manifestaciones culturales de los hechos que se han presentado en nuestro país relacionados con el narcotráfico o la delincuencia organizada [...]. Cualquier manifestación [...] artística o [...] cultural refleja los hechos que han estado sucediendo en el país, y de alguna manera permea la cultura (Rubio Campos, 2018, párr. 4).

ARTE, CULTURA Y FENÓMENOS SOCIALES

Dentro de esta primera acepción, cabría la incorporación de obras plásticas que, de alguna u otra manera, registran los hechos acontecidos en México en el contexto de esta violencia atravesada por el narcotráfico, sin llegar a ser exclusiva del mismo. Sin embargo, la segunda acepción aportada por Rubio Campos tiene que ver más con las consecuencias sociales a nivel práctico y en cuyo alcance no cabría situar manifestaciones artísticas o culturales que hagan alguna crítica o registro *per se* de los hechos, sino todo aquello que pueda ser entendido como:

[...] esa apropiación de ciertos símbolos, usos, costumbres que se llevan a cabo por parte de los miembros del narcotráfico, y que son adoptados por el resto de la sociedad [...]. Por ejemplo [...] el lenguaje [y] ciertos hábitos [...] que tratan de imitar o de emular lo que hacen los miembros [...] de la delincuencia organizada (Rubio Campos, 2018, párr.5).

Es esta segunda acepción la que problematiza la discusión y el análisis de los productos culturales que actualmente se generan en el país. Porque mientras que por un lado existe una crítica que registra la disputa, por el otro se desenvuelven los arquetipos que dotan de fuerza a la introducción sutil de la violencia, neutralizando y normalizando sus efectos destructivos para el tejido social. La narcocultura como una forma de publicidad positiva para ciertos grupos ha terminado por seducir y disputarse un espacio al interior de las industrias del entretenimiento.

Se ha creado una estética de la violencia con públicos objetivos que funcionan de acuerdo a un mercado de consumo bien delimitado. De esta forma, en muchos casos se ignoran deliberadamente los estragos y la complejidad de los conflictos, y se lucra legalmente con el dolor de las víctimas. Es evidente que la violencia que se vive en México no tiene como únicos protagonistas a los grandes cárteles de la droga y, sin embargo, es así como discurre en su narrativa, como se le acepta, asimila y adapta al discurso cultural nacional al tiempo que crece la problemática por entender cómo es que este tipo de productos pueden venderse como espectáculos distorsionados para grandes audiencias, mientras que muchas de las víctimas continúan en la búsqueda de justicia y/o de respuestas para las tragedias que dicha violencia les ha hecho sufrir.

Basta citar algunos ejemplos para dar cuenta del mercado al cual se alude. En este sentido, la cantidad de series con motivos propios del *narco mexicano* que

se produjeron y continúan produciéndose para ser consumidas por públicos internacionales en plataformas de cable o *streaming* dicen mucho acerca del éxito que estos productos tienen. Este hecho habla acerca de su óptima aceptación a niveles que no son ya los de las productoras independientes y regionales que antaño dedicaban presupuestos limitados para públicos igualmente escasos. Porque, dicho sea de paso, la exhibición de esta violencia por medio de productos de consumo, especialmente de tipo audiovisual, no es algo que surgiera a partir de que la guerra contra el narcotráfico iniciara, sino todo lo contrario. Estos contenidos tienen décadas de existir como productos de consumo cultural, pero, lo que está ocurriendo es que se adaptan cada vez mejor a públicos que, igualmente, son cada vez más grandes.

Las industrias del entretenimiento y la cultura desdibujan el dolor de las víctimas y promueven una normalización de los efectos de un conflicto con múltiples vertientes, donde no hay un único responsable y en donde, por otro lado, las estructuras que sostienen dicho discurso lucran insaciablemente con historias de tragedia e injusticia. *La reina del sur* (2011), *El señor de los cielos* (2014), *Narcos México* (2015), *El Chapo* (2017), por mencionar tan solo algunos de estos productos culturales, representan personajes reales de forma ficcionalizada, con narrativas que se desenvuelven como si las formas de esta lógica espectacular pudieran relacionarse siquiera con la complejidad de lo que realmente está ocurriendo en el país. Es decir, que al público se le ofrece una versión espectacular de su realidad como si, además, los hechos representados por estas series pertenecieran a una historia de ficción y no a hechos reales que ocurren diariamente.

Aunado a ello, mucho de lo exhibido se encuentra lejos de resignificar el dolor de los afectados, de llevar al punto de reflexión a la audiencia. El debate ya no se ciñe al uso de la violencia y su estética abyecta, sino al espectáculo que por medio de ella puede crearse. Las interrogantes no pretenden únicamente responder a si se banaliza o no el dolor de terceros, sino, más bien, conocer si se está normalizando la indiferencia al presentar representaciones dramatizadas, descontextualizadas, desenfocadas y fragmentadas de las tragedias reales, aún vigente para miles de personas.

Y es que en este mismo sentido se desarrolla la música que toma como referente creativo al narcotráfico y a sus representantes más destacados para crear canciones populares que coinciden, en algunos casos, con los cánones estéticos propios de ritmos regionales que anteceden a los conflictos con los cuales ahora se les identifica. Algunas de estas muestras son una mezcla de

ARTE, CULTURA Y FENÓMENOS SOCIALES

ritmos urbanos con música tradicional. Es debido a este origen tradicional que este tipo de formas de expresión cultural devienen en melodías fácilmente reconocibles que denotan un sentido de identidad y pertenencia. Hasta cierto punto, se condiciona la identificación de parte de las y los escuchas al emplear los sonidos particulares de una región pese a su mimetización con el recuento de hechos ligados a la violencia (Becerra Romero, 2018, p. 14).

El análisis puntual de una de las primeras manifestaciones musicales de la narcocultura, los narcocorridos, demuestra que los discursos que se plantearon desde sus inicios, y que continúan construyéndose con otros géneros musicales, contienen casi siempre narraciones que justifican el uso de la violencia. Este tipo de mensajes han terminado por normalizar las representaciones de agresiones reales, abarcando cada vez más géneros musicales por medio de los cuales se hace presente:

El corrido dejó de ser el único género donde se narra el tráfico de drogas [...]. Esta diversificación se puede explicar por la expansión de las actividades del tráfico de drogas en el territorio mexicano y por la incorporación de otros grupos sociales del país, y se traducen a su vez en una variedad de contenidos, por ejemplo: el corrido tradicional, los corridos sierreños, el movimiento alterado o los nuevos corridos creados en los últimos años (Becerra Romero, 2018, p. 14).

La diversificación de los arquetipos de la narcocultura, para el caso de la música, se traduce en un acaparamiento cultural sin precedentes; de su consumo para audiencias nacionales e internacionales. Empero, caer en el sinsentido de intentar prohibir esta clase de manifestaciones musicales sería ignorar la realidad de quienes se identifican con este tipo de referentes. El hecho de que las generaciones más jóvenes se identifiquen con estos mensajes dice mucho acerca de la normalización con la cual se ha integrado la violencia a su realidad cotidiana. Por ello, lo que tendría que discutirse, lo que debería analizarse, es la industria que sostiene y lucra con la realidad violenta que viven tantos jóvenes.

Por otro lado, si ha de revisarse a fondo el fenómeno de la música propia de la narcocultura, no puede pasarse por alto el hecho de que este estandarte identitario y sus cánones estéticos parecieran formar parte de una cuota para llegar a públicos más amplios a los cuales se conquista añadiendo no solamente lo identitario, sino también otro tipo de discursos. Como ejemplo de esto se pueden revisar algunas de las colaboraciones que han realizado raperos

ARTE, CULTURA Y FENÓMENOS SOCIALES

norteamericanos tales como Snoop Dog (1971) y Ice Cube (1969), quienes decidieron trabajar en conjunto con la Banda MS (2020 y 2023, respectivamente). Esta última agrupación llegó a comentar que, en sus inicios, había entrado a la “moda” de los narcocorridos para atraer más seguidores (AGENCIA REFORMA, 2018).

No obstante, y como contrapeso a este panorama, se añaden las intenciones de otro tipo de productos que, si bien no compiten en niveles de audiencia con las series o las canciones que retratan la vida de grandes narcotraficantes, sí se enfocan, en cambio, en la documentación y difusión de los testimonios de víctimas y sus circunstancias reales. *Heli* (2013), *La libertad del diablo* (2017), *Las tres muertes de Marisela Escobedo* (2020), *Noche de fuego* (2021) y *Ruido* (2023), entre otros, forman parte de aquellos filmes que vuelven a traer a cuento la crítica y las reflexiones incómodas acompañadas de sentimientos de impotencia y vulnerabilidad para intentar empatizar con lo que muchos de los supervivientes de esta guerra han conseguido transmitir a través de sus testimonios.

La manera en la que se expresa la violencia que se vive, por medio de testimonios documentales, canciones, series o películas, cuya estética genera tendencias y conecta con diversos públicos, no puede ignorar el desolador trasfondo de su origen. Es por medio de este tipo de reflexiones que podemos acercarnos a lo que el fotógrafo mexicano Fernando Brito (1975) siente al formar parte de las líneas de producción de estos objetos artísticos y/o culturales. Fernando Brito radica en Culiacán y su trabajo ha consistido en fotografiar escenas de los crímenes que la violencia contra el narcotráfico ha generado en el norte del país. En 2011 ganó el tercer lugar en el certamen del *World Press Photo* con una serie titulada *Tus pasos se perdieron en el paisaje*. Al saberse ganador de dicho concurso, Brito confiesa haber entrado en un dilema moral:

El trabajo que yo realicé con la serie lo hice más que como periodista como un ciudadano [...]. Mi idea era que no vieran nada más la fotografía del periódico [...] suplantando así un muerto por otro, yo quería que lo vieran más tiempo, que recapacitarán y que se dieran cuenta de que se trataba de una persona, de un ser humano [...]. Ganar me revolvió todo el mundo porque resulta que ganó una foto de un asesinato [...]. Yo con eso me gané una lana y eso me movió toda la cuestión moral porque nunca ha sido mi intención ganar dinero con la muerte de otro [...] ahí entendí la responsabilidad moral para seguir haciendo trabajos de denuncia (Brito, 2014).

ARTE, CULTURA Y FENÓMENOS SOCIALES

La producción de bienes artísticos y culturales en México ha pasado por diversas etapas desde que la guerra contra el narcotráfico inició. Quizá lo más alarmante de este registro y generación de contenidos sea la indiferencia generalizada, la normalización frente a un sinfín de acontecimientos que crecen de forma desmedida y se colocan en cada vez más sitios del país. La narcocultura es, tristemente, una manifestación que se consolida e integra a lo que esta guerra representa para algunos cuantos: un espectáculo monetizable. Empero, la narcocultura también demuestra lo que para algunos creadores como Fernando Brito está en juego: la pérdida de la empatía y del trato humano frente a la tragedia.

Quizá la respuesta esperada al abordar el término de narcocultura debería iniciar por el esfuerzo doloroso que supone tener que hacerse cargo de estos temas sin banalizar o utilizar su sentido trágico. Quizá la respuesta más humana debería ser comprender que no hay posibilidad alguna de abordar estos temas, sino es con el dolor que conlleva sabernos partícipes del conflicto, directa o indirectamente.

Referencias

- AGENCIA REFORMA. (13 de abril de 2018). *Banda MS luchará por desasociar la música de banda del narcotráfico*. aldíadallas. Recuperado el 27 de agosto de 2023 de <https://www.dallasnews.com/espanol/al-dia/noticias/2018/04/13/banda-ms-luchara-por-desasociar-la-musica-de-banda-del-narcotrafico/>
- Becerra Romero, A. T. (2018). Investigación documental sobre la narcocultura como objeto de estudio en México. *Culturales*, 6, 1-36. <https://doi.org/10.22234/recu.20180601.e349>
- Brito, F. (2014). *No soy una máquina y ver el dolor me afecta / Entrevistado por Darwin Franco Miguez*. TESTIGOS PRESENCIALES. Recuperado el 23 de agosto de 2023. <http://nuestraaparenterendicion.com/testigospresenciales/fernando-brito/>
- Gallur Santorum, S. (Septiembre de 2010). *El papel del narcotráfico en los femicidios de Ciudad Juárez*. XIV Encuentro de Lationoamericanistas Españoles. Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, España (606-630).
- Rubio Campos, J. (14 de diciembre de 2018). *El alcance de la narco cultura en México / Entrevistado por El Correo Fronterizo*. El Colef. Recuperado el 23 de agosto de 2023 de <https://www.colef.mx/estemes/el-alcance-de-la-narcocultura-en-mexico/>
- Valencia, S. (2016). *Capitalismo Gore. Control económico, violencia y narcopoder*. PAIDÓS.
- Wilson-Goldie, K. (03 de septiembre de 2009). *Death in Venice*. ARTS & CULTURE. Recuperado el 27 de agosto de 2023 de <https://www.thenationalnews.com/arts-culture/art/death-in-venice-1.521212>

Acercamiento a los fenómenos sociales de la homonormatividad y la endodiscriminación entre hombres homosexuales en la ciudad de Querétaro

Diego Ceballos-Arriaga

Introducción

El presente texto es un acercamiento a los fenómenos sociales de la homonormatividad y la endodiscriminación. A continuación, se comentan algunos hallazgos obtenidos durante la etapa de diagnóstico proveniente de una investigación cualitativa y aplicada que se realizó entre octubre de 2021 y noviembre de 2022, con el objetivo de explorar el alcance de la homonormatividad y la endodiscriminación en las relaciones sexoafectivas entre varones homosexuales en la ciudad de Querétaro, permitiendo a su vez la fundamentación empírica de un proyecto de arte visual multidisciplinario titulado *El Festín de las Purgas*. Es importante señalar que se eligió la ciudad de Querétaro como contexto sociocultural debido a sus antecedentes de violencia y machismo, así como los homicidios perpetrados por homofobia que todavía son tipificados como “crímenes pasionales”, siendo un referente el asesinato del activista Octavio Acuña, ocurrido en 2005, y que aún está impune (Ruiz, 2021).

La realización de esta investigación (Ceballos-Arriaga, 2023) demostró su viabilidad y pertinencia porque, tanto los hallazgos obtenidos de su etapa de

diagnóstico, así como de su proyecto de intervención, reafirman la ontología y epistemología de la disidencia sexogenérica en América Latina, mientras se descentraliza la información referida en los estudios cuir/*queer* y los estudios de género de los hombres desarrollados en México, puesto que, en su mayoría, atienden un contexto sociocultural situado en la Ciudad de México.

Por otra parte, se precisa que con motivo de situar epistemológicamente este texto y evitar la generalización de las experiencias y necesidades que varían entre las identidades sexogenéricas disidentes, se utilizará el término *homosexualidad* para referirse a las vivencias de hombres cisgénero que se reconocen a sí mismos como *hombres homosexuales*. Asimismo, se explicita que se referirá a estas mismas personas como hombres homosexuales y no *hombres gay*, porque se considera que este último término responde a una representación hegemónica de la homosexualidad entre varones, y a su vez encubre la homonormatividad, ya que se considera que la *identidad gay* atiende a un determinado conjunto de privilegios de raza, pigmento, clase socioeconómica, entre otras especificidades, que no coinciden con los contextos socioculturales en América Latina (Caraballo, 2020; García Jiménez, Cruz Salazar y Bellato Gil, 2021). Por lo tanto, el uso del término hombres homosexuales demuestra, desde la dignidad, una práctica de resistencia y una estrategia de agenciamiento para despatologizar las experiencias de las homosexualidades –y sus connotaciones– en América Latina.

I. Sobre los fenómenos sociales de la homonormatividad y la endodiscriminación

La homonormatividad

Galán y Sánchez (2006), en su investigación sobre la homonormatividad, exploran las consecuencias culturales de la homofobia y la homofobia interiorizada, argumentando que las experiencias de la homosexualidad también están sujetadas al binarismo del género. Lo anterior se debe a que estas subjetividades (re)generan la esencialización dicotómica de las identidades homosexuales, tal como la heteronormatividad ordena. Por ello, se argumenta que “la heterosexualidad obligatoria lleva aparejada, de manera indisoluble, una homosexualidad obligatoria u homonormatividad” (Galán y Sánchez, 2006, p. 143).

Cabe mencionar que el concepto de *homonormatividad* es propuesto desde sus dos acepciones, mismas que parten desde una manifestación externa e interna en cuanto a la función como dispositivo. Desde la manifestación externa, la homonormatividad es entendida como “un constructo cultural que

convierte a la homosexualidad (entre hombres) en un espacio normativizado de la disidencia sexual” (Galán y Sánchez, 2006, p. 143). En otras palabras, dentro de un contexto cultural heteronormativo donde todo aquello que esté fuera de los códigos y conductas estipuladas, será entonces considerado perteneciente a la homosexualidad, mientras se generalizan en esta experiencia a todas las identidades y expresiones sexogenéricas, pues, “se asume al género como elemento generador de relaciones, prácticas e identidades sexuales y complementa a la heteronormatividad a pesar de ponerla en cuestión” (Galán y Sánchez, 2006, p. 143). Asimismo, desde una manifestación interna, la homonormatividad es entendida como un fenómeno social específico, en este caso entre hombres homosexuales, que “contribuye a la creación de una jerarquía de las sexualidades [y] facilita la subordinación de la identidad homosexual a la heterosexual” (Galán y Sánchez, 2006, p. 143).

Para ejemplificar esta subordinación de la identidad homosexual, Galán y Sánchez (2006) exponen la dicotomía binaria hombre mujer, analizada desde el planteamiento de Rubin, quien afirma que “la organización social del sexo se basa en el género, la heterosexualidad obligatoria y la constricción de la sexualidad femenina” (Rubin, 1996, citado por Galán y Sánchez, 2006, p. 145). No obstante, estos autores también complementan que la heterosexualidad obligatoria ha (re)generado –y legitimado– el sistema sexo-género, incluso fuera de los límites que establece su imaginario heteronormativo. Dicha legitimación se logra debido a que alcanza e influye en las experiencias de la disidencia sexogenérica, ya que esta subjetividad se ha adaptado en la homosexualidad porque replica la perspectiva del dispositivo de la (hetero)sexualidad entre varones homosexuales, quienes tienden a percibir las prácticas de convivencia y sexoafectivas, las representaciones corporales y la expresión de género desde una política binarista.

Al respecto de este sistema de dicotomías sexuales heteronormativas, se agrega el concepto de *jerarquía*, que Rubin explica de la siguiente manera:

La autonomía de la sexualidad respecto al género mostrará el modo en que se establece una jerarquía de actos sexuales en las sociedades occidentales modernas, en las que no sólo se produce una creación de identidades sexuales compartidas basadas en determinadas prácticas o deseos, sino que, como ocurre con el género, estas identidades se jerarquizan y se sitúan unas como subordinadas de las otras. El límite de la respetabilidad y el reconocimiento social

en base a las prácticas e identidades sexuales, así como los procesos de exclusión e inclusión, irán modificándose por los cambios socioeconómicos y por la acción de grupos e individuos (Rubin, citado por Galán y Sánchez, 2006, p. 145).

Por ello, y partiendo de la cita anterior, se articulan los siguientes planteamientos: 1) la existencia de una jerarquía entre las identidades sexuales y 2) la respetabilidad y el reconocimiento social de las prácticas e identidades sexuales como procesos de exclusión e inclusión entre la disidencia sexogenérica.

La operativa del dispositivo de homonormatividad dentro del colectivo LGBTIQ+ promueve un poder de influencia social muy relevante para la (re)generación de estereotipos –representación corporal, expresión de género y prácticas de convivencia determinadas–, desde la instauración de nuevas necesidades de consumo. El estudio de Maquieira (2016) explica este fenómeno social desde las campañas publicitarias denominadas como *gay-friendly*, cuyos discursos de subordinación están encubiertos por “una supuesta ‘naturalidad’ de la identidad homosexual y reproduce conceptos igualitarios de respetabilidad y transgresión social” (p. 2). Sin embargo, esta aparente reivindicación se ha conseguido, más bien, desde una representación específica de la experiencia de la homosexualidad que “se ajusta a las convenciones heteronormativas y establece, así, el fenómeno que se conoce como homonormatividad” (Maquieira, 2016, p. 2). Aunado a ello, la definición de homonormatividad, según el planteamiento de Pau López, también contribuye a complejizar la explicación de este fenómeno social, pues argumenta que la homonormatividad es:

La constitución de un modelo normativo, pretendidamente hegemónico, de sujeto gay/lesbiano, dentro del proceso de normalización de lo que podríamos llamar cuestión homosexual en las sociedades occidentales [...]. La voluntad de presentar las uniones homosexuales como normales, idénticas a las heterosexuales y respetuosas con la moral hegemónica, y, por tanto, la necesidad de rechazar algo políticamente más ambicioso por ser perjudicial para la estrategia (López, citado por Maquieira, 2016, p. 13).

De tal manera que la homonormatividad incorpora la experiencia de la homosexualidad a la matriz del imaginario heteronormativo para sujetarla funcionalmente en un sistema (cis)heteropatriarcal, a cambio de replicar el binarismo que la subordina –a la homosexualidad–, cuya normativa es influida y ordenada principalmente desde las compañías publicitarias *gay-friendly*. De tal manera que resulta un entramado de complejidades instauradas desde la homonormatividad, que propicia a su vez una posición de hegemonía en las relaciones sociales de poder entre sus adscritos, a cambio de replicar una lógica heterosexualista, machista y heteronormativa que pueda (re)generar así la subjetividad cultural de la dominación masculina en hombres homosexuales.

Lo anterior subordina a otros varones homosexuales, pues “la imagen normativa del gay o la lesbiana se convierte en una fuente de generación de exclusiones y desigualdades al reforzar el sistema dual sexo-género y las manifestaciones sociosexuales de la heterosexualidad” (López, citado por Maquieira, 2016, p. 15). Entonces, la homonormatividad que ordena la *hipervisibilización* de una clase socioeconómica específica –alta– y la *hipermasculinización* como expresión específica de género –masculinidad heteronormativa–, entre otras variantes, converge en un entramado de violencias que acciona la discriminación entre varones homosexuales. Al mismo tiempo, la homonormatividad también induce una homologación y adaptación del discurso heteronormativo, así como sus implicaciones subjetivas y problemáticas, porque “el pensamiento homonormativo, asocia desde la hegemonía heterosexualista, los comportamientos homosexuales a una clase social y a un estilo de vida determinados” (Galán y Sánchez, 2006, p. 152). Lo que da como resultado “la asimilación de los comportamientos, prácticas y expresiones propiamente heteronormativos” (Maquieira, 2016, pp. 13-14). Por lo tanto, la homonormatividad no es solamente el conjunto de normas y prácticas dentro del colectivo de hombres homosexuales que apoyan la subjetividad heteronormativa, sino que también es un conjunto de violencias que excluyen, discriminan y marginan a aquellas expresiones, identidades, representaciones, prácticas, experiencias y dinámicas sociales que no se ajustan al sistema (cis)heteropatriarcal.

Endodiscriminación

La investigación realizada por García Jiménez, Cruz Salazar y Bellato Gil (2021) articula una variante de demostraciones respecto a esta violencia y confirma la complejidad del fenómeno social en cuestión, debido a que “la violencia por endodiscriminación entre hombres gays mexicanos, es una realidad” (p. 380).

Asimismo, atribuye que la problemática de la violencia de género dentro del colectivo LGBTIQ+, específicamente en torno a las masculinidades, se ha establecido así porque “homologan a los varones homosexuales en una Identidad/Cultura Gay que, supuestamente, les simboliza, representa y escuda de lo heteronormativo, sin exponer cómo se violentan entre sí por las condiciones sociales que encarnan y les diferencian” (García Jiménez *et al.*, 2021, p. 380). Lo cual resulta no solo en un discurso político que beneficia a los hombres (cis) homonormados, sino también se obvia “la violencia entre personas LGBT+ [sic] desde parámetros heteronormativos” (p. 380). Por ello, se ha acuñado el concepto de *violencia intra grupal* para asentar su alcance explicándolo como:

La violencia gestada entre los adscritos al mismo grupo o identidad; debido a imaginarios no sólo de género sino también en torno a otros elementos socioculturales, económico-políticos o de apariencia física que repercuten en su cotidianidad al intra-jerarquizarles y oprimirles continuamente (García Jiménez *et al.*, 2021, p. 380).

Cabe destacar que siendo recientes los estudios sobre la violencia intra-grupal –derivada de la homonormatividad–, las referencias aún son escasas. Sin embargo, se retoma el término de *endodiscriminación* de acuerdo con la siguiente acepción:

La discriminación que se lleva a cabo dentro de un grupo o comunidad de diferentes miembros identificados de manera diversa pero que, perteneciendo a una misma colectividad, se rechazan entre sí generando distintas reacciones y resultados no consecuentes con el respeto y la protección de los derechos humanos (Alfaro y González, 2020, p. 11).

Por ello, se considera apropiado el concepto de endodiscriminación para referirse a este fenómeno social, porque desde su conjunción etimológica explicita una variante derivada de la violencia intra grupal –discriminación– y, a su vez, también sitúa dónde acontece su acción (endo-). Asimismo, se argumenta que la violencia intra grupal, situada dentro del colectivo LGBTIQ+, está conformada por un complejo entramado de más variantes que merecen ser referenciadas en estudios individuales y específicos, tanto para el entendimiento de sus alcances de violencia, como la comprensión en profundidad

ARTE, CULTURA Y FENÓMENOS SOCIALES

del dispositivo de homonormatividad que somete a las demás experiencias de la disidencia sexogenérica.

Machismos en hombres homosexuales

A partir del planteamiento de Alvarado (2011), se articula una relación entre la endodiscriminación resultante del modelo de masculinidad heteronormativa y el proceso de normalización social que condiciona principalmente las acciones de los hombres por medio de su contexto sociocultural. De acuerdo con el planteamiento de García Canclini (citado por Alvarado, 2011), la cultura hegemónica adquiere el reconocimiento de *cultura oficial*, porque se sustenta como la única forma válida de expresión humana, mientras ejerce su poder en tres esferas de acción:

- a) Impone normas culturales/ideológicas hacia la sociedad, basadas en supuestos de “naturaleza humana” sin tener razones sociales, científicas o biológicas de ser.
- b) Legitima la estructura dominante y la hace aparecer como la forma “natural” de organización social.
- c) Sanciona a los sujetos que no se ajustan al modelo hegemónico, dado que hace sentir que pertenecer a este modelo hegemónico es sinónimo de status [sic], socialización y adecuación a vivir en comunidad (normalización)(Canclini, citado por Alvarado, 2011, pp. 5-6).

En consecuencia, Alvarado (2011) argumenta que cuanto más se ajuste un hombre homosexual al modelo de masculinidad heteronormativa “tendrá más oportunidad de repetir roles machistas en su comportamiento y la subordinación de lo femenino” (p. 6), pues la heteronormatividad constituye un saber ideológico que orienta a los varones para construirlos reiterativamente como sujetos políticos del sistema (cis)heteropatriarcal, debido a que “la condición masculina [heteronormativa] está en constante reafirmación, por lo que necesita su prueba y afirmación social y personal” (Alvarado, 2011, p. 6). No obstante, este argumento incentiva la reflexión sobre el porqué algunos hombres tienden a aprobar e interiorizar los machismos en su propia experiencia de la homosexualidad:

ARTE, CULTURA Y FENÓMENOS SOCIALES

Desde una perspectiva psicodramática se puede afirmar que el Yo utiliza aquellos mecanismos de defensa que no contradigan los ideales narcisistas de su género [...]. El Yo deberá ceñirse para desarrollar los mecanismos defensivos ante lo que el varón considere amenazante (Alvarado, 2011, p. 8).

Al respecto del término *mecanismos defensivos*, citado anteriormente, Alvarado explica lo siguiente:

Sabemos que los mecanismos de defensa son utilizados por el Yo para mantener afuera de la conciencia determinadas representaciones intolerantes e impedir el efecto de afectos penosos. A partir de los estudios de género que el psicoanálisis ha integrado dentro de su teoría del aparato psíquico, también sabemos que el género es un atributo del Yo (Alvarado, 2011, p. 8).

Ahora bien, con motivo de complementar y profundizar el argumento anterior, Anguiano (2013) afirma que la cultura mexicana percibe las “conductas homosexuales” como una suerte de feminizar a los hombres. Por ello, los varones tienden a mantener la distancia y el rechazo a todos aquellos referentes considerados culturalmente como femeninos porque “en la construcción de la masculinidad [heteronormativa] se enseña a los hombres a alejarse del aspecto femenino” (Anguiano, 2013, p. 107). Por lo tanto, se reflexiona que los machismos entre hombres homosexuales toman una considerable y compleja ventaja debido a su aparente “ausencia” en esta experiencia de la homosexualidad, pues,

[...] la existencia de un machismo en hombres gays es prácticamente impensable, pareciera contradictorio, imposible. De por sí el machismo tiende a no verse, a naturalizarse en los hombres heterosexuales, por su parte, se vuelve totalmente invisible en los hombres gays (Anguiano, 2013, p. 108).

De esta manera se argumenta que la problemática sociocultural de los machismos entre hombres homosexuales, dentro de los ámbitos de la sexualidad y afectividad, toma una dimensión aún más relevante desde sus prácticas de convivencia al momento de socializar, convenir y establecer sus relaciones sexoafectivas.

II. Testimonios sobre la experiencia de la homosexualidad en varones homosexuales

Con motivo de obtener muestras teóricas sobre estos fenómenos sociales, se realizó un diagnóstico que implicó una sesión de observación respecto a la participación activa en dos centros nocturnos dirigidos a una clientela LGBTIQA+, en la ciudad de Querétaro. Posteriormente, se desarrolló una guía de entrevista semiestructurada que se implementó remotamente en una sesión individual para entrevistar a doce hombres homosexuales cisgénero, habitantes de Querétaro; quienes consintieron participar voluntariamente y cuyos nombres fueron cambiados para salvaguardar su identidad. No obstante, cabe mencionar que, aunque se obtuvieron de sus testimonios muestras variadas, sus experiencias de violencia fueron, más bien, homogéneas.

La siguiente discusión tiene el propósito de examinar teóricamente algunos extractos de las entrevistas realizadas, permitiendo así una aproximación epistemológica más sustancial a la problemática de la homonormatividad y la endodiscriminación. De modo que las experiencias y sus efectos se han organizado a partir de un método ecológico que explica el desarrollo de un individuo –hombre homosexual cisgénero–, dentro de tres niveles contextuales que refieren a la ciudad de Querétaro.

Microsistema

De acuerdo con los testimonios obtenidos, en este primer nivel conformado por la familia, se rastrea el desarrollo de la homofobia debido a las connotaciones negativas que recibe el sujeto sobre la homosexualidad desde su infancia. Estas restricciones comienzan con la censura temática infligida por las personas cuidadoras que inhiben la comunicación afectiva y vivencias del individuo respecto a su atracción sexoafectiva hacia otros hombres. No obstante, según las respuestas de algunos participantes, esta censura es reafirmada desde otros espacios de convivencia, externos al ámbito familiar, por ejemplo, en la escuela, a través de los compañeros varones de clase:

No se hablaba en casa del tema y no sabía por qué. Sólo sabía que no, y la verdad no me importaba, pero cuando veía algunos compañeritos de clases, a veces sentía algo chistoso y ahí me empezaba a dar miedo (Alfredo, 28 años, 2022, en Ceballos-Arriaga, 2023, p. 65).

ARTE, CULTURA Y FENÓMENOS SOCIALES

Yo sabía desde chiquito que me gustaban los hombres, pero la verdad no sé por qué me tardé tanto en salir del clóset. Solía pensar que yo era al único que le pasaba esto. No sé si me daba pena o miedo contarle a alguien (Eduardo, 31 años, 2022, en Ceballos-Arriaga, 2023, p. 65).

La complejidad de la homofobia toma relevancia, primeramente, desde la instancia familiar, y es seguida por el acoso homofóbico escolar; siendo estos dos espacios de socialización donde la niñez de un individuo comienza a desarrollarse con una visión negativa e interioriza la violencia –aprendida– hacia sí mismo, como una consecuencia que podría sujetar y condicionar la afirmación de su homosexualidad (Martín, 2016). Ante ello, el estudio de Quintanilla, Sánchez-Loyo, Correa-Márquez y Luna-Flores (2015) demostró que la homofobia familiar y el rechazo de la homosexualidad son factores asociados con la depresión en varones homosexuales, que conlleva generalmente tres constantes: tristeza, miedo e ideación suicida.

Otra información importante obtenida fue que en el contexto familiar se reportaron incidencias de violencias simbólicas que no fueron identificadas como tal por parte de los participantes hasta el momento de la entrevista. Durante su infancia y adolescencia, estos participantes afirmaron tener restricciones de hablar con algún miembro de su familia respecto a la atracción física y afectiva que sentían hacia otros hombres, pues aprendieron de su figura paterna que la homosexualidad era una característica negativa y un motivo de vergüenza en un varón. No obstante, en la adolescencia temprana de algunos participantes, se identificó una variante de esta censura proveniente de las creencias religiosas de sus cuidadores. Se mencionaron tres religiones diferentes: católica, cristiana y testigos de Jehová.

Mis papás son testigos de Jehová, entonces estas personas les aconsejaron llevarme al médico para que me diera un tratamiento de hormonas. Tuve que rebelarme y decirle a mi mamá que, si intentaba llevarme ahí, nunca más volvería a saber de mí (Julián, 29 años, 2022, en Ceballos-Arriaga, 2023, p. 66).

Se considera este testimonio un indicador sobre el arraigo aún prevalente de determinados conservadurismos religiosos que objetivan la heterosexualidad como una experiencia “natural”, “sana” y “normal”. Al respecto, la investigación

de Galán y Sánchez (2006) explica cómo el sistema sexo-género ha estructurado la sociedad desde las categorías hombre y mujer, pues, argumenta que la heterosexualidad obligatoria, además de ser un componente de este sistema, también es una “construcción cultural que exagera las diferencias biológicas y recrea así el género” (p. 148), con el motivo de propugnar “la existencia de dos sexos opuestos, biológicamente inconmensurables y complementarios” (Galán y Sánchez, 2006, p. 147). De esta manera, la heteronormatividad alcanza su legitimidad institucional y se (re)genera por medio del binarismo de género y la experiencia cisgénero.

Otra manifestación de homofobia que denunciaron los participantes fue haber experimentado violencia económica durante su juventud, ejercida por sus cuidadores. Varios participantes afirmaron haber esperado a tener una fuente estable de recursos económicos para poder salir de su casa, pues aseguraban que, si *salían del clóset* con su familia antes de ello, probablemente serían corridos del hogar y desprovistos de cualquier recurso para su propia manutención. Asimismo, se informa que, según los hallazgos, existe cierta relación entre el último grado académico obtenido en algunos participantes y la experimentación de homofobia y violencia económica durante su adolescencia tardía. Algunos participantes testificaron que, debido a las circunstancias anteriores, tuvieron que salir de su hogar para independizarse. Sin embargo, coincide con la información que estos mismos participantes mencionaron al principio de su entrevista, sobre haber terminado hasta el bachillerato o haberlo interrumpido. Por ello, se infiere que estos participantes, al independizarse forzosamente, tuvieron que priorizar la actividad laboral antes de proseguir con su formación académica. Este hallazgo plantea, entonces, un supuesto sobre el alcance de la violencia económica experimentada por algunos hombres homosexuales, sobre todo en su adolescencia tardía.

Aunque se hallaron experiencias de homofobia familiar en todos los niveles socioeconómicos, se reporta que aquellos participantes con estudios universitarios y de posgrado fueron los mismos que vivenciaron leve o nulo hostigamiento respecto al tema de la homosexualidad en sus propios hogares. Asimismo, se observó una variante que complejiza las experiencias de la homosexualidad ante el fenómeno de homonormatividad, pues estos mismos participantes fueron los que mostraron menos interés y empatía hacia las violencias que experimentan otros hombres homosexuales, pero también presentaron una mayor inquietud respecto a tener características corporales atractivas y mantenerse lo más posible dentro de una apariencia jovial. Por ello,

se cuestiona si la productividad y remuneración laboral, así como la demostración de un cuerpo atractivo, físicamente disciplinado y jovial, son aspiraciones resultantes del libre albedrío en hombres homosexuales, o, más bien, son expectativas influenciadas por la hegemonía de la identidad gay, encubriendo así la homonormatividad por medio de los estereotipos de la expresión de género con que se identifican los hombres gay (Anguiano, 2013), mismos que son (re) generados por las campañas de comunicación *gay-friendly* (Maquieira, 2016).

Mesosistema

Según los testimonios de los participantes, la escuela fue el espacio donde tuvieron sus primeras experiencias de atracción física y afectiva hacia otros varones. No obstante, también reconocieron que en este mismo espacio presenciaron y/o recibieron acciones de violencia física y verbal durante su infancia y adolescencia. Siendo la escuela donde observaron públicamente las primeras consecuencias punitivas hacia los varones que demostraran su homosexualidad y/o hubiera sospechas de serlo –algunos participantes afirmaron no saber el significado de este término en aquel entonces–.

Por lo tanto, se argumenta que la escuela podría ser un espacio clave donde se origina y se desarrolla la homofobia interiorizada en varones homosexuales. Porque, retomando el argumento de Núñez (1997), no es necesario experimentar directamente alguna acción de violencia física o verbal para que el miedo a ser agredido surja, basta con percibir las consecuencias del poder aplicado sobre otras personas con características en común para querer evitar la misma agresión. Uno de los participantes aseguró haber presenciado cómo agredían física y verbalmente a un compañero de su salón de clases, y testificó lo siguiente:

A mí no me molestaban tanto, pero sí vi cómo a un compañero lo molestaban mucho, pero mucho. En serio. A veces también le pegaban. Quizá porque él era más femenino que yo y nuestros compañeros varones se daban cuenta de eso (Adrián, 29 años, 2022, en Ceballos-Arriaga, 2023, p. 68).

Entonces, se reflexiona si por supervivencia o no, algunos hombres homosexuales durante su infancia aprendieron involuntariamente a censurarse a sí mismos, modificando rasgos de su comportamiento y/o características físicas, para evitar ser agredidos porque no representan “apropiadamente” el estereotipo

ARTE, CULTURA Y FENÓMENOS SOCIALES

cultural de ser hombre. Pero, si se tratara de un hombre homosexual en esta situación, entonces, se complejizarían las experiencias de la homosexualidad desde la niñez, porque la autocensura se volvería un hábito debido a la homofobia inmersa en la cultura donde se desarrolla este individuo, lo cual significaría un doble esfuerzo de apariencia: representar –y sostener– el estereotipo cultural de ser hombre y, por ende, emular los referentes heteronormativos para mantener ese estatus social. Núñez (1997) explica que hay una relación entre la masculinidad y el poder, y debido a que la masculinidad es considerada un esencialismo en los hombres como sujetos políticos de este género, algunos varones intentan encubrir su homosexualidad con motivo de obtener algún dividendo de este poder, porque la política de la identidad masculina hegemónica reconoce únicamente como hombre al sujeto no-femenino, heterosexual y cisgénero.

Tenemos miedo al poder, pero también tenemos deseos de poder. Si cumplimos con la norma social [heteronormatividad] es no sólo por temor, es también porque deseamos recompensas, premios, halagos, la satisfacción personal que se siente por ser “eso” que se llama en nuestra sociedad “normal” [heterosexualidad] (Núñez, 1997, p. 2).

Aunado a esto, el supuesto anteriormente planteado se vuelve relevante debido a las declaraciones de algunos participantes cuando afirmaron que, durante su etapa de infancia y adolescencia, aprendieron a ser discretos y a inhibir su atracción física y afectiva hacia otros varones, por motivos de supervivencia y así lograr la aprobación de sus compañeros varones, presuntamente heterosexuales. Asimismo, estos participantes informaron que su aprendizaje de supervivencia fue aumentando gradualmente –sin percatarse de ello hasta el momento de la entrevista–, hasta haber cambiado su forma de caminar y su voz, sobre todo en espacios públicos, pues se percataron que al ser percibidos como hombres masculinos y heterosexuales no eran molestados por ningún otro hombre, al contrario, gozaban de respeto y recibían mejor atención en el consumo de servicios.

Sí, a veces he cambiado mi voz cuando me subo a un Uber. Como que me siento más seguro de que el conductor no me la “haga de

pedo” por algo o empiece a interrogarme. Además, así me siento más cómodo y más seguro (Gerardo, 33 años, 2022, en Ceballos-Arriaga, 2023, p. 69).

Ante estas prácticas de modificación corporal y esta expresión de género en hombres homosexuales, se reflexiona sobre el alcance que esto podría significar para la prevalencia de estos fenómenos sociales y sus problemáticas derivadas. Porque, según la investigación de Alvarado (2011) sobre la experiencia homosexual y los machismos en hombres, existe una articulación entre la masculinidad y el proceso de *normalización social* que somete a los varones, debido a que la cultura condiciona constantemente las acciones de estos individuos a cambio de otorgarles el (auto)reconocimiento político de “ser hombre”.

Otro hallazgo reportado en este nivel contextual fue la primera relación sexoafectiva que tuvieron los participantes en su juventud temprana. Pues, a falta de redes familiares de apoyo, varios participantes no solo encontraron apoyo emocional y económico en sus novios, sino también ellos –los novios– fueron instructores de su educación sexual y sus proveedores de información respecto a cómo se establecen relaciones sexoafectivas entre hombres y, en algunos casos, también les comunicaron sobre referentes culturales y de activismo LGBTIQA+. Ante este fenómeno, se infiere si el grado de homofobia interiorizada en un individuo tiene alguna relación respecto a cómo fueron y con quiénes tuvo sus primeras relaciones sexoafectivas. También se reflexiona si estas variantes influyen para que algunos individuos se interesen en desarrollar resiliencia y asertividad para potenciar su experiencia de la homosexualidad en la adultez.

Macrosistema

Según los testimonios de algunos participantes se reporta la existencia de incomodidad, confusión e inquietud por saber cuál es su “posición” y propósito dentro de la sociedad, debido a que no están interesados ni de acuerdo con la *cultura gay*, ni con las referencias culturales y de activismo LGBTIQA+, ocasionándoles una sensación de soledad, sobre todo, en presencia de grupos conformados por hombres heterosexuales. No obstante, una percepción similar fue compartida por otros participantes que informaron sentir cierta intriga respecto a cómo los percibían otros hombres homosexuales, pues afirmaron sentirse curiosos de saber cuán femenino o masculinos les consideraban: “no sé cómo me ven los demás, no sé qué tan femenino o masculino soy, pero lo que sí creo es que eso no debería importar” (Joaquín, 30 años, 2022, en Ceballos-Arriaga, 2023,

p. 70). Al respecto, se infiere si esta curiosidad sobre la representación propia de *lo masculino* o *lo femenino* es, más bien, una connotación subjetiva del poder que proviene de la dicotomía pasivo-activo. Para ello, se retoma el planteamiento de Castañeda (citado en Anguiano, 2013), quien argumenta que la superioridad masculina es evidentemente visible en esta división entre activos y pasivos dentro del ambiente gay, pues se (re)generan y emulan los machismos de la heteronormatividad; provocando así diferencias y desigualdades, “pues como ocurre entre hombres y mujeres, entre pasivos y activos, hay una clara valorización diferente” (Castañeda, citado en Anguiano, 2013, p. 109).

Asimismo, se reporta una particularidad en los participantes que no tenían interés por los referentes culturales ni activismos LGBTIQ+, y quienes aseguraron además no sentir ninguna inquietud sobre cómo los percibían otros hombres homosexuales, pues se observó durante las entrevistas que estos mismos participantes vivían su experiencia de la homosexualidad a través de determinadas prácticas y subjetividades para enfatizar su propia masculinidad en espacios públicos y también ante otros hombres homosexuales.

Por otro lado, la mayoría de los participantes afirmó haber aprendido de la pornografía gay cómo es que se llevaba a cabo una relación sexual con otro hombre, declarando también que este mismo dispositivo les hizo sentir inseguridad de sus propias características y funcionalidades corporales, debido a la figuración de cuerpos homogeneizados desde la ejercitación física, el tamaño del pene y el desempeño sexual que recurrentemente visualizaron. Esta información no solo alude, sino también complejiza lo antes mencionado sobre el poder de la dicotomía activo-pasivo, la heteronormatividad y su expresión de masculinidad, pues se reflexiona si estos componentes han intervenido en las relaciones sexoafectivas entre hombres homosexuales, definiendo así una corporalidad hegemónica de lo *atractivo* y *deseable*. De modo que la pornografía gay mantiene su relevancia cíclica de consumo debido a su alcance para prevalecer los estereotipos corporales y prácticas sexuales, y también porque es considerada por algunos hombres homosexuales un medio de información para obtener una suerte de educación sexual de acuerdo con su identidad sexogenérica disidente. Sin embargo, la dicotomía activo-pasivo pareciera ser una subjetividad muy importante entre varones homosexuales, pues así lo refirió un participante: “para mí sí es importante saber cuál es el rol sexual [pasivo o activo] de un prospecto, porque a veces no funciona si en ‘eso’ [rol sexual] no nos entendemos primero”

ARTE, CULTURA Y FENÓMENOS SOCIALES

(Martín, 33 años, 2022, en Ceballos-Arriaga, 2023, p. 71).

Es importante mencionar que la mayoría de los participantes compartió la idea sobre que la única manera de tener relaciones sexuales con otros hombres es por medio de una penetración, y si no se realizaba esa práctica, entonces es una “relación sexual incompleta”. Por lo tanto, se argumenta que la experiencia hegemónica de la homosexualidad –homonormatividad– réplica y emula la heteronormatividad que divide, organiza y jerarquiza las subjetividades, prácticas, representaciones, identidades, etcétera, bajo el entendimiento de una lógica de poder que corresponde a un sistema (cis) heteropatriarcal.

En el caso del mundo homosexual, vemos que su ser histórico social se fija, influye y moviliza por imaginarios binarios de género que gestan, sostienen y proyectan modelos de ser, pensar y actuar, anclados a vetustos roles de género, que limitan sus deseos, prácticas socio-sexuales y pensamientos al ocultar la plasticidad de quién es activo o pasivo (García *et al.*, 2021, p. 382).

Conclusiones

Se concluye parcialmente que los hallazgos obtenidos de esta etapa de diagnóstico, posibilitaron la fundamentación empírica de un proyecto de arte visual multidisciplinario titulado *El Festín de las Purgas*. Dicho proyecto fue presentado en el Museo de la Ciudad de Querétaro en septiembre de 2022, con el objetivo de incentivar la reflexión y la denuncia pública (anónima) de aquellas prácticas y subjetividades derivadas de las violencias estructurales y sistemáticas que han sujetado las experiencias de la homosexualidad en varones.

Este proyecto de intervención artística fue diseñado como un dispositivo de catarsis colectiva e indagación individual. Igualmente, se propuso desde ensamblajes metafóricos que pudieran conjuntar una exposición-ritual de purga, y así intervenir no solamente sobre aquellos factores socioculturales que se consideraron efectos de estos fenómenos sociales en cuestión, sino también incidir culturalmente desde la reflexión y la interpelación entre las personas espectadoras, esto debido a sus funcionalidades de interacción que permitieron: 1) medir simbólicamente las incomodidades derivadas de la experiencia social de “hacerse hombre”; 2) incentivar la denuncia de anécdotas sobre la *violencia correctiva* en la experiencia de hombres no-heterosexuales; 3) promover el reconocimiento de las necesidades afectivas propias,

ARTE, CULTURA Y FENÓMENOS SOCIALES

como una práctica afirmativa de responsabilidad y de autocuidado en la experiencia de los hombres; y 4) generar alianzas reflexivas sobre las variantes de la violencia de género que experimenta la diversidad sexogenérica, como una práctica epistemológica afirmativa de la interseccionalidad y el conocimiento situado.

De tal manera que, durante el diagnóstico, se detectó una similitud de actos de violencias y experiencias dolientes entre participantes, quienes creían, por su manera de testificar, se trataba de un suceso particular o un caso aislado. Por ello, como una estrategia para potenciar una política de resiliencia, *El Festín de las Pvrgas* se propuso como un espacio seguro y de anonimato para que las personas denunciaran sus propias experiencias de violencia que han condicionado su afirmación sexoafectiva, así como expandir la visibilidad hacia otras necesidades –también halladas en el diagnóstico– que fueron consideradas pertinentes de atender, debido a su relación entre sí como posibles factores que (re)generan la homonormatividad y la endodiscriminación entre hombres homosexuales. De esta manera se suscitaría una reflexión colectiva desde la dignidad y la empatía para el agenciamiento de experiencias en varones homosexuales, generando así un impacto sociocultural que mejore su calidad de vida y también sus relaciones sexoafectivas.

Referencias

- Alfaro, M., y González, Á. (2020). *La normatividad colombiana y la protección de la comunidad LGBTIQ contra el fenómeno de la endodiscriminación en la ciudad de Santa Marta*. [Tesis de grado]. Universidad Cooperativa de Colombia, Colombia.
- Alvarado, D. (2011). *Porque somos bien machos: homosexualidad y machismo*. Academia.edu. Recuperado el 10 de abril de 2024 de https://www.academia.edu/20806731/Porque_somos_bien_machos_homosexualidad_y_machismo
- Anguiano, F. (2013). La influencia en los estereotipos de género en los hombres gay. En L. Ramos Ruiz y P. Silva Rodríguez (Eds.). *Tejiendo Género desde perspectivas teóricas y testimonios* (105-116). Nuevo León, México: Instituto Estatal de las Mujeres en Nuevo León.
- Caraballo Correa, P. A. (2020). Los límites de la 'hermandad'. Modernidad e identidad gay en México. *Revista de Estudios de Género. La Ventana*, 6(52), 70-99.
- Ceballos-Arriaga, D. (2023). *La homonormatividad y la endodiscriminación en las relaciones sexoafectivas entre hombres homosexuales en la ciudad de Querétaro*. [Tesis de maestría]. Universidad Autónoma de Querétaro, México.
- Galán, J. I. P. y Sánchez, Á. M. (2006). Homonormatividad y existencia sexual. Amistades peligrosas entre género y sexualidad. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 1(1), 143-156.
- García Jiménez, L. E., Cruz Salazar, T., y Bellato Gil, L. (2021). La violencia de género y el imaginario de la heteronormatividad entre hombres homosexuales viviendo en San Cristóbal de las Casas, Chiapas. *Revista de Estudios de Género, La Ventana*, 55, 374-405.
- Maquieira, J. (2016). *Como ellos. La homonormatividad en campañas de comunicación gay-friendly*. [Tesis de Grado]. Universitat Pompeu Fabra, España.
- Martín, G. J. (2016). *Quiérete mucho, maricón: Manual de éxito psicoemocional para hombres homosexuales*. Roca Editorial de Libros.
- Núñez, G. (1997). Deconstruyendo la homofobia. Una lectura política del erotismo. En I. Martínez de Castro, E. Araoz Robles y F. Aguilar Almada (Eds.). *Género y violencia* (71-93). El Colegio de Sonora.

ARTE, CULTURA Y FENÓMENOS SOCIALES

- Quintanilla, R., Sánchez-Loyo, L. M., Correa-Márquez, P. y Luna-Flores, F. (2015). Proceso de aceptación de la homosexualidad y la homofobia asociados a la conducta suicida en varones homosexuales. *Masculinities and Social Change*, 4 (1), 1-25.
- Ruiz, A. (2021). *El amor no mata, el odio sí*. Zonadocs.mx. Recuperado el 10 de abril de 2024 de <https://www.zonadocs.mx/2021/06/27/el-amor-no-mata-el-odio-si/>

Escuchar para transformar. El diálogo de las vivencias de las estudiantes como herramienta para contrarrestar el hostigamiento y el acoso sexual

Monse Vite-Aguilar

Introducción

El presente trabajo tiene el propósito de abordar, desde una perspectiva de género¹, la problemática del hostigamiento y/o acoso sexual en las universidades basándose en los testimonios de mujeres estudiantes de una universidad pública. La importancia de abordar este tema surge de dos factores principales: en primer lugar, debido a las numerosas movilizaciones llevadas a cabo actualmente por estudiantes de universidad como respuesta a las violencias de género, entre ellas el hostigamiento y acoso sexual, que han experimentado dentro de las mismas instituciones. En segundo lugar, al hecho de que el hostigamiento y el acoso sexual representan un problema global arraigado en una

¹ La perspectiva de género, en el presente artículo, se retoma como una herramienta de reflexión que cuestiona la supuesta naturalidad binaria del sistema sexo-género y de las relaciones sociales que surgen a partir de esa diferenciación. Analiza de forma crítica los orígenes, los símbolos y las costumbres culturales que determinan y condicionan el comportamiento de las personas de acuerdo con el género asignado y su repercusión en la sociedad. Lo anterior, para implementar estrategias que contrarresten la desigualdad, discriminación y violencia entre géneros, es decir, “la perspectiva de género supone revisar todo, desde cómo organizamos los tiempos y los espacios, hasta las creencias más enraizadas” (Lamas, 1996, p. 7).

estructura patriarcal que trasciende las barreras sociales, económicas, geográficas, raciales, y que ocurre principalmente en espacios públicos. De acuerdo con el Instituto Nacional de las Mujeres (INMUJERES), el problema del hostigamiento y acoso sexual “aún sigue siendo un asunto invisibilizado e ignorado; del que es necesario hablar para evidenciar que se trata de un problema de violencia de género y convertirlo en un tema de interés público” (2009, p. 5). Esta forma de violencia se ha convertido en parte de la experiencia y de la vida cotidiana de las mujeres, lo que dificulta el acceso y disfrute de una vida digna, y que además repercute de forma negativa a nivel social, económico, físico, psicológico y emocional, generando miedo e inseguridad en ellas.

No obstante, cabe mencionar que el hostigamiento y el acoso sexual es un tema complejo que aún está abierto a discusión, sobre todo cuando se trata de generar medidas punitivas, ya que es un tema que se escapa de las manos si solo se pretende hablar de sanciones que buscan castigar sin eliminar el origen del problema, o bien, si se aborda como un problema general sin un determinado contexto donde no se tome en cuenta a la víctima. De cualquier forma, implica diversos desafíos. En primera instancia, es necesario definirlo y determinarlo, ya que existen diversos países que no lo consideran como un acto delictivo sobre todo al hablar del acoso sexual. En el estudio de Marta Lamas (2018) sobre el acoso se muestra la complejidad para ser abordado, ya que es un tema multifacético que se intercepta con diversos factores, tales como: el problema del consentimiento, con posturas que parten de la religión y se enfocan en la pureza y el castigo, con el problema de la liberación sexual, con la cuestión de diferenciarlo del “coqueteo torpe”, con ideas románticas perseverantes y demás. Por cuestiones de tiempo no me ocuparé de todos ellos en este trabajo, sin embargo, son precisos de atender y pueden abordarse para clarificar el tema mediante la propuesta de la escucha activa.

En lo que me enfocaré es en destacar que, a pesar de la complejidad del tema, representa un gran problema que atañe a diversas personas y que afecta su vida diaria, teniendo en algunos casos consecuencias y daños físicos, emocionales y psicológicos, procedente de un problema enraizado en estereotipos de género, y que “ante esas múltiples interpretaciones que se dan en considerables ocasiones, quien queda en el desamparo y desatención de las autoridades [...] es la víctima” (Quintero, 2020, p. 246). De igual forma, como ya se mencionó anteriormente, es necesario repensar las problemáticas que surgen en torno a los conceptos de hostigamiento y de acoso sexual. Es por ello que para el presente trabajo retomo la definición del INMUJERES el cual menciona que:

El hostigamiento sexual es el ejercicio del poder, en una relación de subordinación real de la víctima frente al agresor en los ámbitos laboral y/o escolar. Se expresa en conductas verbales, físicas o ambas, relacionadas con la sexualidad de connotación lasciva. El acoso sexual es una forma de violencia en la que, si bien no existe la subordinación, hay un ejercicio abusivo de poder que conlleva a un estado de indefensión y de riesgo para la víctima, independientemente de que se realice en uno o varios eventos (Instituto Nacional de las Mujeres, 2009, p. 19).

Pese a que en México existen legislaciones que tratan de erradicar y prevenir la violencia contra las mujeres, todavía hay mucho trabajo por hacer a nivel institucional y cultural para garantizar su cumplimiento. Especialmente en lo que respecta al hostigamiento y acoso sexual, es fundamental enfrentar su normalización e invisibilización a nivel cultural, político y social, ya que esas estructuras suelen minimizar y pasar por alto esta problemática. Por lo tanto, resulta evidente la necesidad de transformar nuestra dinámica cultural y social, creando lugares seguros que permitan a todas las personas desarrollarse libremente dentro del espacio público, incluido el ámbito educativo.

I. Objetivos

Se busca analizar la situación en torno al hostigamiento y al acoso sexual dentro del ámbito educativo desde la perspectiva y las experiencias de las estudiantes. Asimismo, se pretende identificar los desafíos a los que se enfrentan las universidades que implementan, desde una perspectiva de género, acciones para contrarrestar ese tipo de violencias. Por último, se espera reconocer la potencialidad de la escucha como una herramienta para incidir en contra de las violencias de género como el hostigamiento y el acoso sexual.

II. Contexto

El enfoque para este trabajo fue de tipo cualitativo transeccional, con un alcance descriptivo. Se realizó un taller en modalidad virtual con diseño de investigación-aplicada. A través del diálogo generado entre las participantes, se logró profundizar y comprender la problemática del hostigamiento y el acoso sexual, evidenciando su impacto y transformación en la vida de las mujeres. Además, se reflexionó sobre la importancia de desnormalizar estas formas de

violencia en los espacios educativos y la necesidad de establecer una red de apoyo para contrarrestar el hostigamiento y el acoso sexual de forma colectiva. La muestra fue de tipo homogénea por oportunidad, teniendo como criterio de inclusión a mujeres estudiantes de una universidad pública de Querétaro afines a las áreas de ciencias sociales, artes y humanidades. Se obtuvo la participación de nueve estudiantes de las cuales solo cuatro asistieron a todas las sesiones del taller.

Este taller formó parte de la intervención de la tesis titulada *Sororidad, autocuidado y empoderamiento: Un análisis de la apropiación del espacio laboral por parte de las mujeres estudiantes*. Constó de cuatro sesiones donde se profundizó en los temas de derechos laborales, hostigamiento y acoso sexual, sororidad y autocuidado. Para fines de este trabajo, solo me centraré en los resultados de la sesión sobre hostigamiento y acoso sexual y su relación con el ámbito académico, ya que, si bien el taller se enfocó en el tema laboral, se identificó que el problema del hostigamiento y acoso sexual también afecta de manera significativa en el área educativa.

III. Experiencias del taller

Durante el desarrollo del taller, una de las temáticas centrales que las participantes abordaron fue la violencia de género presente en las universidades. Este tema surgió inicialmente a raíz del movimiento estudiantil que tuvo lugar en la misma institución, aunado a las manifestaciones ocurridas dentro de otras universidades del país. De esta manera, las participantes comenzaron a dialogar sobre sus experiencias y opiniones respecto al movimiento estudiantil, postulándose a favor y resaltando la urgente necesidad de frenar ese tipo de violencias. En el transcurso de las discusiones se hizo evidente que algunas estudiantes no se sentían seguras en el entorno universitario debido a que habían escuchado comentarios violentos hacia las mujeres por parte de otros estudiantes. Además, se identificó la existencia de un pacto de silencio en defensa del agresor, como lo mencionó una de las participantes:

Escuchar esa conversación nos generó una sensación muy fea, y nos quedamos pensando en que ¿qué les pasaba?, pero al final nos sentimos inseguras, pues solo éramos nosotras dos en contra de ocho hombres. No quisimos hacer el problema más grande porque no sabíamos si alguien más aparte de nosotras los había escuchado. Si se expresaban así de las mujeres en general, ¿qué nos

ARTE, CULTURA Y FENÓMENOS SOCIALES

esperaba a nosotras si decíamos algo? Una semana después fue lo del paro, y nos hubiera gustado saber sus nombres o cómo identificarlos para denunciarlos. Uno esperaría que por estar en una universidad las personas deberían tener más raciocinio en ciertas cosas o que entendieran lo que está mal. Yo esperaría que no defendieran a personas agresoras (Participante 1 del taller, 2022).

Por otro lado, también se expuso la falta de continuidad por parte de la universidad hacia los testimonios que las estudiantes exponían mediante los tendedores de denuncia, como mencionó una de las participantes con respecto al paro estudiantil:

Era cuestión de tiempo para que explotara la bomba. Cuando estaba en el propedéutico noté varias demandas hechas a través de los tendedores de denuncia en varias facultades dentro de la institución, lo que me generó una mala impresión de la universidad y tristeza, ya que no se les había dado el debido seguimiento (Participante 2 del taller, 2022).

El rescate de estos testimonios no tiene la intención de enjuiciar y/o culpabilizar a la universidad, entendiéndolo como un caso único o extraordinario, sino que se trata de entender y evidenciar las violencias que pueden surgir dentro de las universidades, las cuales denotan un problema social y cultural más amplio. Incluso este problema se puede ver también en otras universidades, en donde se generaron diversos movimientos en contra de las violencias de género, como es el caso del estado de Veracruz y la Ciudad de México. Es importante reconocer que se trata de un problema estructural y sistémico que perpetúa estereotipos de género y, con ellos, la violencia hacia las mujeres. Por lo tanto, las universidades no están exentas de esta problemática, y es necesario comprender que “el contexto patriarcal también se manifiesta en los espacios en donde el conocimiento se produce y que este también está determinado por estructuras y dinámicas organizacionales que refuerzan una cultura organizacional que reproduce estereotipos y patrones sexistas” (Cerva, 2017, p. 30).

Aceptar a las universidades como templos de saber e igualdad conlleva a ignorar las violencias y las relaciones de poder que pueden surgir dentro de ellas. Siguiendo a Daniela Cerva (2017), esa supuesta igualdad, al no ser

analizada críticamente, naturaliza prácticas discriminatorias y, con ello, se anula la creación de medidas para su eliminación. A pesar de los avances en la incorporación de la perspectiva de género en las universidades mexicanas desde los años 80, estas aún se enfrentan a diversos problemas y resistencias para contrarrestar las prácticas discriminatorias y las violencias de género dentro de las instituciones.

Entre estas resistencias, según el análisis de Daniela Cerva, se encuentran una política de simulación en torno a la construcción de la igualdad de género, la falta de convicción de las personas dirigentes y la adopción de la retórica de lo políticamente correcto que facilita la reproducción de situaciones de discriminación y desigualdad. Además, dentro de las instituciones se deben enfrentar la falta de apoyo económico, así como la falta de sustentabilidad administrativa y normativa en favor de la igualdad de género.

Aunque, si bien dentro de las universidades se puede contar con ciertas leyes y/o normativas a favor de la igualdad de género, también es necesario crear y mantener mecanismos o estrategias para hacerlas valer, lo cual implica un proceso largo y de mucho trabajo. Sin embargo, la institucionalización de una perspectiva de género en las universidades es una necesidad urgente para contribuir con la erradicación de la violencia de género sistemática que crea desventajas. Con base en el análisis de los resultados obtenidos del taller, una forma que puede ayudar a las universidades a enfrentar ese desafío y al mismo tiempo ayudar a la consolidación de la perspectiva de género es la práctica de la escucha activa.

IV. Escucha Activa

La escucha activa representa un elemento esencial para comprender y ser comprendidos. Es una forma en la que percibimos lo que otra persona o ser trata de comunicarnos. En este sentido, se establece como una habilidad crucial que muchas veces es subestimada y pasada por alto, sin contemplar que es una pieza fundamental para el fortalecimiento de las relaciones sociales y que es necesario desarrollar puesto que:

Influye en la vida cotidiana; en los diferentes ámbitos sociales, político, económico, cultural y deportivo, sino se comprende e interpreta lo que se escucha, se genera desinformación y situaciones de conflicto, y al ocurrir este tipo de situaciones, hay individuos que ejercen una mayor influencia sobre otros (Hernández-Calderón y Lesmes-Silva, 2018, p. 84).

ARTE, CULTURA Y FENÓMENOS SOCIALES

Por ello, el no saber escuchar activamente representa un gran problema para generar una buena comunicación y dificulta la forma en que nos relacionamos. La escucha activa va más allá de simplemente oír palabras; implica una comprensión profunda y un compromiso activo con el mensaje que se nos transmite. No es un proceso pasivo de escuchar lo que alguien está diciendo, sino un acto de involucrarse plenamente en la conversación. Como su nombre lo dice: “Activa quiere decir atenta, comprendida y enfocada solo en la información que se transmite en la conversación” (Hernández-Calderón y Lesmes-Silva, 2017, p. 84), es decir, requiere prestar total atención a la persona que habla, sin interrupciones ni distracciones, y hacer el esfuerzo consciente de comprender su mensaje y su perspectiva. A través de la escucha activa, no solo se captan las palabras que se expresan, sino también el tono de voz, el lenguaje corporal y las emociones subyacentes. Esto nos permite entender más plenamente las necesidades, deseos y preocupaciones de la persona que está hablando.

Para poner en práctica la escucha activa, en este caso dentro de las universidades, es preciso generar espacios seguros para que las estudiantes puedan compartir sus experiencias y/o emociones en torno a una problemática, pues, como menciona Yaritza Cova, “Cuando hablamos lo hacemos con el simple propósito de ser escuchados, por lo tanto, la escucha valida y le da sentido a lo que decimos” (2012, p. 125). Cuando las personas nos sentimos escuchadas y comprendidas, nos sentimos valoradas. Asimismo, dentro de esos espacios seguros, la escucha activa crea y/o refuerza un ambiente de confianza y empatía en el que las personas se sienten cómodas expresando sus pensamientos y sentimientos.

Como ya se mencionó, uno de los principales problemas que existen al comunicarnos es no saber escuchar, ya que no se nos ha enseñado a hacerlo. Socialmente, nuestro contexto actual está caracterizado por la búsqueda de la inmediatez y por un sistema económico enfocado en la productividad; el tiempo se acorta, lo cual obstaculiza nuestra oportunidad para escucharnos a nosotros mismos. El tiempo es escaso para escuchar a nuestros cuerpos, nuestros dolores, sensaciones o cansancios, y menos lo que siente o quiere decirnos otra persona, de ahí que surjan malentendidos y malestares. La escucha activa puede ser el inicio de un actuar que promueva el autocuidado, y un reconocimiento mutuo, abriendo la posibilidad de mirarnos en colectivo y no solo desde lo individual. La práctica de la escucha activa está relacionada con la generación de empatía, ya que se trata de prestar atención a la otra persona

dejando de lado nuestros juicios previos y entregarnos al momento con el afán de comprender, entender y conocer a la otra persona. No obstante, cuando no estamos dispuestos a escuchar a les demás, se crea un muro de comunicación que dificulta la construcción de relaciones sólidas y efectivas.

Cuando escuchamos activamente a la otra persona estamos mejor equipados para comprender su punto de vista y encontrar soluciones mutuamente satisfactorias. Asimismo, se fomenta el aprendizaje y el crecimiento personal, puesto que, cuando estamos dispuestos a escuchar a les demás, estamos abiertos a nuevas ideas y perspectivas. A través de la exposición a diferentes puntos de vista, podemos ampliar nuestro conocimiento y adquirir una comprensión más profunda de los temas que nos rodean, lo cual es esencial en un mundo tan diverso y en constante cambio como en el que vivimos. Comprendiendo la complejidad de nuestras realidades se vuelve evidente la multiplicidad y la diversidad de alianzas que se pueden crear a través de la práctica de la escucha activa. Asimismo, es posible evidenciar las diversas formas en las que se llega a vulnerar a las personas, ya sea por su género, raza, edad y/o clase social.

De igual forma, no se puede caer en la ingenuidad de que mediante la escucha activa automáticamente se llegará a erradicar y solucionar de forma definitiva las violencias de género, se trata de un proceso largo de reconocimiento y autorreconocimiento que implica incomodidad, pero da apertura a nuevas formas de relacionarnos. Como menciona Haraway (2019) no interesa la reconciliación ni la restauración, sino más bien las posibilidades más modestas de la recuperación parcial del mutuo entendimiento entre seres que habitan de alguna forma una tierra herida y vulnerable. Escuchar de forma activa nos invita a repensar desde otros lugares nuestras relaciones, nos da la capacidad de crear, sentir o imaginar nuevas historias, realidades y posibilidades que sirvan como un punto de partida para hacer frente a las violencias de género.

La escucha activa puede contribuir con la erradicación de la violencia de género en el ámbito educativo a través de la generación de relaciones más empáticas. De acuerdo con los resultados del taller, se mostró que, mediante el diálogo y la escucha de sus experiencias, las participantes se sintieron acompañadas e identificadas mutuamente. De igual forma, el taller permitió dimensionar el gran problema que representa enfrentarse al hostigamiento y acoso sexual, y la forma en la que afecta y modifica las vidas de las mujeres. También se resaltó la manera en la que es invisibilizado y perpetuado a nivel personal y social. Dentro de un contexto de violencia de género, escuchar activamente implica dar espacio y atención plena a las experiencias, emociones

y necesidades de las víctimas, quienes a menudo enfrentan un aislamiento y silencio forzado, lo que dificulta su capacidad para buscar ayuda y apoyo. La escucha activa implica mostrar empatía y comprensión, sin juzgar ni culpar, lo que puede ayudar a que las personas se sientan valoradas y apoyadas, o bien, se contribuye con la identificación de señales de alerta tempranas y tomar medidas para intervenir y prevenir daños mayores.

La apertura de espacios de diálogo y escucha activa dentro de las universidades (en este caso en torno al hostigamiento y acoso sexual) permitió a las estudiantes reconocerse mutuamente mediante la reflexión de sus experiencias. Al proporcionar un espacio para la expresión de emociones y vivencias, la escucha activa puede ser el primer paso en el camino hacia la transformación de conductas y prácticas de violencia que se dan dentro del ámbito educativo. De igual forma, crea la valiosa posibilidad de ampliar y problematizar el panorama sobre el tema desde una reflexión crítica y situada² (como las ya mencionadas al inicio, las cuales no me enfocaré en este trabajo, pero es preciso dialogar) para poder llegar al desarrollo de mecanismos que contribuyan de manera eficaz en la erradicación de violencias de género y a la resolución de conflictos dentro de las universidades.

Es preciso mencionar que, aunque en este estudio se trabajó solo con mujeres cisgénero, es importante abrir estos espacios de diálogo, y sobre todo de escucha activa, a otros sectores vulnerables de la población, como lo son las mujeres trans, ya que el hostigamiento y acoso sexual no es exclusivo de las mujeres cisgénero. Del mismo modo, es preciso involucrar a los hombres, ya que este tipo de violencias debe reconocerse como un problema social y cultural que requiere una respuesta a nivel estructural y gubernamental, y no solo como una cuestión que las mujeres deben resolver por sí solas. Sin embargo, es importante reconocer que la escucha activa es solo un componente de un enfoque más amplio en la lucha contra la violencia de género. Se necesita un cambio cultural y social significativo para abordar las raíces profundas de este problema, como la desigualdad de género y los estereotipos dañinos.

2 El concepto parte del conocimiento situado, que se refiere a la idea de que el conocimiento no existe en un vacío, sino que está arraigado en un contexto específico y en la experiencia de las personas. En otras palabras, lo que sabemos y cómo lo aplicamos están influenciados por las circunstancias en las que adquirimos ese conocimiento y por nuestras experiencias personales. Este enfoque reconoce que el conocimiento no es universal ni objetivo, sino que es subjetivo y relativo a la situación.

Conclusiones

Al analizar los testimonios recopilados en el taller, se observa que las estudiantes experimentan desconfianza e inseguridad dentro de su universidad provocado por varios factores: 1) debido a los comentarios violentos, ofensivos y sexistas que han escuchado por parte de algunos estudiantes de la misma universidad y en algunos casos por parte de profesores, 2) por la falta de seguimiento de la universidad hacia los tatederos de denuncias de las estudiantes, y 3) por los actos de violencia que han surgido dentro y fuera de la universidad cometidos por personas que forman parte de la misma.

Por otro lado, las universidades que tienen la intención de hacer frente desde una perspectiva de género a las violencias que surgen dentro de las aulas tienen que enfrentarse a diversas resistencias y problemáticas enraizadas en un sistema patriarcal que invisibiliza prácticas de violencia y discriminación. Por ello, es crucial que, dentro de sus prácticas institucionales, eviten replicar conductas sexistas como el hostigamiento y el acoso sexual, así como las ideologías esencialistas que han legitimado la exclusión de las mujeres en el ámbito académico.

La práctica de la escucha activa puede resultar una herramienta poderosa para generar un cambio de las relaciones que se dan dentro del ámbito educativo con respecto a las violencias de género. Escuchar activamente no se trata únicamente de oír palabras, sino de entender las emociones y necesidades detrás de estas, lo que contribuye a mejorar nuestras relaciones y ayuda a resolver conflictos, así como también fomenta el aprendizaje y el crecimiento social y personal. Es una habilidad que a menudo es pasada por alto en nuestra sociedad cada vez más ocupada y centrada en el individualismo y en la productividad.

No escuchar con atención puede tener efectos negativos que nos impiden comprender el mundo que nos rodea, e incluso puede llevar a malentendidos, conflictos y a una sensación de incompreensión en las relaciones interpersonales. La falta de escucha activa puede tener un impacto profundo y negativo, como alejar a las personas y dañar la confianza mutua. Cuando no prestamos atención, perdemos la oportunidad de aprender de les demás y de ampliar nuestros horizontes, nos volvemos menos conscientes de las realidades y perspectivas de quienes nos rodean. Por ello, el desarrollo de esta habilidad es esencial, al igual que tomar medidas para mejorar nuestra capacidad de escuchar activamente. Esto implica prestar total atención a la persona que está hablando, hacer preguntas para aclarar y demostrar empatía hacia sus pensamientos y sentimientos.

ARTE, CULTURA Y FENÓMENOS SOCIALES

Con el esfuerzo de escuchar activamente a les demás, podríamos construir relaciones más sólidas y una sociedad más comprensiva y empática. La escucha activa también contribuye a la prevención temprana de la violencia de género al romper el silencio que a menudo la rodea. De igual forma, es fundamental reconocer que la lucha contra la violencia de género es un desafío pluridimensional que requiere un compromiso continuo tanto en lo político como en lo social y en lo cultural. La escucha activa es solo un paso, pero es crucial en el camino hacia un mundo en el que todas las personas puedan vivir libres de violencia y de temor.

La apertura de espacios seguros que promuevan e incentiven el diálogo y la escucha activa en torno a las vivencias ocurridas dentro de los espacios educativos contribuye a generar un reconocimiento en colectivo de nuestras acciones y cómo estas nos afectan. Esto allana el camino para una futura transformación del espacio educativo, ya que identifica problemáticas y vivencias consideradas personales como fenómenos sociales, lo cual motiva a la acción y a la participación colectiva que, al partir de un conocimiento situado, abre la posibilidad de imaginar nuevas formas de desarrollarse y relacionarse dentro de los espacios educativos.

Referencias

- Cerva, D. (2017). Desafíos para la institucionalización de la perspectiva de género en instituciones de educación superior en México. Una mirada a los contextos organizacionales. *Punto Género*, 8, 20-38. <https://doi.org/10.5354/2735-7473.2017.48399>
- Cova, Y. (2012). La comprensión de la escucha. *Letras*, 54(87), 25-140. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5984413>
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.
- Hernández-Calderón, K. y Lesmes-Silva, A. (2018). La escucha activa como elemento necesario para el diálogo. *Convicciones*, 9(1), 83-87. <https://www.fesc.edu.co/Revistas/OJS/index.php/convicciones/article/view/272>
- Instituto Nacional de las Mujeres. (2009). *Protocolo de intervención para casos de hostigamiento y acoso sexual / Instituto Nacional de las Mujeres*. Instituto Nacional de las Mujeres. http://cedoc.inmujeres.gob.mx/documentos_download/101154.pdf
- Lamas, M. (1996). La perspectiva de género. *Revista de Educación y Cultura de la Sección 47 del SNTE*, (8), 1-8. https://www.academia.edu/20808959/LA_PERSPECTIVA_DE_GÉNERO_Revista_de_Educación_y_Cultura_de_la_sección_47_del_SNTE
- Lamas, M. (2018). *Acoso. ¿Denuncia legítima o victimización?* Fondo de Cultura Económica.
- Quintero, S. (2020). El acoso y hostigamiento sexual escolar, necesidad de su regulación en las universidades. *Revista de Estudios de Género, La Ventana*, (51), 245-271. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_art-text&pid=S1405-94362020000100245

Documental:

No se nace feminista, se llega a serlo. Proceso de creación desde una perspectiva social

Laura Patricia Morales Ruiz

Sí, está mi voz, mi perspectiva de lo vivido, de cómo lo he experimentado y se relaciona con las otras, lo que crea una visión más amplia

—Participante del documental *No se nace feminista, se llega a serlo* (2023).

Introducción

Antes de entrar de lleno a la experiencia que implica la creación de un documental, es importante contextualizar de dónde surge. La elaboración de este documental inicia con la intervención de la investigación que realicé durante mi formación en la Maestría en Estudios de Género, en una colectiva en Guadalajara, Jalisco. En este sentido la mayor parte de este texto, sobre todo el apartado de resultados y discusión, fue tomada de mi tesis titulada *No se Nace Feminista, se Llega a Serlo: Transformaciones en las Mujeres, que son parte de una Colectiva en Jalisco, al Asumirse Feministas*. Con dicho estudio obtuve el título de Maestra en Estudios de Género en el año 2023, y mi trabajo de investigación consistió en recuperar experiencias de vida de mujeres que se asumieran feministas. El objetivo era mostrar sus transformaciones y

reconocer cómo estos cambios impactaron en sus diferentes contextos. El primer acercamiento que realicé con el grupo de mujeres lo enfoqué principalmente hacia aspectos personales; la situación anterior me llevó a planear una intervención en donde pudiera indagar aspectos desde la colectividad y que toda su experiencia compartida pudiera trascender el espacio de la entrevista.

I. ¿Por qué pensar en un documental como una forma de intervención social?

La idea de realizar un producto audiovisual parte desde mi experiencia en una pequeña colaboración que tuve en documentales participativos. En este proyecto pude observar cómo el documental puede servir para mostrar una retrospectiva de la vida de las personas involucradas, con los diversos matices que esto implica. Lo anterior permite una construcción de conocimientos de quienes participan en el documental.

En este caso, me parecía importante que el relato de las mujeres no se quedara en el espacio privado de la entrevistada con la entrevistadora, o que sus relatos permanecieran solo en una tesis a la que pocas personas tendrían acceso. Buscaba que el producto final, que corresponde al documental, circulara no solo entre las propias mujeres que participaron o en los espacios feministas o académicos, sino que alcanzara a llegar a otros escenarios. Con respecto a la búsqueda de estos alcances, Giorgio (2010) afirma que la realización de un documental funciona como un medio para explorar y transformar la realidad que nos rodea. En este sentido el material audiovisual pasa a ocupar un papel secundario, ya que lo primordial termina siendo la movilización y el análisis social que este puede desencadenar. Por lo tanto, desde la creación de este producto las mujeres participantes pudieron compartir sus sentires y experiencias con la población que no se encuentra familiarizada con la temática, impulsando conexiones con sus propias narrativas.

Asimismo, al mostrar las historias de vida a través de imágenes, usando la voz y valiéndose de la música, se abre un panorama más amplio que permite el acercamiento a otras perspectivas de vida que no nos atraviesan. De esta forma, las participantes pudieron escucharse y dar cuenta de su historia feminista, además de que les permitió iniciar una construcción de conocimiento hacia las personas que no forman parte de esa historia.

Estas características posibilitan la reflexión a nuevos saberes y/o replanteamientos de lo que se piensa o se cree del feminismo. Igualmente, es un medio de más fácil reproducción y, por lo tanto, una forma para tener mayor acceso

y alcance a la información. También implica un proceso de participación colectiva en donde muchas personas transmiten sus saberes, los cuales se van ensamblando hasta formar una historia que contar. Para Luna Marán (2021), cineasta mexicana, pensar el cine desde lógicas verticales y jerárquicas resulta absurdo, pues afirma que la naturaleza del cine implica un ejercicio de creación colectiva.

En mi búsqueda de esta creación colectiva como la que menciona Luna Marán, este documental generó que el conocimiento compartido se convirtiera en un acto aún más colectivo, es decir, ya no solo eran mujeres hablando de feminismo en primera persona, sino que también se enuncian desde la colectividad, y a partir de esa situación su ser feminista también se experimenta de otras formas.

II. El ABC de la creación de este documental

Las participantes de este producto audiovisual fueron mujeres pertenecientes a la Red por los Derechos Sexuales y Reproductivos en Guadalajara, Jalisco (Ddeser Jalisco). Para la planeación y ejecución del documental fue necesario hacer gestiones para acceder a su colectiva, por ejemplo, hablarles a todas sus integrantes sobre mis intenciones y la exposición de mi investigación. Esta gestión no fue complicada, ya que las participantes formaron parte de un proceso de investigación previo (mi diagnóstico de tesis). Por lo tanto, el impacto de realizar una intervención a través de cámaras y equipo de audio no se vivió de una forma transgresora por el previo acercamiento que se tuvo. Otra de las gestiones que realicé fue fortalecer mi equipo de trabajo, ya que yo soy psicóloga social y mis conocimientos en técnicas audiovisuales son deficientes. Aunque para mí era de suma importancia el tema técnico, me era más relevante encontrar un equipo con perspectiva social y de género congruentes a mi tema de investigación. Respecto a este último punto, Monsangini (2010) asegura que las imágenes tienen una fuerza comunicativa muy importante, por lo que al utilizar herramientas de comunicación audiovisual es necesario reflexionar sobre los riesgos de manipulación. Por esta razón, para fortalecer la parte audiovisual desde una perspectiva social y de género, involucré a una productora de documentales denominada *Vinculación Creativa*.

Esta productora documental nace de la búsqueda por generar alternativas a las narrativas, la publicidad y las formas de producir, ya no solo un contenido hegemónico, sino desde las diversidades. Ha trabajado previamente con y para mujeres, aportando en gran medida nociones de cuidado en los resultados del

presente trabajo, debido a que hablar de historias personales no solo implica una gran responsabilidad por los temas sensibles que se tocan, sino que también se debe cuidar cómo transmitir esa información. Por estos motivos, me pareció pertinente trabajar de la mano con Vinculación Creativa, al ser una productora especialista en audiovisuales con perspectiva de género. Lo anterior resultó en un trabajo conjunto que me ayudó a conectar y a reflejar en el documental mi visión como investigadora en los estudios de género junto con mis ideas y el de las participantes a través de las grabaciones y ediciones.

Teniendo al equipo completo y a las participantes acordadas, dio inicio el armado del guion documental. Fue necesario hacer una revisión de entrevistas previas que había realizado, así como nuevas entrevistas para obtener información que me ayudara a tener un panorama más amplio de su experiencia. Al tener la narrativa final del documental lo compartí con las participantes para recibir su retroalimentación. Esto último para conocer si realmente se sentían identificadas con la narrativa, ya que Monsangini (2010) comparte que, aunque no es posible reflejar con exactitud la realidad desde la objetividad, sí es posible mantener posturas éticas y tener como objetivo la honestidad. Respondiendo al deseo de mantener dichas posturas, tuve una retroalimentación constante con ellas para que el documental funcionara como una herramienta para compartir y sensibilizar los diferentes procesos que viven las mujeres al asumirse como feministas y también que actuara como un espacio de acuerpamiento hacia ellas mismas y hacia sus compañeras.

Con el guion retroalimentado y aprobado por las participantes, comencé con la organización para iniciar las videograbaciones del documental. Considerando las múltiples tomas que pretendía realizar a las mujeres, fue necesario establecer una calendarización para poder empatar con sus tiempos personales y con las actividades en la Red Ddeser. Por este motivo el plan general de grabación consistió en dos planos de actuación, primero desde lo personal y segundo desde lo colectivo. Respecto al primero, correspondió a las grabaciones de las mujeres de su propia historia y sus testimonios. Los sitios donde se realizaron estas grabaciones fueron elegidos por ellas, la indicación era pensar en espacios que les significaran y representaran su transitar feminista. Algunas eligieron sus casas, sus espacios de trabajo o incluso ambas. Relacionado al plano colectivo, lo abordé desde grabaciones sobre su trabajo y acciones en la Red Ddeser, por ejemplo, en septiembre se grabó uno de los eventos más importante de esta colectiva que es la organización de la marcha a favor de la despenalización del aborto.

Al concluir con la etapa de grabaciones comenzó la edición, proceso para el cual fui presentando avances del audiovisual para ir evaluando si el producto estaba reflejando las experiencias de las mujeres que participaban. En esas actividades de evaluación realicé las recuperaciones de las opiniones, y en la misma reunión se daban soluciones y llegábamos a acuerdos. Esta dinámica permitió que en cada sesión ellas me iban dando su visto bueno para continuar con el proyecto.

Finalmente, al tener concluido el documental lo compartí con las participantes con el objetivo de recibir su aprobación para la difusión. Es importante mencionar que todas tenían que estar de acuerdo con el material, de lo contrario este no se hubiera difundido.

III. Análisis generado a partir de la creación del documental

En este punto, las y los lectores podrán darse cuenta de que este no es, ni pretende ser un texto técnico con términos cinematográficos, puesto que, si bien hay un breve acercamiento, este se enfoca en las gestiones del cómo elaborar un documental, ya que me es más relevante mostrar el proceso social que este documental generó en las propias participantes. Monsangini (2010) nos habla de las potencialidades que puede tener un material, como lo es el documental, ya que diversos elementos lo convierten en un excelente medio para acompañar procesos colectivos de reflexión y transformación social. En este sentido, es importante identificar que el documental desde una práctica social tiene un objetivo más allá de obtener un producto final, también busca alcanzar esas potencialidades de las que nos habla Giorgio Monsangini.

Volviendo a la experiencia que les he estado compartiendo, el documental propició varias posibilidades de mostrar las trayectorias de cada una de las mujeres, sin embargo, me gustaría agregar un análisis desde la expresión *fuera de campo*, el cual es un término cinematográfico que utiliza De Lauretis (2000) para explicar las múltiples vertientes que conllevan las materialidades. El fuera de campo, es aquella existencia que está suprimida, todo lo que no se enmarca, pero que desde el cine experimental se trata de una materialidad que influye, que existe simultánea y paralelamente a la realidad que se proyecta. En otras palabras, alrededor de una proyección pasan una serie de cosas que influyen en el resultado del contenido, no solo a nivel de cámara en relación a cómo serán las proyecciones, las imágenes, la edición, etcétera, sino también con cómo percibirá el espectador el producto.

ARTE, CULTURA Y FENÓMENOS SOCIALES

En mi caso, este fuera de campo en el proceso del documental se presentó durante las sesiones que tuve para armar el guion y después en las grabaciones, donde surgieron nuevas interrogantes y nuevas aportaciones. Respecto a estas nuevas aportaciones, Monsangini (2010) menciona que una de las contribuciones más importantes de la elaboración de un documental social es que genera nuevos espacios colectivos de diálogo y reflexión. Sí bien estas nuevas interrogantes que comenzaron a mencionar las participantes no se pudieron abordar del todo en el producto audiovisual, sí aportaron información que me pareció importante no dejar de lado. Con respecto a este proceso simultáneo que se abrió durante la elaboración del documental comparto los siguientes resultados y análisis.

La colaboración directa con la colectiva surgió en un momento en donde ellas situaban a su grupo desde un proceso de cambio y transformación. Me refiero a que las mujeres que formaron parte del documental se encontraban en diferentes procesos respecto a pensar y vivir su participación en Ddeser. Estaban transitando por un momento de reajuste, y algunas de sus integrantes habían decidido incluso dejar de ser parte de la Red en Ddeser. Lo anterior propició que durante las entrevistas para el producto audiovisual comenzarán a revisar sus propias experiencias respecto a la colectividad que se estaban viviendo en la Red. Esta situación, da cuenta de una serie de potencialidades que se desencadenaron durante la creación documental, algunas de estas potencias fueron incentivar la exploración y el análisis crítico del entorno de quienes participan y también una promoción al diálogo, el debate y la actitud de escucha. Estos últimos puntos los observé cuando ellas comenzaron a hacer la reflexión de lo que pasaba en su entorno y cómo esta situación abrió la posibilidad de escucharse, estar abiertas al diálogo y la exploración de sus propios escenarios.

En ellas había procesos de rupturas, de reafirmación a permanecer, mudanzas a otras colectivas y pausas de la colectividad. Estos diferentes procesos situaron su participación en el documental desde el repensar la colectividad en primera persona y también desde los procesos que cada una estaba viviendo respecto a lo colectivo. Para compartir el análisis desarrollado, presento tres categorías que tienen que ver con la ruptura, la permanencia y las transformaciones desde la colectividad.

ARTE, CULTURA Y FENÓMENOS SOCIALES

Rupturas Desde la Colectividad

Respecto a estas nuevas reflexiones, ellas se refieren a estos procesos de rupturas como dolorosos, necesarios y, en algunos casos, liberadores. En sus narraciones atribuían este reajuste a una parte normal de los procesos grupales que suele suceder en cualquier movimiento, por lo que argumentaban que era injusto el señalamiento social que se les hacía. En otras palabras, este tipo de separaciones en los grupos feministas también implicaba que las personas no pertenecientes al movimiento les acusaran de ser un fracaso como colectivas. Por esta razón, las mujeres aseguraban que no se les podía castigar por estos quiebres, pues no son situaciones exclusivas de las colectivas de este tipo o de las feministas con las mujeres que no son feministas. Estas diferencias, divisiones y rupturas están en todas las y los sujetos, tanto en el aspecto personal como en el colectivo. Aunque aclaran que este proceso de rupturas ha permitido que se desarrolle un movimiento que las ha llevado a la revisión, la discusión y la reconstrucción. Sin embargo, para algunas es complicado reconocer los quiebres como procesos de transformación. Si bien tienen un discurso donde se enuncian desde la libertad de estar o no estar, para algunas resulta conflictivo reconocer que no logran entender la partida de sus compañeras.

Las participantes también mencionan como punto de inflexión y generador de rupturas al crecimiento de la colectiva, lo que implica adoptar una mentalidad en la que se reconozcan las diferencias como potencialidades o áreas de oportunidad, en lugar de desventajas para poder aminorar el impacto negativo de dichas rupturas. Es importante visualizar que en este reconocer, y pensando los movimientos feministas en términos sociales y políticos, es necesario tener en cuenta la incidencia, la representación y la influencia que tienen interna y externamente. Me refiero a que las diferencias no tendrían que llevar a la exclusión, la violencia o la discriminación hacia ninguna persona, sino que tendrían que llevar a procesos en donde se comience a pensar en otras formas de coincidir.

Frente a estas rupturas por las que atraviesan, la postura de la Red Ddeser está en entender que los tiempos ya no están para regresar a una guerra de sexo/género, ya que caer en esos conflictos impide que se centren en problemáticas más profundas como lo son el patriarcado, los feminicidios o la violencia estructural. Si bien, para ellas ha sido complicado acomodar las situaciones de rupturas, reconocen que tanto las diferencias como las divisiones son necesarias para abarcar una o muchas situaciones desde varias perspectivas.

La reflexión anterior me lleva a pensar en el feminismo interseccional, que implica transversalizar y poner en el centro que no todas las mujeres pasan por las mismas injusticias y que ello no invalida una lucha ante otra. De Lauretis (2000) lo relaciona con un aprender a ser feminista que marca e integra el propio ser. Para ella, ser feminista es un conocimiento que se encarna independientemente de si se entiende desde los discursos críticos, científicos, desde la subjetividad, la sexualidad, la escritura, etcétera. En sí mismo, asegura que el feminismo es una construcción crítica y en constante definición, por lo cual el sujeto social, la mujer, no puede dejar a un lado su historia. Por este motivo en las colectivas hay múltiples diversidades que responden a cada una de sus integrantes y que su agrupación recae en las confluencias que van teniendo.

En este sentido, la colectividad feminista no se puede quedar solo en ideales homogéneos que posicionan a estos grupos como entidades sin conflictos. Es decir, el asumirse o no como feministas no las hace una masa homogénea que persigue los mismos intereses; no solo hay divisiones que tienen que ver con sexo/género, sino también con la raza, la clase, la religión, la cultura y/o el acceso a la educación. Estas características que son propias de la sociedad, y que no son exclusivas de los movimientos feministas, generan infinidad de divisiones. Desde este marco no puedo pensar a las colectivas feministas fuera de este sistema social en el que también están inmersas, y pensarlo de esta forma permite reflexionar que las colectivas no son la única solución o la única forma en que los feminismos pueden fortalecerse. Los grupos feministas son una de tantas formas de hacerle frente a un sistema patriarcal y, paradójicamente, aunque también esté estructurado dentro del sistema social, es la manera en que se le puede hacer frente a ese sistema y ser resistencia. Frente a este escenario me es importante no quedarme en los quiebres, sino también evidenciar los aportes que las mujeres tienen al pertenecer a la Red Ddeser y que optan por seguir permaneciendo, postura que desarrollo en la siguiente categoría.

Permanencia desde la Colectividad

Si ya mencioné que dentro de una colectiva feminista hay rupturas, me pregunto, ¿qué motivaría a las mujeres a seguir permaneciendo? Respecto a este cuestionamiento, es relevante compartir que todas las participantes del documental nombraban el disfrute de permanecer en una colectiva aun cuando ya no eran parte de ella o habían decidido tomar una pausa. Desde sus experiencias nombraban constantemente la esperanza de pensar que otros mundos

son posibles a pesar de las rupturas, y algunas de las integrantes reconocen que son más llevaderas las situaciones cuando se viven en grupo. El vivirse acompañada no solo es una característica que todas reafirman al estar en una colectiva, sino que lo nombran como la plataforma que les permitió estar más seguras de sí mismas. Lo anterior lo ejemplifican desde el uso de su voz; algunas pueden dar cuenta de cómo antes simplemente no expresaban absolutamente nada de sus ideas y cómo la colectiva les ha empujado o animado a expresarse. También lo nombran desde el posicionamiento y el tono de voz, pues mencionan como antes su entonación era tan baja que solo se escuchaban ellas mismas, y como ahora es más elevada.

Estas mujeres ven el relacionarse desde la colectividad como un parteaguas para ir cambiando o incidiendo en otros aspectos de la vida, como en la forma de organización y las maneras que tiene la colectiva para resolver aspectos económicos, políticos y sociales. Frente a los resultados positivos que tienen esas formas en la colectividad y observar lo bien que funcionaban, comenzaron a replicarlos en otros espacios de su vida como su trabajo o su casa. Un ejemplo de estas organizaciones en la Red Ddeser es una estrategia de acción social que denominaron *estrategia dignidad*, la cual surge al darse cuenta que las autoridades solo les daban largas y no se atendían las denuncias por violencia hacia las mujeres. Las integrantes, al encontrarse con ese tipo de situaciones, empezaron a resolverlo con alternativas. Por ejemplo, sus casas se convirtieron en refugios para las mujeres que lo necesiten, las integrantes doctoras atienden en caso de alguna situación médica, y existe un fondo de ahorro colectivo para estas situaciones. En otras palabras, ellas ponen de sus propios recursos, sus herramientas y habilidades para accionar frente a las diferentes situaciones de violencia que como colectiva enfrentan.

Este escenario muestra que la colectividad no es solo un espacio de reunión al que recurren en determinado tiempo, sino que es una forma de vivir, es un trabajo continuo en donde se trata de hacer una red de apoyo, como su mismo nombre lo enuncia. Por consiguiente, su participación en la colectiva implica activar sus recursos personales, sociales, políticos, entre muchos otros cuando hay una situación de riesgo que atender, no solo para las mujeres de su misma colectiva, sino para todas las mujeres con alguna necesidad de atención. Para las participantes del documental, accionar desde estos parámetros es una forma de vida que aplican en todos los espacios en donde se desenvuelven; para ellas ya no es posible vivirse y pensarse fuera de los términos de la colectividad. Este panorama expuesto me lleva a preguntarme ¿qué pasa con aquellas

mujeres que no son parte de una colectiva? ¿Acaso la colectividad solo se da cuando se es parte de un grupo consolidado como lo es la Red Ddeser?

Relacionado a estas preguntas, las mujeres de la Red afirman que la colectividad también se hace sin pertenecer a un grupo, ya que para ellas se puede iniciar desde la propia casa, con las hermanas, las tías, las madres, en la colonia con las vecinas, las amigas, en el trabajo con las compañeras y/o las jefas. Desde la experiencia que me han compartido puedo reconocer que en los grupos de mujeres existen múltiples diferencias, pero también puntos de encuentro, lo que me lleva a pensar en la necesidad de enfocarnos en las cuestiones que se tienen en común con otras mujeres o con otros grupos. Me parece que la situación actual de las colectivas feministas, en cuanto a las diferencias, motiva a reuniones donde la reflexión, por ahora, se centre más en el encuentro que en el desencuentro. Lo anterior implica ir reconociendo en las otras compañeras situaciones similares o con las que se pueden formar alianzas. Las mujeres participantes del documental ven en las relaciones comunes con otras mujeres la oportunidad de generar colectividad sin la etiqueta de grupo o movimiento, es decir, acciones micro que van incidiendo en planos más estructurales. También hacen evidente cómo el tiempo que han pasado en las colectivas les ha llevado a transformar, no solo el concepto de colectividad, sino su forma de vivirla. Esta postura evidencia procesos de transformación desde el aspecto colectivo.

Transformaciones desde la Colectividad

Durante la creación del documental, las mujeres comenzaron a reflexionar sobre su proceso de maduración en la Red, es decir, reconocían que en algún momento la colectiva les funcionó como espacio de protección, de seguridad y que aprendieron ciertas bases de su devenir feminista, pero en algún momento les resultó insuficiente para satisfacer sus propios intereses. Ellas mencionaron que, en términos personales y de colectividad, empezaron a reforzar los proyectos y/o comenzaron a reconocer cómo se quería y hacia dónde buscaban dirigir sus acciones feministas. Todas desde sus experiencias, afirmaban que esta reflexión en algún momento surge como parte de sus procesos de transformación desde la colectividad. Frente a estos cambios ellas van posicionando sus intereses, ya no solo desde aspectos personales, sino que se pasan al área de lo grupal. De igual manera se observó que estas modificaciones de sus intereses responden también a los cambios de sus contextos y a sus historias de vida.

Relacionado a este escenario, ellas aportan evidencias que me permiten identificar que pueden tener afinidades con otros proyectos. Lo expuesto anteriormente puede resultar en comenzar a poner en duda su permanencia en determinados grupos y que, como consecuencia, decidan cambiar de colectivas. En resumen, las mujeres comienzan a pertenecer a varios grupos o deciden hacer colectividad de otras formas, como en sus espacios de trabajo.

También, las participantes del documental ponen a discusión que el transitar de una a otra colectiva puede dejar un precedente, por ejemplo, las aportaciones que ellas otorgan a determinados grupos implica ir dejando una construcción de aprendizaje en las agrupaciones. Estos precedentes llevan a las colectivas a replantearse posturas, permitiéndoles ser espacios que se transforman con la llegada o salida de sus integrantes. Desde sus analogías existe un hilo conductor que funciona como enlace o camino que en conjunto va construyendo redes, sin embargo, aunque se hable de un fin en común o algo que las une de raíz, no se tiene muy claro cómo tejerse entre las diferentes colectivas. Aunque, desde las reflexiones de otras participantes, no necesariamente se piensa desde un seguimiento o desde la existencia de un hilo conductor, sino desde muchos inicios que tienen orígenes distintos. Es decir, no todos los grupos de este tipo, tienen objetivos y luchas comunes, por lo tanto, sus comienzos van a variar según la historia de su conformación y respondiendo a los saberes situados de quienes son parte de la colectiva. Frente a este reconocimiento de las diversidades también se comienza a pensar en una articulación; para Lauretis (2000) no se puede ignorar u omitir los conflictos, por este motivo se debe continuar articulando y examinando las diferencias, en ocasiones permitiendo la escucha y colaboración de unas a otras o no haciéndolo.

Las reflexiones de las mujeres van dando cuenta de las dificultades y de las oportunidades que están presentes en el movimiento feminista, lo que ha generado una reflexión de su propia colectividad. Ellas afirman que en algunas ocasiones les fue difícil hacerles frente a diversas situaciones, sin embargo, el reflexionar con otras les dio pautas para comenzar a pensar en formas de mantener y crear las articulaciones. Es importante aclarar que estos encuentros los proponían siempre y cuando fueran planeados como lugares que fomentaran la libertad, así como lugares libres de todo tipo de violencia. La postura anterior no solo la buscaron con el fin de hacerle frente a sus conflictos internos, sino pensando en aquellas mujeres que buscan acercarse por primera vez a las colectivas.

Si bien dentro de los grupos feministas se están reconociendo y cuestionando diferentes caminos entre colectivas, es necesario comenzar a pensar en caminos que puedan vincular a aquellas mujeres que quieren tener un acercamiento desde la colectividad. Desde este panorama observé que la colectividad no solo es un proceso que es cambiante, sino que también es uno donde se permiten ser vulnerable al reconocer sus propias rupturas. Este reconocimiento les da la posibilidad de observar diversas perspectivas y comprender que es un proceso de aprendizaje continuo, así como de reconocer que en las otras mujeres se pueden tener aliadas y defensoras. Si bien esta perspectiva les aporta posibilidades de encuentros, también existe la contraparte que decide no ser parte o generar vinculaciones, y lejos de ser visto como un obstáculo, ellas lo visualizan como un área de oportunidad para poder mejorar.

Por esta razón, ellas piensan los desencuentros como espacios que incentivan a la reflexión y al aprendizaje; también lo sitúa desde el término de la esperanza de poder habitar un mundo justo y una vida digna para todas las mujeres desde las diversidades. Para ejemplificar la postura anterior, las mujeres participantes recuperaban y compartían con mucha frecuencia en el documental la frase: “construir con todas un mundo donde quepan muchos mundos” (Participantes del documental, 2023), la cual la recuperaban del movimiento de mujeres zapatistas y que para la Red tiene mucha influencia en sus ideales y objetivos.

Conclusiones

Con la realización del documental pude observar el aspecto de lo grupal en las mujeres participantes, lo cual me permitió acercarme a conocer más a detalle su experiencia personal y sus procesos con mujeres. Este nuevo referente me permitió identificar que no solo había puntos de encuentro entre ellas, sino que también había desencuentros, lo que fue una oportunidad para analizar y escuchar sus posturas desde esa posición.

De igual forma, con las videograbaciones para el material audiovisual no solo accedí al espacio en común que tenían como colectiva, sino que pude conocer sus lugares más personales, como sus casas, sus trabajos o aquellos escenarios que eran los que más les representaban y los que tenían más significado para ellas, lo que resultó en un análisis más enriquecedor. Al estar en sus espacios y participar en sus actividades y eventos, pude observar las vulnerabilidades a las que como grupo se enfrentan. De igual manera, pude reconocer los aspectos de transformaciones por lo que pasan a nivel grupal.

ARTE, CULTURA Y FENÓMENOS SOCIALES

Teniendo en cuenta el panorama anterior, identifiqué que la forma en la que se vinculan no siempre es desde grupos consolidados, es decir, ellas incentivan la colectividad desde la propia casa, con los vecinos y hasta en el espacio laboral. Ellas mismas lo reconocen en su toma de decisión al dejar, permanecer o cambiar de grupos, ya que aseguran que la colectividad se hace desde cualquier espacio en los que habitan. Por ejemplo, para mi realizar este documental fue una forma de generar colectividad, ya que es de esta manera como también yo hago y comparto feminismo.

También, el documental abre canales de comunicación con las propias mujeres que participaron, tanto para aquellas que recién se están acercando al feminismo como para las mujeres que ya tienen un gran camino recorrido. El material audiovisual también está pensado para personas que en general no se asuman o auto-perciban como feministas, ya que el proceso de realización permite reconocer que el conocimiento se va construyendo con las historias de otras y otros. Con este documental existe la posibilidad de contextualizar la situación y de reconocernos en historias que no son las propias, posibilitando que esta experiencia permita tejer puentes que ayudarían a resolver problemas sociales.

Finalmente, el documental es un medio con mucha potencialidad y de mayor accesibilidad que permite un acercamiento a otras perspectivas y modos de vida. Por consiguiente, ya que es un producto de difusión libre, todas y todos pueden acceder a este. Por esta razón puede tener un consumo masivo al encontrarse en canales digitales, además de tener un lenguaje sencillo a diferencia de una tesis.

Este producto audiovisual es un material que posibilita la participación de quienes cuentan sus historias, pero también abre una invitación para que otras personas se involucren. Funciona también como medio para hablar de situaciones que preocupan a ciertos sectores y, al mismo tiempo, ayuda a informar a aquellos que desconocen sobre el tema. El documental trabajado desde perspectivas sociales es una oportunidad para incentivar la apertura de diálogos y, en este sentido, incentivar la conformación de redes de comunicación que nos permitan hacerle frente a las diversas problemáticas sociales que enfrentamos.

Referencias

- De Lauretis, T. (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Edición horas y Horas.
- Marán, L. (6 de abril de 2021). "Para mí el ejercicio de hacer películas es hacer un viaje de aprendizaje": Luna Marán, cineasta feminista / Entrevista por Alianza Medios. Página 3. <https://pagina3.mx/2021/04/para-mi-el-ejercicio-de-hacer-peliculas-es-hacer-un-viaje-de-aprendizaje-luna-maran-cineasta-feminista/>
- Monsangini, G. (2010). *Guía para la elaboración de documentales sociales participativos*. ACSUR-Las Segovias. <https://cajondeherramientas.com.ar/wp-content/uploads/2019/05/guia-documentales-sociales-participativos.pdf>
- Morales, L. (2023). *No se nace feminista, se llega a serlo*. [Documental]. Productora Vinculación Creativa. https://vinculacioncreativa.mx/nosenacefeminista_sellegaaserlo/

RETÓRICA E IMAGEN

Las *Piezas líricas* de Edvard Grieg (1843-1907): retórica y expresión

Audrey Valeria Ayala Huertas

Introducción

Edvard Grieg (1843-1907) formó parte de la destacada generación de artistas que direccionaron su obra bajo los ideales del pensamiento romántico-nacionalista del siglo XIX. Su gran sensibilidad y sus naturales dotes musicales fueron descubiertos desde temprana edad por sus padres y encaminados por músicos y artistas de diferentes disciplinas a lo largo de su vida. Como resultado de una sólida formación musical en Alemania, cuna del Romanticismo junto con Inglaterra, y del creciente deseo colectivo por salvaguardar y enaltecer las riquezas de su nación, Grieg se volvió uno de los principales exponentes del movimiento nacionalista noruego. Desde una perspectiva más cosmopolita, se vuelve evidente que su legado traspasó las fronteras del norte de Europa para formar parte de esa privilegiada minoría que ha logrado superar la inclemente prueba del tiempo.

Es autor de obras de conocimiento obligado para cualquier músico, como las *Suites orquestales* sobre *Peer Gynt*, Op. 46 (1888) y Op. 55 (1892); la suite *Holberg*, Op. 40 (1884); y el *Concierto para piano*, Op. 16 (1906), todos ellos trabajos

a gran escala. Sin embargo, dadas las características de su pensamiento musical, se revela que su trabajo más puro y mejor logrado yace en la miniatura, que domina tanto en el ámbito vocal (con sus canciones folklóricas y de arte), como en el instrumental (con sus piezas de carácter para piano).

El presente texto se enfoca en este último aspecto de su producción musical. La pieza de carácter en Grieg acrisola las características más importantes de su impronta artística, como lo son la riqueza de ideas musicales, el cuidadoso manejo de los recursos expresivos, la experimentación armónica o la exitosa aleación entre la escuela occidental y el folklore de su país. Por tales motivos, para este trabajo se han elegido sus *Piezas líricas* como objeto de estudio: una antología conformada por sesenta y seis obras de gran belleza escritas a lo largo de treinta y cinco años, que mantienen vigencia en escuelas, salas de concierto y estudios de grabación.

A pesar de su presencia y calidad de contenido, la cantidad de aproximaciones musicológicas que existen sobre este repertorio es escasa y, en ocasiones, de difícil acceso¹. Este trabajo busca subsanar parte de dicho vacío de información a través de un análisis detallado del manejo de la retórica y los recursos expresivos de una selección de miniaturas².

El objetivo principal es lograr un conocimiento profundo del aspecto retórico-expresivo presente en las miniaturas para piano de Edvard Grieg. Para ello, se ha realizado una categorización de las composiciones que conforman las *Piezas líricas* según sus principales características musicales. A raíz de tal categorización, bajo criterios que se explicarán a detalle en las siguientes páginas, se han seleccionado aquellas piezas que mejor ilustran las diferentes posibilidades compositivas existentes en la música descriptiva.

En congruencia con los objetivos propuestos, se ha optado por una metodología mixta: documental y cualitativa. Por una parte, se revisaron fuentes documentales con vigencia académica que abordan temas como la época romántica, el nacionalismo, la figura de Grieg como músico y compositor y, naturalmente, su música. Asimismo, debido al enfoque descriptivista de este estudio, se visitó bibliografía sobre temas extramusicales como la situación

¹ De la bibliografía utilizada para este trabajo, únicamente tres textos se enfocan específicamente en las *Piezas líricas*: el *Prefacio* de las partituras de la editorial G. Henle Verlag, escrito por Steen-Nokleberg (2015); un estudio estructural sobre algunas miniaturas seleccionadas, elaborado por Utne-Reitan (2021); y la tesis de maestría de Ru-Chun Li (2001), donde las piezas son abordadas desde la perspectiva armónica. Este último solo se encuentra disponible en idioma chino.

² Tal selección será justificada en las siguientes páginas. Específicamente, en el apartado “Selección de obras a analizar” de este capítulo.

política de Noruega durante el siglo XIX, la mitología nórdica o la fauna escandinava. Con base en este material, se sostienen las afirmaciones que colocan al aspecto retórico-expresivo como fundamental en la obra del autor.

En cambio, la categorización y el posterior análisis de las obras aquí detalladas responden a una metodología cualitativa aplicada a fuentes musicales (las partituras de las *Piezas líricas*). Para ello se ha recurrido a metodologías de análisis musical que responden a cuestiones motivicas, texturales, armónicas y formales.

La importancia de la Characterstück en la producción musical de Grieg

Grieg compuso una considerable cantidad de miniaturas a lo largo de su vida. Basta con realizar una revisión somera a su catálogo de obras para comprobar la gran cantidad de colecciones de *lieder* y *Characterstücke* que escribió en comparación con sonatas, obras orquestales o sinfonías. Una deducción natural podría ser que, al ser obras de menor duración, estas composiciones se volvieron frecuentes en los cuadernos del autor como ejercicios de composición o como un pasatiempo. Sin embargo, la calidad absoluta de las obras y algunos datos hallados en su correspondencia sugieren una respuesta menos evidente.

Einar-Steen Nokleberg (2015), en su prefacio a la edición de las *Piezas líricas* de la editorial G. Henle Verlag, hace una oportuna observación acerca del planteamiento musical del autor:

Los manuscritos y las ediciones coinciden en gran medida. Es también interesante que escribió las piezas en su versión completa y final desde los primeros esbozos, a pesar de lo caóticos que estos puedan parecer en un inicio (únicamente faltan indicaciones dinámicas, marcas de pedal, etc.) (p. VIII).

Considerando las características de las obras, la frecuencia con la que eran compuestas y que el autor las concebía en su versión final desde un inicio, se deduce que Grieg era lo que el músico norteamericano Aaron Copland define como un compositor “de inspiración espontánea”. Respecto a esta clase de artistas, Copland (1994) afirma:

La música, sencillamente, brota de ellos. Y no alcanzan a anotarla con la suficiente rapidez. Casi siempre se puede descubrir ese tipo de compositor por lo muy prolífico de su producción. [...] En cierto

sentido, los hombres de esa especie parten no tanto de un tema musical como de una composición completa. Invariablemente trabajan mejor en las formas pequeñas (p. 41).

Todo lo anterior nos permite comprender que la pieza de carácter fue el medio en el que Grieg se sentía más cómodo y en el que mejor se expresaba. Esto no quiere decir de ninguna manera que no fuera un compositor capaz de abordar obras de gran formato como prueban, por ejemplo, las *Suites orquestales* sobre *Peer Gynt* (que superaron con creces las expectativas del compositor y le otorgaron reconocimiento internacional), su *Concierto para piano* en La menor o sus sonatas para violín y piano. Pero, ciertamente, explica la ingente cantidad de ciclos de canciones y colecciones de miniaturas que escribió a lo largo de su vida.

I. Descriptivismo en la obra de Grieg

Desde su época, Grieg ha sido considerado como un paisajista musical³, un compositor cuya obra es inherente a la cultura noruega, a la belleza de sus paisajes y a la riqueza de sus tradiciones. Tal es el resultado de una búsqueda consciente del autor de reflejar en su obra el espíritu de su país.

Durante el siglo XIX, Noruega se encontraba bajo el poderío de la corona sueca, y antes de esto se mantuvo muchos años subyugado por los daneses (Plantinga, 2015, p. 418). Sin embargo, la fiebre nacionalista que ya se había manifestado en otras naciones europeas comenzaba a filtrarse en la región escandinava y se volvía evidente el deseo colectivo por crear una identidad nacional y lograr la independencia absoluta. Grieg fue un activista, y la situación política de su país, aunada a su natural facilidad creadora, fueron las bases para un sello artístico que demuestra, en palabras de H. T. Finck, “una intensa e indisoluble relación entre el entorno en que vivía y la música que creaba” (citado por Herresthal, 1999).

Esto lo confirma Daniel Grimley (2006), quien asegura que el paisajismo musical fue una importante herramienta en la formación de una identidad nacional que en aquel tiempo se hallaba en proceso de consolidación. En su monográfico

³ Ejemplos de escritores coetáneos de Grieg con estas opiniones son Aimar Mow Gronvold, primer biógrafo de Grieg, y Henry Theophilus Finck, crítico musical norteamericano; ambos citados en páginas posteriores. En cuanto a escritores actuales mencionamos a Harald Herresthal, profesor de la Academia Estatal Noruega de Música en Oslo, quien sostiene que “es casi imposible escuchar a Grieg, ya sea en una sala de conciertos o en un salón, sin sentir una luz, una fresca brisa de las aguas azules, un destello de los glaciares, un recuerdo de las escarpadas montañas y de la vida en los fiordos del oeste de Noruega” (Herresthal, 1999).

de referencia, se dedica a estudiar la relación entre la música y el medio en que el noruego vivió, centrándose en el ciclo de canciones *Haugtussa*, Op. 67 (1895), los *Slatter*, Op. 72, y los arreglos sobre música folklórica del compositor.

Además de los paisajes, el compositor encontró inspiración para su obra en danzas, cuentos, mitos y tradiciones populares. No es para menos, ya que la mitología nórdica tiene en su haber centenares de historias con dioses y criaturas de todos los tamaños, formas y caracteres que se puedan imaginar. Grieg evoca en su música paisajes con fiordos y montañas, así como escenas con hadas y trolls; todo con un enfoque a los detalles de exquisita calidad. La gran mayoría de las veces, dicha vinculación se hace patente desde los títulos de las obras, que el autor mismo designaba, a diferencia de casos como el de Frédéric Chopin (1810-1849).

Henry T. Finck (1906), escritor coetáneo de Grieg y colaborador habitual del *New York Evening Post*, afirmaba con razón que “mientras Schumann encontró los títulos poéticos para sus piezas después de que fueran escritas, existen todas las razones para creer que Grieg tuvo siempre sus temáticas en mente; el realismo de su música lo comprueba” (p. 107). Lo evocativo en la obra de Grieg no es una mera curiosidad, es el punto de partida, y cobra especial importancia al momento de analizar su música.

Análisis retórico-expresivo

Las *Piezas líricas* pueden ser abordadas desde diferentes perspectivas⁴, pero la cualidad que destaca y las ha mantenido vigentes en el repertorio pianístico de nuestros días es el impecable manejo de las posibilidades expresivas del instrumento, por encima de cualquier aspecto formal o estructural. Por esa razón, los análisis en este trabajo siguen un enfoque retórico-expresivo, término que se desglosa en los siguientes párrafos.

Lo primero que hay que tener presente es la retórica musical. Esta es, a su vez, una rama de la semiótica musical que ofrece una cualidad maravillosa: la licencia para “romper las reglas” de manera deliberada y consciente en aras de alcanzar un objetivo puramente expresivo. Lo que nosotros conocemos como *figuras retóricas* no es sino un listado de expresiones que, de común acuerdo, quebrantan los procedimientos compositivos usuales y aluden a un determinado afecto. Muchas de las innovaciones y prácticas poco-ortodoxas que Grieg empleaba

4 Por ejemplo, Ru-Chun Li (2001), en su tesis de maestría, aborda las *Piezas líricas* desde la perspectiva armónico-formal para establecer la influencia que Grieg tuvo sobre el compositor húngaro Béla Bartók. O Bjornar Utne-Reitan (2021), quien ha realizado aproximaciones estructurales sobre algunas de las *Piezas líricas* en específico, como *Pequeño arroyo*, Op. 62, no. 4.

en sus composiciones vienen de la búsqueda expresiva⁵. Por tanto, el enfoque retórico se revela como el medio idóneo para comprender la manera en que el compositor interpretaba y recreaba imágenes por medio del sonido. Sin embargo, la retórica *per se* no resulta suficiente para comprender una obra en su totalidad. López-Cano (2022) lo refiere de manera detallada:

Una figura retórica no prescribe automáticamente su significado. No basta con identificarla para adjudicarle un determinado papel expresivo. Hay que interpretarla tomando en cuenta múltiples aspectos como el género y función de la pieza, además de otros elementos que interactúan con las figuras (texto, tonalidades, instrumentación, forma, indicaciones de tempo, carácter, aspectos intertextuales, estilo, etc.). Por otro lado, la misma figura no siempre tiene el mismo peso en la significación expresiva, incluso dentro de una misma pieza. En una aparición puede ser determinante mientras en otra puede ser irrelevante. Su significación es siempre ambigua e inconsistente y depende siempre de un acto de interpretación que se rige por normas no prescritas por la retórica en sí misma (pp. 45-46).

Dicho de otra forma, y a pesar de lo evidente que pueda parecer, la retórica es solo una de muchas herramientas que tiene que ser entendida dentro de un contexto que considere aspectos histórico-sociales, armónicos, expresivos y formales. Considerando lo anterior, se opta por analizar las partituras del autor bajo un enfoque que hemos denominado *retórico-expresivo*, en lugar de *retórico* a secas.

Selección de obras a analizar

Con la intención de demostrar la importancia de lo extramusical en la obra del autor e ilustrar los recursos musicales de los cuales se valió para crear sus obras, se han seleccionado tres de las sesenta y seis piezas líricas que componen la antología. En vista de que tal cantidad no es representativa en comparación al total, se vuelve necesario justificar la selección realizada para avalar la pertinencia del trabajo.

5 Como el característico cuarto grado aumentado y muchas audacias armónicas que fueron tomadas del folklore noruego y son utilizados para evocar dicha región; o la sensación impresionista que logra el compositor en *Repique de campanas*, Op. 54, no. 6, en aras de captar las sonoridades de un campanario.

RETÓRICA E IMAGEN

El primer paso fue catalogar las sesenta y seis miniaturas bajo criterios de concepto; se separaron según su naturaleza vocal, dancística o instrumental. Cada categoría fue además subdividida en géneros. Por ejemplo, las obras vocales se agrupan según su pertenencia al mundo de la ópera, la canción, o el coral. Por último, se discriminó el lenguaje armónico dominante en las obras. Esto es, si utiliza un lenguaje centroeuropeo (con armonías claras y procedimientos ortodoxos) o noruego (con armonías experimentales como la distintiva cuarta ascendida, por ejemplo). El resultado de tal categorización se muestra en las Tablas 1, 2, 3 y 4:

Tabla 1. *Obras de carácter vocal (2023), elaboración propia.*

Obras de carácter vocal				
Género	Título	Traducción	Opus	Número
Ópera	Arietta	Arietta	12	1
Canción	Berceuse	Canción de cuna	38	1
	Melodie	Melodía	38	3
	Melodie	Melodía	47	3
Coral	Wächterlied	Canción del vigía	12	3
	Vaterländisches	Canción patriótica	12	8
	Lied	En la tierra natal	43	3
	In der Heimat	Canción del campe-	65	2
	Lied des Bauern	sino	65	5
	Im Balladenton	En tono de balada	68	1
	Matrosenlied	Canción del marinero	68	5
Del folklor noruego	An der Wiege	En la cuna		
	Volksweise	Melodía popular	38	2

Tabla 2. *Danzas* (2023), elaboración propia.

Danzas				
	Título	Traducción	Opus	Número
Danzas a 2	Norwegischer Tanz	Danza noruega	38	4
	Norwegischer Tanz	Danza noruega	47	4
	Norwegischer Tanz	Danza noruega	71	5
Danzas a 3 (De origen occidental)	Walzer	Vals	12	2
	Walzer	Vals	38	7
	Valse-Impromptu	Vals-improviso	47	1
	Entschwundene	Día desvanecido	57	1
	Tage	Ella baila	57	5
	Sie tanzt	De días de juventud	65	1
	Aus jungen Tagen	Minueto de la abuela	68	2
	Grossmutter's Menuett	Vals melancólico	68	6
	Valse mélancolique	Recuerdos	71	7
	Nachklänge			
Danzas a 3 (Del folklor noruego)	Springtanz	Springtanz	38	5
	Springtanz	Springtanz	47	6

Tabla 3. *Obras descriptivas (2023)*, elaboración propia.

Obras descriptivas				
	Título	Traducción	Opus	Número
Evocativas	Schmetterling	Mariposa	43	1
	Einsamer Wanderer	El caminante	43	2
	Hirtenknabe	solitario	54	1
	Illusion	Pastorcillo	57	3
	Geheimnis	Ilusión	57	4
	Bächlein	Secreto	62	4
	Traumgesicht	Pequeño arroyo	62	5
	Heimwärts	Ensoñación	62	6
	Salon	Regreso a casa	65	4
	Hochzeitstag auf	Salón	65	6
	Troldhaugen	Boda en	68	3
	Zu deinen Füßen	Troldhaugen	68	4
	Abend im	A tus pies	71	1
	Hochgebirge	Noche en las	71	2
	Es war einmal	montañas	71	4
	Sommerabend	Había una vez		
	Waldesstille	Noche de verano		
		Quietud del bosque		
Del folklor noruego	Elfentanz	Danza de las hadas	12	4
	Zug der Zwerge	Marcha de los trolls	54	3
	Sylphe	Sílfide	62	1
	Kobold	Puck	71	3
Estados de ánimo	Erotik	Erótico	43	5
	Melancholie	Melancolía	47	5
	Heimweh	Nostalgia del hogar	57	6
	Dank	Gratitud	62	2
	Schwermut	Melancolía	65	3
Imitativas	Vöglein	Pequeño pájaro	43	4
	Glockengeläute	Repique de campanas	54	6
Dedicatorias	An den Frühling	A la primavera	43	6
	Gade	Gade	57	2
	Vorüber	Ido	71	6

Tabla 4. *Música abstracta* (2023), elaboración propia.

Música abstracta				
	Título	Traducción	Opus	Número
Abstracto	Albumblatt	Hoja de álbum	12	7
	Elegie	Elegía	38	6
	Kanon	Canon	38	8
	Albumblatt	Hoja de álbum	47	2
	Elegie	Elegía	47	7
	Notturmo	Nocturno	54	4
	Scherzo	Scherzo	54	5
	Französische Serenade	Serenata francesa	62	3
Del folklore noruego	Volksweise	Melodía popular	12	5
	Norwegisch	Noruego	12	6
	Norwegischer Bauernmarsch	Marcha campesina noruega	54	2

Después de catalogar todas las *Piezas líricas*, se puede visualizar fácilmente la variedad de géneros musicales que maneja el autor. Se ha determinado que las obras más idóneas para este trabajo son aquellas pertenecientes a la categoría de “obras descriptivas”. Ulrich Michels (2008, p. 143), al definir el concepto de *música programática*, explica que en las obras descriptivas existen tres posibilidades básicas de representación:

- Reproducción de impresiones auditivas. Todas las obras en las que el objeto es imitado. Por ejemplo, el canto de los pájaros en la *Primavera*, RV 269 (1725) de Antonio Vivaldi (1678-1741).
- Representación simbólico-musical. Obras que describen escenas o acciones, como la *Sinfonía Fantástica*, H 48 (1830) de Héctor Berlioz (1803-1869), en la que describe los sueños de un joven músico y lo que en ellos acontece.
- Representación de sentimientos y estados anímicos. La categoría más abstracta y que ofrece mayor libertad. Busca recrear emociones en lugar de imágenes concretas.

Considerando lo anterior, se establece una inmediata correspondencia entre la propuesta de Michels y las categorías de nuestra tabla de obras descriptivas; “imitativas”, “del folklore noruego” y “estados de ánimo” respectivamente, que tienen gran exactitud acorde a las descripciones y presentan un número similar de obras. Tales composiciones (once en total) fueron analizadas bajo el enfoque retórico-expresivo anteriormente explicado. Con fines ilustrativos, para el presente capítulo se ha seleccionado una obra de cada posibilidad de representación.

II. Análisis musical

Reproducción de impresiones auditivas

El pájaro es un animal frecuentemente representado en la música. Algunos ejemplos populares son *La primavera*, RV 269 (1725) de Antonio Vivaldi (1678-1741), o *Cucú* (1735) de Louis-Claude Daquin (1694-1772). En ambos casos se representa el canto de aves por medio de trinos, mordentes o intervalos específicos (como en el caso de la tercera menor descendente para el canto del cucú).

En *Pequeño pájaro*, Grieg toma la idea del trino escrito y la desarrolla a lo largo de toda la pieza. La figuración rápida y la interválica cercana entre las notas (de segundas o terceras) emulan el canto de las aves (ver Tabla 5). En el caso particular de esta pieza, un referente a tener en cuenta podría ser el bisbita gorgirrojo⁶ (ver Figura 1), por cuestiones que se mencionarán más adelante.

Tabla 5. Información general de *Pequeño pájaro*, Op. 43, no. 4 (2023), elaboración propia.

Op. 43, no. 4. <i>Pequeño pájaro</i>	
Tonalidad	Re menor
Extensión	36 compases
Estructura formal	A B A' y coda
Año de composición	1886
Año de edición	1886

⁶ Ave que habita del norte de Escandinavia al noreste de Europa. Su nombre científico es *Anthus cervinus*. (Alström, P., y Mild, K, 2003).



Figura 1. Trinos escritos en *Pequeño pájaro, Op. 43, no. 4* (Grieg, 2015, p. 40).

El tratamiento del trino merece especial atención, ya que Grieg lo utiliza como parte del entramado armónico; más que un mero adorno, se vuelve parte fundamental de la estructura sonora. Observando la pieza de manera vertical, desde la perspectiva armónica, se aprecia lo siguiente:

- En las figuras de trino, entre ambas manos, se describe la armonía. La Figura 1 muestra claramente la tónica de Re menor con la nota Si bemol ornamental.
- Aunque los acordes que se presentan a lo largo de toda la pieza son armonías completas, notaremos al escucharla que existe una sensación “vacía”. Esto es debido a que los intervalos que se forman entre la mano derecha e izquierda son cuartas y quintas, lo que genera una sonoridad que se siente incompleta a pesar de estar sonando todas las notas del acorde⁷.

Grieg recurre a este tipo de ritmos y sonoridades durante la mayoría de la pieza, pero pequeños elementos la enriquecen. Destacamos la sección A1, en la que se encuentra una variación que consiste en una arpegiación descendente en figuración de cinquillos y seisillos (ver Figura 2). Este particular sonido se asemeja mucho al canto del bisbita gorgirrojo, cuyo canto va del agudo al grave en rápidas figuraciones.

⁷ Por ejemplo, la primera nota de la mano izquierda es Re, y la primera de la mano derecha es La, formando una quinta justa. A estas les siguen Fa y Si bemol (en las manos izquierda y derecha respectivamente), que forman una cuarta justa. Todo el tiempo suenan intervalos “vacíos”.



Figura 2. Variación rítmica a partir de la anacrusa del compás 21 (Grieg, 2015, p. 41).

Representación simbólico-musical

Los trolls, según la mitología nórdica, son seres “de carácter maligno, grandes, de aspecto grotesco” (Arries, 2021, p. 127). Se dice que si la luz del sol les alcanza mueren y se petrifican. Es importante tener esto presente, pues las ideas de la luz y la oscuridad tendrán un papel relevante en el discurso musical de esta *Marcha de los trolls* (ver Tabla 6).

Tabla 6. Información general de *Marcha de los trolls*, Op. 54, no. 3 (2023), elaboración propia.

Op. 54, no. 3. <i>Marcha de los trolls</i>	
Tonalidad	Re menor
Extensión	194 compases
Estructura formal	A B A
Año de composición	1889
Año de edición	1889

Comienza con corcheas alternadas entre Re y La, cuyo registro grave y articulación en *staccato* sugieren un ambiente oscuro y misterioso. En el segundo compás entra la melodía, de carácter instrumental, con una figuración de cuatro fusas que ascienden por grado conjunto y descienden en corchea por cromatismo. La figuración de fusas, rápida y fugaz sorprende al oyente como cuando uno camina por un bosque y ve una sombra correr. El cromatismo descendente, asociado en retórica con el dolor, la pena y el peligro, sugiere que dicha sombra no es un ser agradable (ver Figura 3).

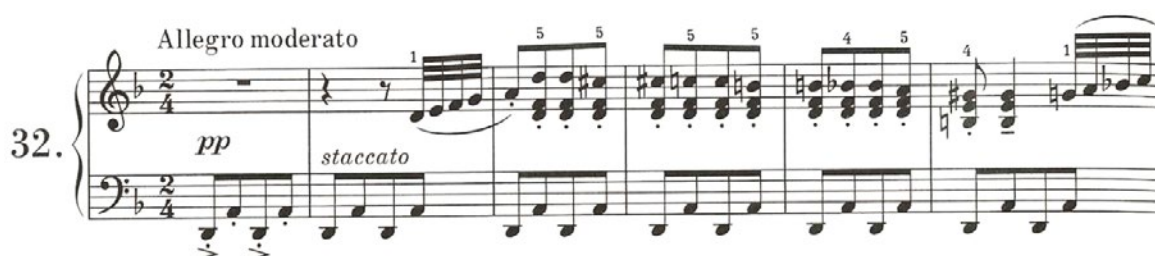


Figura 3. Tema a en Marcha de los trolls, Op. 54, no 3 (Grieg, 2015, p. 72).

Pronto, lo que comenzó como una sospecha se confirma cuando el tema a, lejos del matiz *pianissimo* inicial, crece y reaparece en *fortissimo*, con una variante en el acompañamiento de carácter virtuoso que pide octavas en el registro grave (ver Figura 4).



Figura 4. Reaparición del tema a en distinto registro y matiz (Grieg, 2015, p. 72).

La sección B es totalmente contrastante a la anterior. Escrita en la pacífica tonalidad de Re mayor, en un registro agudo-medio y con un tema *cantabile* de carácter apacible, entra la luz; llega el día.

En esta misma sección se escucha, en el tema que denominamos d7 (ver Figura 5), un bellissimo pasaje en seisillos que despliega sucesivamente el arpeggio de novena. La sonoridad resultante de estos acordes, que bien pueden considerarse como la superposición de un acorde mayor y uno menor de manera simultánea, genera de manera efectiva una atmósfera de “bosque encantado”.

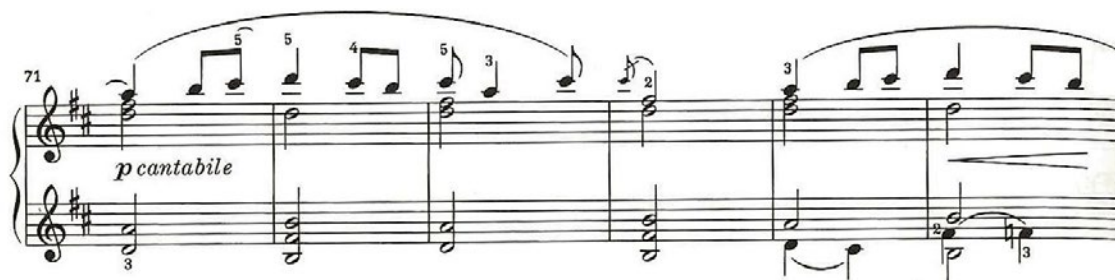


Figura 5. Tema cantabile de la sección B (Grieg, 2015, p.74).

La audición activa de este repertorio ilustra plenamente lo expuesto, ya que la palabra se queda siempre corta al describir a la música.

Las mismas ideas de *c* y *d* se repiten después en un registro aún más agudo, esta vez en la tonalidad de Sol mayor, que sirve como bisagra para regresar a la sección A, en Re menor, cuya única diferencia con la sección A del principio es el final: un contundente acorde de Re menor en *fortissimo* (ver Figura 6).



Figura 6. *Pasaje arpegiado de acordes de novena* (Grieg, 2015, p. 74).

Representación de sentimientos y estados anímicos

Nostalgia del hogar (ver Tabla 7) es una pieza de gran belleza, pero que resulta mucho más personal y menos universal que otras obras aquí descritas debido a la especificidad de su concepto. Versa sobre la tristeza que se siente al estar lejos de la patria amada y relata cómo lo que alguna vez fueron momentos de felicidad se tornan en un lejano recuerdo que ahora no puede causar, sino aflicción y un inmenso deseo por volver.

Tabla 7. Información general de *Nostalgia del hogar*, Op 57, no. 6 (2023), elaboración propia.

Op. 57, no. 6. <i>Nostalgia del hogar</i>	
Tonalidad	Mi menor
Extensión	95 compases
Estructura formal	A B A
Año de composición	1893
Año de edición	1893

Aunque la nostalgia por el hogar es un sentimiento universal, la manera en que esta se siente para cada persona varía según su origen, por lo que afirmamos que es un trabajo menos “universal”. En el caso de Grieg, esta emoción llega al pensar en las tradiciones y danzas noruegas; en los fiordos, en las montañas y los paisajes fríos; llega con los cuentos de gigantes, trolls y elfos.

Uno de los principales recursos que Grieg utiliza para evocar el recuerdo es la armonía, que al rondar el terreno plagal y utilizar acordes de séptima, genera una atmósfera borrosa y a la vez melancólica. Escrita en modo menor, y bajo la indicación agógica de *andante*, comienza un lamento (ver Figura 7).

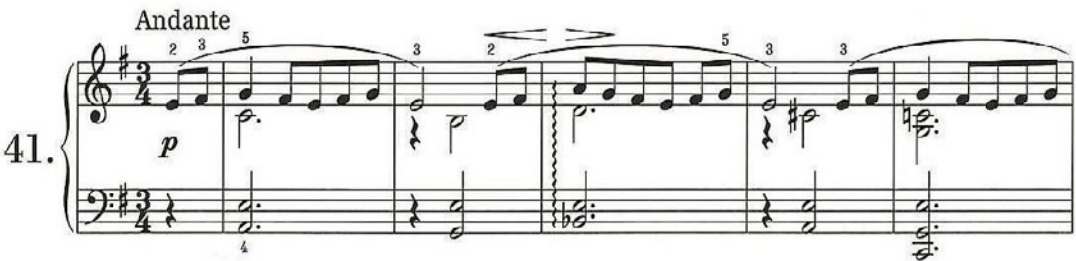


Figura 7. Primera frase de *Nostalgia del hogar*, Op 57, no. 6 (Grieg, 2015, p. 113).

Tomemos como ejemplo de lo anterior la primera frase musical de la obra. El antecedente inicia en el acorde de La menor con séptima menor (IV grado), y a este le sigue el de Mi menor en primera inversión (I grado) (ver Figura 8).

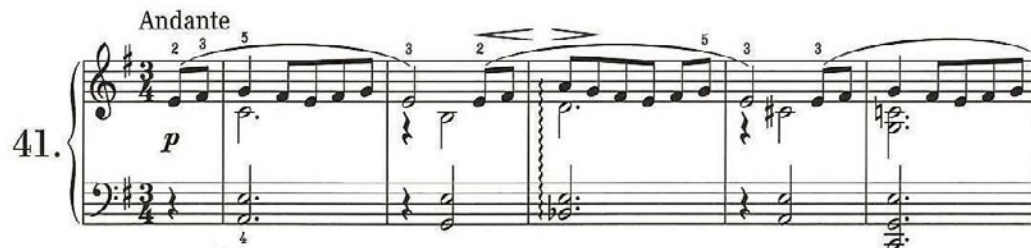


Figura 8. Antecedente de la primera frase (Grieg, 2015, p.113).

En el consecuente de esta misma frase (tercer compás), se presenta el inesperado acorde de Mi semidisminuido (V del IV), que se justifica cuando resuelve al siguiente acorde, La mayor (IV grado). Todo en la región de la subdominante (ver Figura 9).

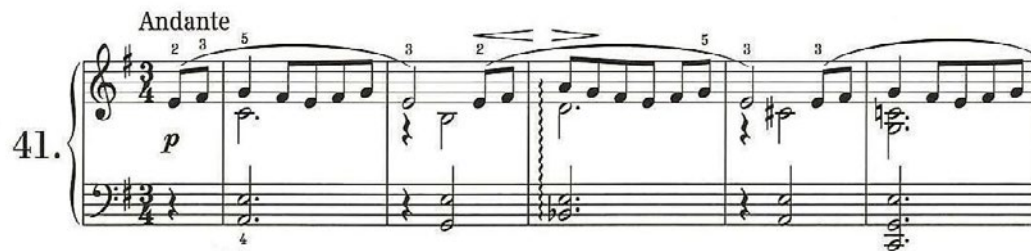


Figura 9. Consecuente de la primera frase (Grieg, 2015, p. 113).

RETÓRICA E IMAGEN

La parte B de la obra está escrita en Mi mayor. Aquí podemos apreciar una nueva manera de reflejar el sentimiento de nostalgia; en lugar de lamentar no estar en el país natal, llega un recuerdo feliz. Se trata de un *springtanz*, una danza tradicional noruega escrita en compás ternario⁸ (ver Figura 10).

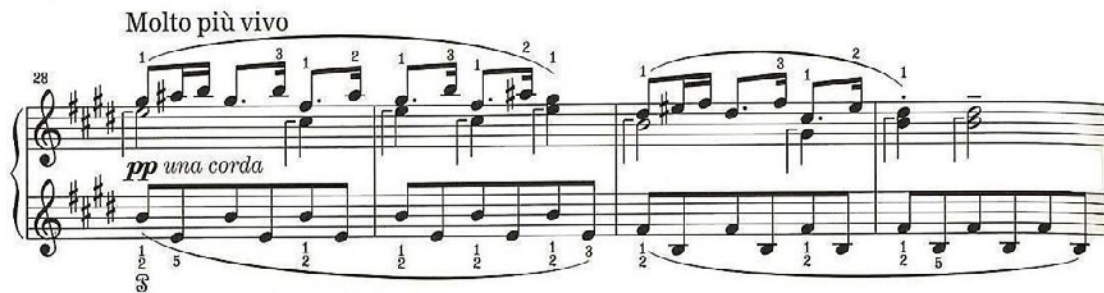


Figura 10. Springtanz en la sección B (Grieg, 2015, p. 114).

Finalmente, la obra regresa al sentimiento melancólico con una repetición exacta de la primera sección.

Conclusiones

El objetivo principal de este trabajo, lograr un conocimiento profundo del aspecto retórico-expresivo en la miniatura para piano de Grieg, fue logrado a través de un estudio profundo del contexto histórico y el contenido musical de sus obras. Lo anterior, a su vez, requirió de la realización de materiales nuevos, entre los que destacan:

- Una tabla de categorización que permite visualizar de manera rápida y sencilla la variedad de géneros y temáticas que el autor maneja en sus *Piezas líricas*.
- Análisis musicales que ahondan en procedimientos compositivos que tienen una finalidad expresiva.

Al evaluar los resultados, se concluye que la relación entre música e imagen es, por lo menos en la obra de Grieg, de vital importancia en tanto que es este el punto de partida para las composiciones y define en su totalidad características de los motivos musicales, modos, regiones tonales, lenguaje armónico o audacias compositivas, entre otras.

⁸ Antigua danza noruega escrita en compás de $\frac{3}{4}$ (Einstein, 1994, p. 305).

A pesar de que no es indispensable conocer la idea que dio origen a la música, hacerlo ayuda a comprender el proceso creativo del autor. Esto puede ser de gran utilidad en el ámbito interpretativo, pues permite tomar decisiones más conscientes al momento de destacar determinados pasajes, acordes o momentos musicales. Por otra parte, en el ejercicio de la audición activa facilita notar y apreciar tales decisiones. Esto último convierte a las *Piezas líricas* en un repertorio idóneo para conciertos de todo tipo (formales o didácticos), apto lo mismo para el público entendido en este arte que para aquel que se acerque por primera vez a la música académica.

Por último, comprender el papel que jugó la *Characterstück* en la obra de Grieg y la relevancia que posee, así como conocer sus características, otorga las facultades para posicionarse ante su figura de manera objetiva. Nos permitimos matizar algunas de las opiniones que han calificado erróneamente su música como superficial bajo razonamientos que no son pertinentes, como no lo sería, en palabras de Dahlhaus (2014), “imaginarse al compositor de piano Chopin como músico sinfónico, al dramaturgo musical Wagner como compositor de cuartetos o al sinfonista Bruckner como autor de un ciclo de *lieder*” (p. 39).

Referencias

- Alström, P., y Mild, K. (2003). *Pipits and Wagtails of Europe*. A&C Black.
- Arries, J. (2021). *Espíritus y seres de la mitología nórdica*. Luciérnaga.
- Copland, A. (1994). *Cómo escuchar la música*. Fondo de Cultura Económica de México.
- Dahlhaus, C. (2014). *La música del siglo XIX*. Akal.
- Einstein, A. (1994). *La música en la época romántica*. Alianza Editorial.
- Finck, T. (1906). *Edvard Grieg*. John Lane.
- Grieg, E. (2015). *Sämtliche Lyrische Stücke*. G. Henle Verlag.
- Grimley, D. (2006). *Grieg: music, landscape and Norwegian identity*. Boydell Press.
- Herresthal, H. (1999). *Edvard Grieg*. Great Norwegians. Recuperado en octubre de 2023 de <https://web.archive.org/web/20051214011056/http://www.mnc.net/norway/GRIEG.HTM>
- López-Cano, R. (2022). *La música cuenta: retórica, narratividad, cuerpo y afectos*. Esmuc.
- Michels, U. (2008). Música programática En A. Latham (Coord.), *Diccionario enciclopédico de la música*. (142-143). Fondo de Cultura Económica de México.
- Plantinga, L. (2015). *La música romántica*. Akal.
- Ru-Chun, L. (2001). *Grieg´s Lyric Pieces for Analysis*. [Tesis de maestría]. Shandong Normal University, Jinan.
- Utne-Reitan, B. (2021). Schematic Deformation: Systematic Linearity in Grieg´s “Takk” and Other Lyric Pieces. *Music Analysis*, 40(2), 227-252. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/musa.12165>

El rol del texto en la generación de imágenes en *Stable Diffusion*: estudio de caso y reflexión teórica-práctica

Ussiel Madera Ferragut

Introducción

Las transformaciones que están ocurriendo en el ecosistema de la creación de imágenes mediante el uso de modelos generativos de conversión de texto a imagen (TTI), han provocado serias alteraciones y cuestionamientos acerca de la epistemología actual del arte. Debido a las características de la nueva mediación tecnológica se ha incrementado la cantidad de imágenes producidas, su velocidad de generación y la accesibilidad para un mayor número de usuarios en Internet que carecen de habilidades de diseño o artísticas. Por lo tanto, ha surgido un ecosistema creativo y de consumo de imágenes que la humanidad no había experimentado nunca en su historia. Las prácticas creativas en la obtención de estas imágenes generativas son en parte resultado del uso del texto escrito en forma de indicaciones/descripciones conocidas como *prompts*, revalorizando la importancia de las estrategias textuales como parte fundamental en su producción.

La estructura del capítulo se divide en dos partes:

1. La reflexión acerca del uso del aprendizaje automático como tecnología disruptiva que, en conjunto con el uso de las indicaciones de texto, transforma la producción al obtener una clase de imagen novedosa: la imagen generativa.
2. El análisis acerca de la importancia de las relaciones sintácticas y semánticas de las descripciones textuales (*prompts*) en la producción de la imagen generativa que está ocurriendo en el ecosistema creativo de *Stable Diffusion* (SD).

Para el desarrollo de la investigación se recurre al estudio de caso de la plataforma *Stable Diffusion* y las prácticas textuales vinculadas con la sintaxis-semántica computacional que se producen en este modelo generativo. Esto es con el fin de poder dilucidar las transformaciones en los procedimientos creativos de manera particular y cómo se enmarcan en rupturas de paradigmas del arte del siglo XXI.

I. El aprendizaje automático y la producción de imágenes

En el año 2022, se presencié la expansión de un ecosistema basado en la inteligencia artificial con la publicación de modelos generativos productos del aprendizaje automático y aplicados a la creación de textos, imágenes, sonidos y videos mediante el uso del lenguaje natural. *Stable Diffusion* es uno de estos modelos generativos que permite sintetizar imágenes a partir de indicaciones textuales en lenguaje natural; permite su ejecución, manipulación y obtención de creaciones derivadas de manera gratuita y con uso comercial debido a su licencia permisiva *Creative ML OpenRAIL-M*. Esta fue la razón principal por la cual fue seleccionado para la investigación, considerando necesario explorar y experimentar esta herramienta de manera abierta, libre y con mayor transparencia para contribuir y colaborar en dilucidar los beneficios y peligros de esta tecnología.

Según Patrick Esser, miembro del equipo de investigación y científico investigador principal a cargo del desarrollo del modelo central detrás de *Stable Diffusion*, el objetivo era “tener una interfaz realmente fácil donde escriba lo que piensa y obtenga el resultado perfecto tal como lo imagina” (Jennings, 2022). Este objetivo es de gran complejidad si consideramos la magnitud de la tarea de sintetizar en una o más imágenes las intencionalidades conscientes o subconscientes de su creador, a veces solo manifestadas mediante un arduo proceso de imaginación e iteración durante la representación visual. El diseño de este sistema generativo es evidencia de una búsqueda interdisciplinaria

que se remonta siglos atrás al relacionar la intencionalidad humana, el arte y la ciencia, como explica Martínez (2022):

Estos antecedentes comienzan con la literatura y artilugios desde la antigüedad, pasan por la influencia de la ciencia en las vanguardias, las prácticas artísticas en el periodo cibernético, desembocando en robótica, teoría sistémica y arte generativo computacional para culminar con el arte evolutivo considerado como precedente más cercano al *AI Art* (p. 1).

Esto implica la pertinencia de hacer cuestionamientos en torno a los procesos emergentes involucrados en la producción simbólica de estas imágenes. Este cuestionamiento es parte de una pregunta más compleja de responder, como plantea el autor Wilde (2023): “¿Podríamos conceptualizar las imágenes generativas como un nuevo medio de comunicación, comparable quizás a la fotografía, el cine, la radio o los juegos de ordenador?” (p. 13). Al investigar si las imágenes producto del uso de herramientas basadas en el aprendizaje automático podrían constituir un nuevo paradigma de producción, se manifiesta que las dinámicas que involucran el proceso creativo de las imágenes generadas por inteligencia artificial retoman, reciclan y remezclan los datos con los cuales fueron entrenados. Wilde (2023) y Bolter (2023) contribuyen a explicar que estas imágenes no solo son capaces de simular ilustraciones analógicas o digitales de artistas actuales o fallecidos, sino que también simulan “fotos”, “pinturas al óleo” y otras formas de imagen y medios establecidos, como dibujos lineales, grabados en madera, portadas de cómics, graffitis, imágenes médicas y gráficos por ordenador existentes. Estas imágenes generativas simulan o remedan continuamente tecnologías, técnicas artísticas y medios anteriores.

La imagen generativa

El modelo generativo de *Stable Diffusion* ejemplifica esta nueva tecnología, demostrando su capacidad para acelerar los procesos digitales a niveles inesperados en cuanto a velocidad, cantidad y disponibilidad al generar un número infinito de imágenes con variaciones y fusiones estilísticas. Estas imágenes pueden reproducirse en bucle gracias a las indicaciones textuales que se les proporcionan, lo que se conoce como “imaginario generativo”. Según Schröter (2023), la insistencia en el uso de la definición de “imagen generativa” se relaciona con los procesos del aprendizaje automático necesarios para su obtención y la infinita

aleatoriedad algorítmica que puede generar. Además, existen términos alternativos para definir estas imágenes, como “imágenes estocásticas”, “imágenes estadísticas” o “imágenes probabilísticas”.

La imagen generativa es un producto de la sociedad tecno-cultural y mediática que utiliza *big data* como datos cuantitativos o cualitativos, estructurados o no estructurados, requiriendo un mayor procesamiento computacional debido a las características y el volumen de los datos, así como por la velocidad con la que se incorpora nueva información para su manipulación. Esta relación entre imágenes y textos en el aprendizaje automático y el aprendizaje profundo ha contribuido a los resultados predictivos utilizados para generar textos, audios, imágenes y videos. Según Salvaggio (2023):

Cada imagen generada por IA es una infografía sobre el conjunto de datos subyacente. Las imágenes de IA son patrones de datos inscritos en imágenes y nos cuentan historias sobre estos conjuntos de datos de imágenes y texto y las decisiones humanas detrás de ellos. Como resultado, las imágenes de IA pueden volverse legibles como “textos” (p. 84).

Estas imágenes generativas poseen características formales y estructurales que las diferencian de otros objetos culturales desarrollados por seres humanos y deben analizarse desde la perspectiva de “otra” clase de interacción entre el ser humano y la máquina.

Estos cambios conceptuales se pueden comparar con las transformaciones de la “variable renacentista de imagen-texto a la variable contemporánea concepto-idea y nuevamente texto” (Sánchez, 2013, p. 6). Manovich (2023) también señala un proceso de “traducción” más complejo, donde la transformación no se limita solo al texto escrito en el espacio virtual, sino que ocurre dentro de los *medios IA*. Estos medios interactúan con sistemas capaces de detectar la intención descrita mediante texto para predecir una respuesta basada en el análisis de millones de datos de otros medios que involucran representaciones de diversas clases, lo que permite obtener un texto, imagen o animación. Aunque Manovich advierte que esta “traducción” no es literal, ya que las redes neuronales realizan un proceso de “predicción” que se adapta a la entrada de texto (TTI). Esto es que el texto escrito (input) puede transformarse en una imagen resultante (output) producto de la “predicción” gracias a que los modelos de aprendizaje profundo son entrenados con un volumen colosal de datos, entre los que se encuentran

las imágenes y los textos. Por lo tanto, se debe tener cuidado en el uso del término traducción y considerar importante que estos modelos pueden denominarse tanto *modelos generativos* como *modelos predictivos*.

La producción de imágenes, con el potencial de transformar no solo el proceso creativo, sino también constituir una nueva clase de manifestación artística, ha intensificado la polémica sobre lo que constituye el arte en la era de la inteligencia artificial (Chatterjee, 2022). La importancia que la inteligencia artificial ha adquirido en la actualidad, tanto como campo del conocimiento como manifestación tecnológica vanguardista, se manifiesta en espacios donde los seres humanos se consideran esenciales para la creación, pero ahora emergen nuevos factores y automatizaciones que inciden en los diálogos humano-máquina (Hertzmann, 2018).

II. Hacia una sintaxis y semántica computacional en *Stable Diffusion*

Contexto

Una de las experiencias más significativas que integra los conocimientos de las artes visuales y la inteligencia artificial es *Aaron*, que data del año 1973. Se trata de un sistema robótico creado y programado por el artista Harold Cohen en colaboración con el Laboratorio de Inteligencia Artificial de Stanford (SAIL) y John McCarty, uno de los padres de la inteligencia artificial. Este sistema fue capaz de instruirse mediante programación (LISP 2) con las reglas y estructuras de composición, teoría del color, apariencia física de los seres humanos, las experiencias empíricas y tecnológicas obtenidas por Cohen para ejecutar de manera autónoma “pinturas”. A pesar de haber obtenido un gran reconocimiento en instituciones artísticas y obras, no ha sido continuado ni replicado desde el fallecimiento del artista en 2016. Esto puede ser posible debido a que, a diferencia de los modelos generativos como *Stable Diffusion*, cuyo funcionamiento está en una realidad virtual, *Aaron* está vinculado al mundo físico en el que interactúa con materiales y soportes anclados al espacio tridimensional. El producto resultante constituye una obra única que no puede repetirse, aunque en principio es posible iterar el mismo proceso. Sin embargo, las limitaciones de la robótica en la actualidad hacen que su uso en el mundo físico no sea viable económica ni instrumentalmente desde una perspectiva comercial. Esto se ha manifestado en la proliferación de plataformas digitales que sí son capaces de ejecutar las instrucciones que un usuario indica en ellas y producir en el espacio virtual.

En las décadas de 1980 y 1990, el arte generado por herramientas de IA adquiere notable relevancia. Pero fue a partir de la primera década del siglo XXI cuando cobró mayor importancia, debido a que fue posible entrenar las primeras redes neuronales profundas capaces de comprender las relaciones semánticas entre texto e imagen y, con ello, producir imágenes a partir de texto. Como se menciona en Dehouche y Dehouche (2023):

En 2015, un equipo de Google utilizó técnicas de aprendizaje profundo para entrenar una red neuronal en un conjunto de datos de más de 10 000 pinturas, con el objetivo de generar obras de arte originales a partir de imágenes de entrada. El programa resultante, conocido como *DeepDream* [11], fue capaz de crear imágenes surrealistas y visualmente llamativas a partir de imágenes de entrada (Imagen a imagen). Otro ejemplo notable es el trabajo de un colectivo de arte con sede en París llamado *Obvio*, que dio lugar a un retrato generado por software que se vendió por más de 432.000 dólares en una subasta de Christie's, en 2018 (p. 2).

Es importante aclarar que *Stable Diffusion* no puede existir sin los avances en el campo de la inteligencia artificial, pero su funcionamiento y resultados no la convierten en una “conciencia artificial” con las capacidades cognitivas de los seres humanos. Es una herramienta producto del aprendizaje automático. Como lo resume Dans (2022), el aprendizaje automático es un conjunto de “procesos estadísticos avanzados” que contribuyen al desarrollo de algoritmos capaces de aprender de los datos y mejorar su rendimiento con el tiempo. Esto permite procesar situaciones con una infinidad de variables implicadas, detectar cualquier tipo de anomalía, clasificar, predecir, entender el lenguaje natural, optimizar, entre otros aspectos. La evolución en esta rama ha contribuido a la creación de los modelos generativos.

El modelo generativo Stable Diffusion y su entorno

Por ejemplo, *Stable Diffusion* utiliza el modelo de difusión latente (LDM), una arquitectura compleja de explicar, pero que en términos generales funciona agregando paulatinamente ruido a una imagen en blanco y luego lo elimina gradualmente hasta que coincida con la salida deseada. Este modelo utiliza técnicas del procesamiento del lenguaje natural (PLN), una rama de estudio en el campo de la IA que se enfoca en dar a las computadoras la capacidad de

entender, interpretar y manipular el lenguaje humano. El PLN combina técnicas de lingüística computacional, modelos estadísticos, aprendizaje automático y aprendizaje profundo para permitir a las computadoras procesar el lenguaje humano que ingresa en forma de datos de texto o voz y “comprender” su significado completo.

Sin embargo, la referencia al término “lenguaje natural” genera cierta inquietud en diversos espacios académicos debido a las complejidades de los estudios lingüísticos a lo largo de la historia “caracterizada por estudios y teorías relativas a expresiones particulares del lenguaje humano, por ejemplo, la escritura, los dialectos y las lenguas” (Lema, 2001, p. 258). Esto explica que el término “lenguaje” se refiere a una variedad de sistemas utilizados para codificar y transmitir información entre seres humanos, y posee una mayor complejidad lingüística, ambigüedad y necesidad de contexto para comprender su significado, entre otras características. En cambio, el uso del término “lenguaje natural” es más frecuente en la investigación y en el campo de la inteligencia artificial. A diferencia de los lenguajes de programación presentes en las matemáticas que codifican la sintaxis y la semántica de manera específica y sin ambigüedad como, por ejemplo, el lenguaje de programación *Python*, que se utiliza para el desarrollo de aplicaciones IA. Esto contribuye al desarrollo de modelos específicos que se utilizan para generar imágenes a partir de indicaciones o descripciones textuales, como señala Oppenlaender (2022):

A partir de un texto en lenguaje natural, estos sistemas generativos son capaces de sintetizar imágenes digitales de gran calidad estética. Ha surgido en Internet un ecosistema de herramientas y recursos en torno a la generación de texto a imagen, y en la actualidad existe una amplia variedad de sistemas de generación de texto a imagen disponibles como código abierto en cuadernos ejecutables (p. 3).

Las indicaciones o *prompts* son el medio a través del cual comunicamos al modelo generativo las instrucciones para obtener una respuesta específica. Este método también se aplica a sistemas “texto a texto”, “texto a voz”, “texto a video”, entre otros. En el contexto de prácticas creativas con esta clase de herramientas generativas, el “*prompt*” se asemeja a los usos que le damos al lenguaje natural al declarar expresamente lo que se desea obtener y las características que deben estar presentes. Es importante destacar que el uso de las indicaciones no es aleatorio ni caprichoso, sino un método de comunicación

que cumple una función relevante y se ha ampliado con otros métodos de comprensión y procesamiento de información, como el audio o las imágenes. El *prompt* es una descripción que puede ser en lenguaje natural o formal, aunque en *Stable Diffusion* es necesario describir con base en el lenguaje natural, siguiendo reglas gramaticales y ortográficas según el idioma y las características visuales que se desean obtener. Una característica importante en los tipos de descripciones textuales es la incorporación de la descripción negativa o *negative prompt* que indica lo que no se quiere obtener en la imagen resultante. La combinación de ambas descripciones, positiva y negativa, establece un marco textual específico para cada una de las descripciones y proporciona una mayor claridad semántica acerca de las intencionalidades del usuario en términos de calidad visual y semejanza con la referencia textual.

Si consideramos que cada versión de la herramienta implica la mejora de su rendimiento y la incorporación de características nuevas, en la última versión lanzada de *Stable Diffusion* v2.1 se mejoró la representación anatómica de los seres humanos, en particular de las manos y los dedos, debido a la dificultad de su representación adecuada acorde al concepto de fidelidad con la realidad. También mejoró la articulación de los estilos artísticos, lo que implicó una significativa mejora en la calidad resultante. Sin embargo, debido a este imaginario entrenado artificialmente, es necesario hacer la siguiente pregunta: ¿Qué habilidades se necesitan para aprovechar la creatividad con modelos generativos para imágenes sin tener que conocer ninguna técnica de dibujo? En el estudio realizado por Oppenlaender (2022) en los entornos de creación de imágenes mediante IA se reconoce que tanto profesionales como neófitos pueden crear imágenes digitales con un estilo o referencia visual sin haber conocido los métodos y tecnologías detrás de la producción de la obra. Por ejemplo, el postimpresionismo del pintor Vincent van Gogh o el estilo fantástico del artista digital Greg Rutkowski.

Aunque se evidencia en el estudio que la curva de aprendizaje no es homogénea para todos los usuarios, ello está vinculado estrechamente a las capacidades de cada usuario en el uso de la *ingeniería de prompts* o *prompt engineering*, método a través del cual se desarrollan y perfeccionan las descripciones para obtener un resultado específico en la menor cantidad de tiempo y la mayor calidad posible. Por lo tanto, el uso del *prompt* implica elaborar instrucciones y descripciones específicas de lo que se desea obtener como imagen, pero esto va a depender según la clase de modelo generativo que se utiliza.

Ingeniería de prompts

Debido a la gran popularidad, versatilidad y potencial para el uso en la educación de la plataforma generativa de *Stable Diffusion*, los autores Dehouche y Dehouche (2023) han contribuido al establecer un marco de referencia teórico-práctico para la creación satisfactoria de imágenes en *Stable Diffusion* mediante *prompts* capaces de dilucidar el funcionamiento en otras plataformas generativas. Sin embargo, es necesario entender que, para lograr una imagen, existen ciertas limitantes en la cantidad de palabras que se pueden utilizar en las descripciones, debido al consumo de *tokens* y a la sensibilidad de las descripciones textuales.

Un *token* está asociado al procesamiento del lenguaje natural (PLN), lo que incluye el análisis del número de caracteres y palabras utilizadas, así como las partes que las conforman. También se incluyen los signos de puntuación, números y símbolos que contribuyen al significado del texto escrito. *Stable Diffusion* utiliza, hasta el momento, un máximo de 75 *tokens*; otras plataformas también recurren a estos límites para mejorar el rendimiento del modelo, y es posible que esto constituya una forma de monetización, al tener que gastar y comprar nuevos *tokens*. Los investigadores expusieron los resultados del análisis de datos de 72, 980 indicadores de texto utilizados, con base en el formato y contenido semántico en *Stable Diffusion*, que se comparten en la plataforma digital *Léxica*. Para ello, recurrieron al método de clasificación de *token* mediante el uso de la *API GPT-3* con el objetivo de extraer los temas principales en los datos de 72, 980 descripciones textuales de las imágenes generadas.

El análisis les permitió clasificar lo que denominaron como “elementos primarios”; estos constatan los indicadores textuales más frecuentes en los datos examinados. Además de la existencia de “elementos secundarios” que demuestran la presencia cuantitativa de otras descripciones que contribuyen al resultado final mediante detalles en torno al tema, por ejemplo, atractivo físico del sujeto, rasgos emocionales, profundidad de campo, que se ejemplifican en las siguientes Tabla 1 y 2:

Tabla 1. Elementos primarios en 72, 980 indicadores de textos de *Stable Diffusion*, elaboración propia.

Tema	Descripción
Sujeto	Los personajes y objetos de la imagen, como “un cyborg”, “dos perros”, “un coche”, “un mago”, etc.
Medio	El tipo de objeto visual que es la imagen, como “digital ilustración”, “fotografía”, “render 3D”, “arte conceptual”, “póster”, etc.
Técnica	Las herramientas y el software utilizados para crear la imagen, como “Blender”, “Unreal engine”, “Octane”, etc.
Género	Rasgos estéticos que describen el género artístico de la imagen, como “anime”, “surrealista”, “barroco”, “fotorrealista”, “ciencia ficción”, “blanco y negro”, “fantasía épica”, “cine negro”, etc.
Ánimo	Características que describen la atmósfera y las emociones de la imagen, como “hermosa”, “inquietante”, “sombria”, etc.
Tono	Características que describen la composición cromática de la imagen, como “pastel”, “colores de onda sintética”, “colores etéreos”, etc.
Iluminación	El uso de luces y sombras en la imagen “oscura”, “iluminación cinematográfica”, “iluminación sombreada realista”, “iluminación de estudio”, “luz radiante”, etc.
Resolución	Funciones que describen el nivel de detalle de la imagen, por ejemplo, “muy detallado”, “fotorrealista”, “100 mm”, “8K”, “16K”, “HQ”, “enfoco nítido”, etc.

Referencias Artísticas	Artistas u obras de arte para usar como inspiración, por ejemplo, “Greg Rutkowski”, “Studio Ghibli”, “Artgerm”, “Zaha Hadid”, etc.
Recepción Popularidad	Premios, reconocimiento o estado de tendencia en plataformas centradas en el arte, por ejemplo, “tendencia en Artstation”, “obra maestra”, etc.

Tabla 2. Elementos secundarios en 72, 980 indicadores de textos de *Stable Diffusion*, elaboración propia.

Tema	Ejemplos
Atributos físicos del sujeto	“raza”, “edad”, “ropa”, “accesorios”, “lindo”, “glamuroso”, “grueso”, etc.
Rasgos emocionales o psicológicos del sujeto.	“feliz”, “ansioso”, “triunfante”, “pensativo”, etc.
Ambiente/Ambiente	“tiempo”, “clima”, “medieval”, “postapocalíptico”, etc.
Simetría/Repetición	“simetría”, “simétrico”, “patrón”, “motivo”, “fractales”, etc.
Profundidad de campo	“fondo borroso”, “enfoque profundo”, “apertura”, “F/4”, “F/2.8”, “enfoque nítido”, “bokeh”, etc.
Ángulo	“ultra gran angular”, “vista cenital”, “primer plano”
Mensaje/Significado	“propaganda”, “religiosa”, “publicidad”, etc.

Nota: Adaptados de “What is in a Text-to-Image Prompt: The Potential of *Stable Diffusion* in Visual Arts Education” tomados de Dehouche, N., y Dehouche, K. (2023).

Esta clase de prácticas en el diseño de *prompts* con la intervención de diversos elementos semánticos ha sido explorada mediante métodos empíricos y heurísticos por parte de los usuarios profesionales o no profesionales, contribuyendo de esa forma al surgimiento de espacios colaborativos en donde se

publican los resultados visuales y los *prompts* utilizados para ello. Además, es significativa la emergencia de una economía dedicada a la creación y venta de *prompts* específicos entre usuarios.

La clasificación procesual que proponen los investigadores incluye “elementos primarios” y “elementos secundarios”, pero el autor de la presente investigación considera necesario incorporar un tercer elemento a tener en consideración: la descripción negativa. La insuficiente aproximación conceptual acerca de la importancia y participación de la descripción negativa como un factor fundamental en el proceso generativo de la imagen, implica considerar en este artículo, a modo de contribución, tomarlos en cuenta como *elementos terciarios*. Esto se debe a que se ha transformado en una parte fundamental del proceso iterativo con el cual se generan las imágenes, no solo como un método antitético que intenta excluir en dicho proceso resultados que son interpretados por el modelo generativo, pero no solicitados por el usuario en el resultado final. Las descripciones negativas son relevantes al contribuir a afinar la precisión de la representación, en especial, referente al cuerpo humano y su anatomía en áreas complejas como el cabello, manos y dedos. Además, se debe tener en cuenta que, gracias al tipo de licencia de código abierto que posee *Stable Diffusion*, “permiten alimentarlos con datos de entrenamiento adicionales proporcionados por un usuario. Esto permite la generación de estilos artísticos y temas más allá de lo que los modelos pueden hacer inicialmente” (Manovich, 2023, p. 39).

Por lo tanto, la presencia de contenido para adultos en los datos con los cuales fueron entrenados y la capacidad para generar este contenido en imágenes es potencialmente dañino para las plataformas digitales y en las redes sociales. Esto se hace evidente en la recurrente utilización del *prompt* con las siglas en idioma inglés NSFW que significa *Not Safe For Work* o *Not Suitable For Work*, que incluye desnudos, contenido violento o pornográfico. El uso de las descripciones negativas contribuye significativamente a evitar la presencia de determinados elementos visuales que están directamente relacionados con palabras y significados que pueden ser ambiguos según el contexto en donde se analizó y entrenó un modelo generativo.

Stable Diffusion, así como otros modelos generativos, implican una experimentación artística mediante el lenguaje, ya que es necesario recurrir al método de “prueba y error” constantemente, un proceso iterativo capaz de esclarecer las ideas del usuario para enlazar con las “descripciones” posteriores que permiten

obtener resultados satisfactorios (Hagtvedt et al, 2019). Una aportación fundamental de la investigación según Dehouche y Dehouche (2023) es que “los elementos identificados se ajustan muy bien a los conceptos tradicionales de la fotografía y pueden clasificarse por procedimientos” (p. 7), tal como se muestra en la Figura 1.

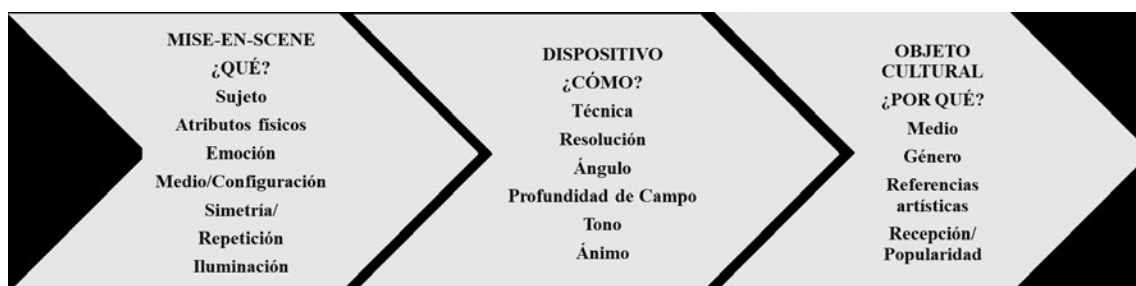


Figura 1. Proceso creativo propuesto para indicaciones de texto a imagen basado en los elementos semánticos de 72, 980 avisos de Stable Diffusion, elaboración propia.

Nota: Adaptado de “What is in a Text-to-Image Prompt: The Potential of Stable Diffusion in Visual Arts Education”, tomado de Dehouche, N., & Dehouche, K. (2023).

La definición de puesta en escena (*Mise en scène*) se utiliza para establecer al conjunto de elementos físicos organizados con un propósito funcional, estético o simbólico que será captada/representada. Los autores recurren a la categoría presentada por Baudrillard de dispositivo como una tecnología material que produce condiciones que ayudan a conformar, en este caso, una imagen generativa (Kessler et al, 2016). La última clasificación es el objeto cultural que describe el objeto de la creación del artista en su doble sentido de “artefacto” y “finalidad” (Dehouche y Dehouche, 2023). Este doble sentido interpretativo puede manifestarse en forma material o inmaterial, dado que los objetos culturales son creaciones de los seres humanos que trascienden su condición física al convertirse en expresiones culturales.

El análisis de la Tabla 1 y la Figura 1 manifiesta el potencial de crear un tipo de estructura sintáctica mediante las combinaciones que se exponen según la clasificación de procedimiento y a la interpretación semántica de los *tokens* en un orden secuencial. Las posibles combinaciones, dadas las características de las configuraciones que existen en el “dispositivo” técnico, juegan un rol fundamental en la obtención de la imagen al condicionar el resultado según los parámetros que se seleccionen. Dehouche y Dehouche (2023) propusieron su

metodología para establecer las características de las prácticas creativas en la generación de imagen mediante texto. Se advierte que el uso de los elementos identificados no se puede utilizar de manera exclusiva e independiente. Esto es fundamental para analizar desde un pensamiento sistémico el funcionamiento teórico-práctico de los modelos generativos, dado que la sensibilidad a los cambios al agregar o eliminar alguna indicación en el método de entrada en *Stable Diffusion* implica que los resultados tengan mayores o menores grados de aleatoriedad en la imagen generativa resultante.

Atención a sesgos idiomáticos y culturales

Por otra parte, se ha observado que las imágenes generadas por *Stable Diffusion* y las indicaciones compartidas también son manifestaciones de los sesgos que se reproducen antes, durante y a posteriori del proceso de aprendizaje profundo de estas herramientas. Es importante señalar que no se conocen las características individuales de los datos que conforman los conjuntos de datos utilizados. Por ejemplo, *LAION-5B* es un conjunto de datos a gran escala para fines de investigación que consta de 5,85 mil millones de pares de imágenes y texto filtrados por CLIP (Contrastive Language-Image Pre-Training) que se utilizó para *Stable Diffusion*. De los datos ingresados conocemos que el 39.3 % (2.3 mil millones) contienen el idioma inglés, el 37.6 % (2.2 mil millones) son muestras de más de 100 idiomas diferentes y el 17.1 % (Mil millones) son muestras que tienen textos que no permiten una asignación segura del idioma, como, por ejemplo, nombres (Schuhmann et al, 2022). Ante los datos expuestos, es previsible que la extracción de la información que provienen del internet considere a esta red informática como un repositorio de los conocimientos desarrollados por la humanidad, es inteligible entenderlos como una especie de “copia digital” de nuestra comprensión del mundo. Esto implica la posibilidad de que emerjan los sesgos implícitos o explícitos de una conciencia colectiva que se manifiesta en la red y en los textos que la componen a través de datos cuantificables, pero susceptibles a diferentes interpretaciones, como explica Salvaggio (2023):

Cuando miramos imágenes de IA, específicamente imágenes de difusión, estamos mirando infografías sobre estos conjuntos de datos, incluidas sus categorías de sesgos y estereotipos. Para leer estas imágenes, las consideramos representaciones de los datos subya-

centes, visualizando un ‘consenso de Internet’. Producen imágenes donde las indicaciones producen abstracciones de tendencias centralizadoras. Cuando las imágenes están más alineadas con el ideal abstracto de estos estereotipos, son imágenes limpias y ‘fuertes’. Cuando las imágenes se alejan de este consenso centralizador, son más difíciles de categorizar. Por lo tanto, las imágenes de ciertas categorías pueden parecer ‘débiles’, ya sea que se presenten con menos frecuencia o con menor definición o claridad (p. 87).

Esto manifiesta una carencia metodológica adecuada para el estudio de las producciones derivadas del uso de la IA, respecto a los enfoques semánticos tradicionales para la producción simbólica por las influencias en cierta medida del contexto, la experiencia y el conocimiento implícito (Bajohr, 2023). A esto contribuye la necesidad de realizar una aproximación a interpretación de dicha producción desde una semántica basada en el aprendizaje automático. Un enfoque epistemológico prometedor que acerca campos interdisciplinarios a la explicación de procesos complejos que son semejantes a la semiótica computacional, pero que requiere su adecuación al campo de la inteligencia artificial al aprender las relaciones estadísticas entre palabras y conceptos a partir de un gran volumen de datos. Una aproximación que supera las capacidades de procesamiento humana y es una posible limitación hasta el momento presente, dado que es ineficiente y a menudo son incapaces de explicar por qué hacen las inteligencias artificiales tales predicciones mediante métodos tradicionales de análisis visual.

Conclusiones

Los modelos de conversión de texto a imagen transforman el medio artístico al emerger con un “medio IA” con características propias que lo diferencian de manifestaciones artísticas tradicionales o digitales debido a la esencia algorítmica con la que procede su ejecución. Tienen la capacidad de remedar, remezclar y producir estilos visuales personalizados y originales que pueden ser entrenados por los artistas para generar resultados impresionantes en infinitas posibilidades. Estos procesos se han automatizado significativamente, lo que incrementa el volumen y la calidad de producción de imágenes en comunidades que no poseen conocimientos de diseño o arte. Esto posibilita “otras” manifestaciones en el ámbito del diseño gráfico, la ilustración, la animación, etc., que se vinculan a esta nueva clase de *imagen generativa*.

El uso del texto para generar imágenes mediante *Stable Diffusion* implica desarrollar habilidades cognitivas del lenguaje natural en torno al uso de la sintaxis y la semántica de las palabras en el contexto de la interacción humano-computadora. El conocimiento de los diferentes *elementos primarios*, *elementos secundarios* y *elementos terciarios*, además de la *clasificación por procedimientos* contribuyen a comprender el funcionamiento del proceso creativo, basado en la interpretación de los elementos semánticos de los *tokens* que componen la descripción secuencial. Esto manifiesta el potencial de crear posibles *estructuras sintácticas* que se flexibilizan y permiten una mayor similitud del resultado con la imagen mental expresada en el texto escrito. Además, las prácticas descritas producen un mayor incremento en la cantidad de imágenes que se pueden realizar en un período de tiempo por un individuo, lo que democratiza la tecnología y la hace accesible a amplios grupos de personas y comunidades con intereses diversos o afines. Por ende, también se debe considerar que los nuevos factores que se involucran en la producción visual inciden directamente en los procesos de diseño desde el principio.

Debido a que los datos constituyen las bases de la imagen producida por la IA, los resultados expuestos del análisis de las descripciones textuales contribuyen a mejorar el método de examen de las estructuras subyacentes de los datos con los cuales se entrenan los modelos generativos. Esto permite refinar la selección del conjunto de datos que se manipulan para ejecutar el entrenamiento y así obtener resultados más específicos en menos tiempo y con mayor calidad por parte del diseñador y el usuario. Además, es pertinente continuar el desarrollo de los procedimientos expuestos en el ámbito teórico y práctico de los procesos creativos debido a las sucesivas actualizaciones en las versiones de *Stable Diffusion*. Esta clase de mediación tecnológica convoca a sistematizar los resultados en el contexto de la interacción entre los seres humanos con los modelos generativos de conversión de texto a imagen para que contribuya al desarrollo de un medio artístico que se caracterice por un uso ético, legal y libre.

Referencias

- Bajohr, H. (2023). Dumb Meaning: Machine Learning and Artificial Semantics. In Generative Imagery: Towards a 'New Paradigm' of Machine Learning-Based Image Production. *The Interdisciplinary Journal of Image Sciences*, 37(1), 58-70.
- Bolter, J. D. (2023). AI Generative Art as Algorithmic Remediation. *The Interdisciplinary Journal of Image Sciences*, 37(1), 195-207.
- Chatterjee, A. (2022). Art in an age of artificial intelligence. *Frontiers in Psychology*, 13, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.1024449>
- Dans, E. (6 de noviembre del 2022). *Es machine learning, no inteligencia artificial*. <https://www.enriquedans.com/2022/11/es-machine-learning-no-inteligencia-artificial.html>
- Dehouche, N., y Dehouche, K. (2023). What is in a Text-to-Image Prompt: The Potential of Stable Diffusion in Visual Arts Education. *Heliyon*, 9(6). <https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2023.e16757>
- Hagtvedt, L. P., Dossinger, K., Harrison, S. H. y Huang, L. (2019). Curiosity made the cat more creative: Specific curiosity as a driver of creativity. *Organizational Behavior and Human Decision Processes*, 150, 1-13.
- Hertzmann, A. (2018). Can computers create art? *Arts*, 7(2), 18. <https://doi.org/10.48550/arXiv.1801.04486>
- Jennings, S. (5 de octubre del 2022). *The research origins of Stable Diffusion*. Runway Research. <https://research.runwayml.com/the-research-origins-of-stable-difussion>
- Kessler, F., Chateau, D. y Moure, J. (2016). The Screen and the Concept of Dispositif – A Dialogue. En D. Chateau y J. Moure (Ed.), *Screens* (264-272). Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.1515/9789048531691-023>
- Lema, J. (2001). El lenguaje natural. *Iztapalapa Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 22(50), 257-270.
- Manovich, L. (2023). AI Image Media through the Lens of Art and Media History. En Generative Imagery: Towards a 'New Paradigm' of Machine Learning-Based Image Production. *The Interdisciplinary Journal of Image Sciences*, 37(1), 34-41.
- Martínez, C. D. P. (2022). *Arte e inteligencia artificial: técnicas de aprendizaje automático en el arte generativo actual* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid, España.

- Oppenlaender, J. (Noviembre de 2022). The creativity of text-to-image generation. *In Proceedings of the 25th International Academic Mindtrek Conference* (192-202).
- Salvaggio, E. (2023). How to Read an AI Image: Toward a Media Studies Methodology for the Analysis of Synthetic Images. En *Generative Imagery: Towards a 'New Paradigm' of Machine Learning-Based Image Production. The Interdisciplinary Journal of Image Sciences*, 37(1), 83-99.
- Sánchez, D. (2013). *Epistemología de las artes: la transformación del proceso artístico en el mundo contemporáneo*. Editorial Universidad de La Plata.
- Schröter, J. (2023). The AI Image, the Dream, and the Statistical Unconscious. *The Interdisciplinary Journal of Image Sciences*, 37(1), 112-120.
- Schuhmann, C., Beaumont, R., Vencu, R., Gordon, C., Wightman, R., Cherti, M., Coombes, T., Katta, A., Mullis, C., Wortsman, M., Schramowski, P., Kundurthy, S., Crowson, K., Schmidt, L., Kaczmarczyk, R., y Jitsev, J. (2022). Laion-5b: *An open large-scale dataset for training next generation image-text models*. Arxiv. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2210.08402>
- Wilde, L. R. (2023). Generative Imagery as Media Form and Research Field: Introduction to a New Paradigm. *The Interdisciplinary Journal of Image Sciences*, 37(1), 6-33.

Imágenes y utopías de ciencia ficción

Susana del Rosario Castañeda Quintero

Introducción

Los futuros que se han planteado desde la literatura de ciencia ficción (CF) sin duda han sido diversos: invasiones extraterrestres, vigilancia permanente, viajes a otros planetas, estados totalitarios, colonias en Marte, androides, robots y la lista sigue ampliándose con propuestas que surgen desde distintos lugares y en múltiples idiomas. Durante los años 60 y 70 en Estados Unidos se publicaron novelas y cuentos de CF que posteriormente fueron revisitados para hablar sobre los feminismos y el sentido anti-patriarcal que se podía encontrar en ellos (Martín Alegre, 2017). Este tipo de narraciones han sido englobadas en lo que han llamado “ciencia ficción feminista”. Novelas como *La mano izquierda de la oscuridad* (1969) de Ursula K. Le Guin o historias de escritoras como Joanna Russ, Vonda McIntyre y Zenna Henderson forman parte de listas y colecciones de escritoras de ciencia ficción que buscaban en sus historias preguntarse otras maneras de concebir lo femenino, lo masculino y el binario hombre/mujer. Entre estas novelas y relatos, si bien hay algunos que pueden caer en historias de androfobia, encontramos algunos que plantean futuros a veces distópicos y a

veces utópicos como *Los desposeídos* (1974) de Ursula K. Le Guin, y *Mujer al borde del tiempo* (1976) de Marge Piercy, esta última traducida al español recién en el año 2020. La novela de Piercy contiene algunos de los ideales y preocupaciones de los feminismos y los movimientos sociales de la época, como el replantearse la idea de la familia, el racismo y la sexualidad femenina. Estos temas se abordan en obras que venían influyendo desde los sesentas en Estados Unidos como *La mística femenina* (1964) de Betty Friedan y su activismo por una equidad entre hombres y mujeres en temas laborales. Por otro lado, en la obra y la militancia de Angela Davis y Audre Lorde, al tiempo que se comenzaba a cuestionar la institución artística y la participación de las mujeres en ella, la visibilidad y el valor de su obra. El abordaje de estas preocupaciones desde el texto filosófico –y también poético–, se profundizará más adelante en obras de escritoras como bell hooks, Gloria Anzaldúa, y por supuesto en obras de ciencia ficción como las novelas de Octavia E. Butler y Margaret Atwood.

Aunado a lo anterior, Marge Piercy recurre en su utopía a elementos en la narración que nos transportan a nuestros presentes o pasados, alejándose de cualquier pretensión de crear futuros ultra-tecnológicos. Por ejemplo, en el pueblo de Mattapoissett –la utopía– la tecnología es utilizada como una herramienta para producir cultivos y, por lo tanto, alimentos de mejor calidad. Como consecuencia, se crean espacios de enseñanza para las infancias, de convivencia y de trabajo.

El presente ensayo tiene como objetivo analizar cómo se han construido literariamente los espacios –paisaje, entorno– en utopías de ciencia ficción como la de Piercy, para hallar puntos de encuentro entre las imágenes literarias y aquellas creadas por artistas visuales que están produciendo al día de hoy. Si acaso se pueden nombrar como influencias, estas no son directas y no pueden ser consideradas como una mera traducción de una disciplina a otra, sino que permiten rastrearlas como sensibilidades compartidas.

Por su parte, Jazmín Adler (2019a) analiza la influencia de propuestas visuales –y literarias– en los imaginarios argentinos y latinoamericanos. Cuando la autora reflexiona sobre el concepto de imaginarios dice que “los grupos sociales elaboran ‘ideas-imágenes’ término alusivo de manera simultánea a los conceptos de ideario e imaginario acuñados, por lo general, como sinónimos que impactan sobre los comportamientos y, sobre todo, legitiman el poder” (p. 86). Esto nos hace preguntarnos si las obras visuales contemporáneas que retoman la especulación de los futuros y la estética de la ciencia ficción tienen alguna relación con obras de la literatura de CF, y desde dónde se está estableciendo

esta relación: las temáticas, las imágenes, los giros argumentales o las visiones específicas del futuro.

A partir de algunos pasajes de la novela, en donde el paisaje y los espacios aparecen representados, se realizará un análisis comparativo y se señalarán algunos elementos en común con las obras visuales para reflexionar sobre la influencia que puede tener la ciencia ficción y las artes visuales en la observación de la realidad política y social.

En uno de los cortometrajes más recientes de la artista Isadora Neves Marques titulado *Becoming Male in The Middle Ages* (2022) –que además por primera vez podemos verlo en una plataforma de *streaming*–, aparece fugazmente la novela de Marge Piercy, pues es el libro que está leyendo Mirene, una de las protagonistas. Lo anterior no es una elección al azar, pues si bien el cortometraje de Neves Marques no es una adaptación de la novela al medio audiovisual, es un guiño que nos ayuda a comprender los temas que están presentes en ambas obras y que siguen siendo un asunto relevante al cual acercarse desde el arte.

Más allá de los temas, llama la atención, como sucede en otras obras de Neves Marques como *Semente exterminadora* (2017), que el tratamiento de los espacios que aparecen en las escenas no sea el de un intento de imaginar paisajes futuristas cargados de elementos ultra tecnológicos o de ruinas post apocalípticas, sino que nos transportan al presente y lo que podríamos considerar como crisis actuales.

I. Ciencia ficción, utopía y artes visuales

La utopía no es la única realidad que se manifiesta en la literatura de ciencia ficción, también existen obras que abordan escenarios postapocalípticos y distópicos. Podríamos pensar en todas estas variantes como singularidades, sin embargo, muchas veces estas se hibridan, por ello podemos encontrar un escenario distópico y postapocalíptico a la vez. E incluso las utopías en algún momento pueden llegar a ser distopías, pues son conceptos que mutan y cuyas obras están relacionadas directamente al período histórico en el que son creadas (Martorell, 2021).

Si bien la utopía es un género literario en sí mismo (Suvín, 1984), también ha sido referida en las artes visuales, sobre todo en relación con el progreso tecnológico. Diversas obras plásticas en distintos momentos de la historia han mostrado el interés de artistas por imaginar futuros “mejores”, más cómodos, más rápidos y más conectados. Igualmente se han creado piezas que nos llevan a

repensar nuestra relación con las máquinas a través del dibujo o la pintura en un sentido especulativo, pero también optimista. La imagen visual ha constituido, sino un acompañamiento, sí una expresión paralela a la literatura de ciencia ficción y a las imágenes que ahí se encuentran. Desde las ilustraciones que imaginan aparatos y máquinas de vuelo y locomoción hasta pinturas que ya incluyen al automóvil como un elemento importante como en *Untitled (Speeding Automobile)* (1901) de Umberto Boccioni, así como obras escultóricas del Surrealismo que ya utilizan elementos mecánicos, además de pinturas como *Gente del futuro* (1929) de Konstantin Yuon que retratan no solo el optimismo sobre el futuro, sino la relación de este con la tecnología, son algunas obras que nos sirven como ejemplos.

Lo mencionado con anterioridad evidencia el interés de los artistas plásticos por imaginar otros futuros. Como en la obra de Yuon, donde se muestra a un conjunto de personas alzando el vuelo gracias a una especie de cohetes-mochila. Nada está bien definido en la pintura, ni máquinas detalladas o una referencia directa a una obra, sin embargo, encontramos en ella lo que Darko Suvin (1984) define como *novum* –novedad, innovación– y que está presente en obras literarias de ciencia ficción. El *novum* es aquello que hace que una obra, según Suvin (1984), pueda ser definida como ciencia ficción:

Pero es posible diferenciar en el *novum* varias dimensiones. Cuantitativamente hablando la innovación postulada puede presentar grados muy diferentes de magnitud, que van desde el mínimo de una invención discreta (aparato, técnica, fenómeno, relación) al máximo de un ámbito (ubicación espacio-temporal), agente (personaje o personajes principales) y/o relaciones básicamente nuevas y desconocidas en el ambiente del autor (p. 95).

El *novum* en estas obras visuales aparece en forma de aparatos, como en el caso de los cohetes-mochila o las máquinas de vuelo. Pero no solo esto, sino que también van acompañados de imaginarios de progreso que corresponden con la época en las que fueron realizadas. La esperanza estaba puesta en los avances tecnológicos que hasta ese momento eran observables y se veían como posibles.

La utopía como literatura describe, mientras que el cuadro representa. ¿Podemos reconocer esto como utopía? La utopía es un género literario, distinto a lo que “un cuadro plantea, ya que éste existe en un momento inmóvil del tiempo” (Suvin, 1984, p. 73). Sin embargo, se alcanzan a vislumbrar afinidades

con las narraciones así llamadas utopía, pues esta es, como primera aproximación según Suvin (1984): “la comunidad imaginaria [...] donde las relaciones humanas se encuentran organizadas de un modo más perfecto que en la comunidad del autor” (p. 74).

La relación de imágenes literarias e imágenes visuales no puede ser únicamente rastreada en una sola dirección y partiendo de obras relacionadas directamente por su origen o lugar de creación. En el arte de las vanguardias del siglo XX en Latinoamérica –especialmente en Argentina–, así como en la literatura, se pone de manifiesto la influencia que tienen las vanguardias europeas en la producción artística en países como México, Brasil y Argentina, sobre todo con temas como la velocidad y la tecnología. Sin embargo, estas son reconfiguradas provocando que el optimismo tecnológico no funcione como tal sino mezclado con elementos vernáculos y a su vez se le cuestiona, como en el ejemplo del movimiento muralista mexicano y el artista Xul Solar en Argentina (Adler, 2019a).

Sobre obras más recientes y como un ejemplo puntual, Adler (2019a) comenta la *Ciudad Hidroespacial* (1960) del artista Gyula Kosice, la cual formó parte de la exposición *El futuro ya no es lo que era: imaginarios de futuro 1910-2010*, curada por Rodrigo Alonso en 2009 en Buenos Aires. Esta pieza, dice, fue considerada como “ciencia ficción plástica” pues imagina una utopía en donde “el artista imaginó una urbe del futuro suspendida a más de mil metros sobre el nivel del mar, compuesta por hábitats que se acoplarían en función de las necesidades de sus habitantes” (p. 104).

Las reflexiones sobre el progreso, la máquina y la tecnología, desde lo visual, de alguna manera modulan los “idearios de modernización latinoamericana”, es decir, si bien estaban influidas por las vanguardias europeas e ideas extranjeras, casi siempre aparecen mezclados con elementos locales y necesidades propias de sus realidades. Considero importante recalcar el hecho de que, si bien Adler analiza la producción de artistas de Latinoamérica o de Argentina, no deja de lado la influencia de otros artistas ajenos a estos territorios. El caso que comentaremos más adelante es un ejemplo de lo anterior, pues relaciona un cortometraje realizado en 2022 por una artista portuguesa con la obra de la escritora estadounidense Marge Piercy que mencionamos al principio, escrita en 1976.

II. La utopía de *Mujer al borde del tiempo* en Isadora Neves Marques

El cortometraje de 2022 de la artista Isadora Neves Marques titulado *Becoming Male in the Middle Ages* hace un guiño a la novela *Mujer al borde del tiempo*, ya que se trata del libro que está leyendo uno de los personajes. Se tomó esta

novela como un punto de partida para el análisis y como un ejemplo que contiene algunos de los temas que encuentro también en las obras audiovisuales.

En la novela de Piercy, la protagonista, Connie, es una mujer chicana que vive en Nueva York durante los años 70. Connie es encerrada injustificadamente en una institución mental y durante su estancia comenzará a experimentar “viajes” al futuro gracias a Luciente, quien viene del año 2137. Nunca quedará claro si estos viajes realmente los experimenta Connie o todo es una alucinación suya, pues ella no se transporta con su cuerpo sino solo con su mente, es decir, mientras ella está en 2137 su cuerpo sigue en su cuarto de la institución mental. Lo anterior es uno de los detalles que más llaman la atención por su relación con el tiempo y la necesidad de entenderlo como una imagen compleja y no únicamente lineal. Los habitantes de 2137 le dicen a Connie que sin su ayuda ese futuro utópico no podrá existir, ya que depende del presente (¿o del pasado?).

A esta novela se le considera como una utopía y como una novela de ciencia ficción. Ya Fredric Jameson (2009) en *Arqueologías del futuro* ponía como ejemplo estas “alucinaciones” de Connie como aquellas utopías que se crean en tiempos desesperados. Estos viajes al futuro de la protagonista tienen lugar en un pequeño pueblo de Estados Unidos llamado Mattapoissett. Aquí, entre otras cosas, los desacuerdos se resuelven entre todas las personas, el trabajo no existe ya como lo entendemos y la institución de la familia ha mutado a las “familias”, en donde los miembros de estas no necesariamente tienen una relación sanguínea. Piercy toma en cuenta no únicamente algunos de los ideales del feminismo de los setentas en relación con la equidad de género, sino también hace hincapié en las relaciones políticas, las ideas sobre la muerte, el consumo, la propiedad y el trabajo, los cuales son muy distintos a lo que la protagonista Connie experimenta en su presente –los años 70– y que, sin embargo, no le parece el futuro ya que en Mattapoissett no hay edificios altos ni robots de servicio.

Estas ficciones, específicamente de la literatura de ciencia ficción consideradas feminista o antipatriarcal (Martín Alegre, 2017) como *Los desposeídos* (1974) de Ursula K. Le Guin, permitieron y permiten aún reflexionar sobre los cambios que deseamos para los presentes y futuros; nos alcanzan a mostrar una pequeña parte de aquello que hasta ahora no se ha cumplido pero que sigue siendo parte de reflexiones filosóficas y artísticas. Estamos de acuerdo en que, como lo ha planteado María Luisa Bacarlett (2012), el texto literario, si bien está relacionado con conceptos e ideas filosóficas, no tiene ninguna intención primaria de educar o ser una herramienta didáctica, pero que, aun

así “la literatura es por sí misma un lugar de producción permanente de experiencias del pensamiento” (p. 24). La literatura, en este caso la novela de Piercy, funciona como un detonador de reflexiones acerca del futuro, no como un manual ni un compilado de predicciones, sino como una clase de “experiencia inmersiva” cuyos elementos de ficción tienen la capacidad de trasladarse a lo real, o como aquí se propone, a otras formas de experiencia.

Con relación al cortometraje y al videoarte que es lo que nos interesa revisar aquí, Neves Marques en su obra *Becoming Male in the Middle Ages* (2022) que mencionamos al principio del capítulo, explora la modificación corporal a partir de un personaje masculino que quiere lograr la concepción de un bebé en su cuerpo que ha sido tratado con hormonas. Si bien el título hace alusión a la Edad Media (*Middle Ages*), Neves Marques describe a este cortometraje como: “Medieval time more in the sense of a period when stereotyped roles are under dispute, become quite messy, and the way technologies and the sciences are part of that shift” [La época medieval más bien en el sentido de un período en el que los roles estereotipados están en disputa, se vuelven bastante confusos, y la forma en que las tecnologías y las ciencias son parte de ese cambio] (2021).

Comparando esta situación, en la utopía de Piercy –el pueblo de Mattapoissett– los bebés son concebidos fuera del útero, y cuando nacen se les asignan tres personas que serán las encargadas de criar –o “madrar” como se propone en la historia– al bebé. Braidotti (2005), si bien nos indica que la ciencia ficción feminista es inherentemente amante de lo extraño, también es tecnofílica y se distancia de otras posturas esencialistas y que tienden a ver a lo femenino como lo orgánico y dador de vida. Esto tiene una justificación en Mattapoissett: de no ser así, las mujeres seguirían atadas a su biología y a los hombres nunca se les daría la oportunidad de ser tiernos y amorosos, entonces “el mundo se transformó en madre” (Piercy, 2020, p. 143). Además de estas labores de crianza, las cuáles pueden ser llevadas a cabo por cualquier persona de cierta edad, en uno de los pasajes de la novela, la protagonista de la historia se sorprende al ver a un hombre amamantando a un bebé, acción que también puede realizar cualquier persona independientemente de su sexo.

En el cortometraje, que tiene una duración de poco más de veinte minutos, observamos brevemente las dificultades de dos parejas para concebir un bebé. Una de ellas, una pareja heterosexual en donde él (André) desea ser padre a sus treinta y tantos, se enfrenta a la infertilidad que se explica por la presencia de microplásticos en su cuerpo. Por otro lado, Vicente y Carl, dos

hombres que quieren ser padres gracias al implante de un ovario en el cuerpo de uno de ellos.

Por la naturaleza del cortometraje, no logramos ver un desarrollo completo de los personajes, sin embargo, el tema del embarazo y su relación con el sexo y el género de la persona gestante ha sido abordado desde otras perspectivas en historias de ciencia ficción como *Hija de sangre* (1984) de Octavia E. Butler, o *Houston, Houston, ¿me recibe?* (1977) de James Tiptree Jr. La primera aborda una historia en donde los hombres son los que tienen que “embarazarse” de las criaturas ante las que están sometidos, mientras que la novela corta de Tiptree plantea un futuro en el que los hombres ya no existen pues no son necesarios ni para la concepción. Otro ejemplo es la novela *Ethan de Athos* (1986) de la serie Vorkosigan de la escritora Lois McMaster Bujold, quien imagina un planeta donde solo habitan hombres y conciben a bebés en úteros artificiales.

Tanto la novela de Piercy escrita en 1976 como el cortometraje de Neves Marques de 2021 nos hablan de temas actuales sobre hormonización, crianza y concepción. La ciencia ficción, entonces, no se trata únicamente de robots y viajes al espacio, sino de pensar a la humanidad en el futuro –y en el presente–, y nuestras relaciones interpersonales, con el medio ambiente, los animales, el trabajo y la tecnología.

III. Ficcionalizar el paisaje futuro desde el presente

En la novela de Piercy, cuando Connie recién llega al pueblo, queda sorprendida con la vida que ahí llevan y se cuestiona después de encontrar a Luciente observando tranquilamente a una mariposa azul: “¿cuán diferente era en realidad del México rural con sus aldeas polvorientas en medio del desierto?” (Piercy, 2020, p. 100).

La presentación de los espacios en la novela, si bien cuentan con tecnologías que ayudan a reducir jornadas laborales o funciones biológicas (como en el caso de la procreación), distan de tener una representación futurista de optimismo tecnológico total. Por el contrario, estos espacios se muestran como espacios comunes: como la mesa en donde comen varias personas y comparten la comida, las celebraciones nocturnas al aire libre en donde se utilizan trajes de fiesta biodegradables y lugares de educación que más allá de una escuela, funcionan como momentos de aprendizaje y conocimientos compartidos. La abundancia de espacios de cultivo, el uso de bicicletas y deslizadores para el transporte y arquitectura que no sobrepasa los dos pisos de altura, hace pensar a Connie en espacios rurales como la comparación que hace con pueblos en México:

En uno de los jardines de telaraña, un anciano con una mata de pelo blanco y el rostro ajado por la edad, los brazos como leños carcomidos por la sal y el viento, recogía guisantes en una canasta y maleza en otra, mientras dos criaturas de unos nueve o diez años trabajaban a derecha e izquierda.

—¿Cómo es que no están en la escuela? —preguntó Connie—. ¿O es que ya está cerrada por el verano?

—¡Esa es la escuela! —dijo Luciente, acercándola al grupo (Piercy, 2020, pp. 175-176).

Lo anterior recuerda a la conversación que Isadora Neves Marques tiene con la escritora anishinaabe Grace Dillon, quien en 2012 publicó la antología de literatura de ciencia ficción titulada *Walking The Clouds: An Anthology of Indigenous Science Fiction*, la cual es una colección de textos de escritores nativos de Norteamérica. Dillon (2012) menciona que lo que más ama de los Futurismos indígenas recientes es que van más allá del binario ciencia occidental/ciencia no occidental, y como ejemplo de esto recuerda una de las escenas de la novela de Nalo Hopkinson titulada *The New Moon's Arms*, donde la abuela transmite sus conocimientos tradicionales a su nieto y su nieto le comparte lo que aprende en la escuela, es decir, se enseñan mutuamente: “«Intergenerational» doesn't imply a hierarchical, top-down elders' passing of knowledge only. It's more of an exchange of ideas. This is what I see going on between generations in our Indigenous communities right now.” [«Intergeneracional» no implica únicamente una transmisión de conocimientos jerárquica y de arriba hacia abajo de los mayores. Es más bien un intercambio de ideas. Esto es lo que veo que sucede entre generaciones en nuestras comunidades indígenas en este momento.] (Dillon, 2012, p. 3).

Este tratamiento de los espacios futuros presentes en la literatura lo encontramos también en obras visuales. Ya en el ejemplo anterior de la *Ciudad Hidroespacial* vemos como Jazmín Adler aborda esta obra para hablar de la utopía en las artes visuales. Adler (2019b) también analiza el uso de la ruina y los vestigios en el arte contemporáneo y también en lo que ella propone como “utopías críticas”. Estas utopías críticas, presentes en trabajos de diversos artistas en exposiciones realizadas en Argentina como *El futuro llegó (hace rato)* organizada por Rodrigo Alonso en 2016 y *Arte en progresión* curada por Graciela Taquini en 2003, se cuestionan el optimismo hacia las novedades tecnológicas presentes en otras obras, como las que comentábamos al principio

del texto. No en un sentido de futuros apocalípticos, como explica la autora, sino con una mirada crítica y que se cuestiona la glorificación. Obras que no utilizan nuevas tecnologías, pero sí generan preguntas sobre los futuros, el uso de tecnologías simples y piezas que abordan temas como la educación o la no-violencia, hacen pensar que no es siempre necesario utilizar tecnologías o la representación de estas para hablar de futuros.

Esto va de la mano con la tendencia de ambos cortometrajes de Isadora Neves de recurrir a imágenes del presente –sin alterarlas– para hablar de futuros, lo que resulta bastante interesante y atípico a lo que se podría considerar una ciencia ficción tradicional en los medios audiovisuales. Lo último se menciona ya que el uso de efectos especiales suele considerarse popularmente como una de las características primordiales de las obras cinematográficas del género.

En el caso de *Becoming Male in the Middle Ages* nos damos cuenta de que es una obra situada en el futuro no por la presentación de los espacios como comúnmente lo veríamos en el cine del género: autos voladores, contaminación del cielo, luces neón o pantallas, sino por las situaciones que se van desarrollando desde los primeros minutos. En cambio, los espacios que se muestran a través de tomas fijas son las olas del mar, a los personajes hablando tras un ventanal en un espacio rodeado de plantas, el interior de las casas, es decir, espacios del presente que no han sido modificados.

En *Semente exterminadora* (2017), de la misma manera nos situamos en el futuro gracias a los diálogos y los efectos especiales sutiles que observamos, por ejemplo, en los ojos del personaje de YWY, quien es una androide. La historia narra el viaje de Capi, un ser humano, e YWY desde las plataformas petroleras hacia los campos de maíz y soya transgénicos en Mato Grosso do Sul, después de que se anunciara un derrame petrolero. Las imágenes de este, hasta lo que alcanzamos a comprender, futuro, no son más que aquellas del presente. De nuevo tomas fijas, ahora de la playa artificial de Piscinao do Ramos, los campos de maíz con luz de día, los campos de soya de noche, el procesamiento de las semillas y la refinería. Neves Marques logra transportarnos a un futuro próximamente apocalíptico, pues se anuncia una contaminación inminente de agua y tierra, a partir de paisajes del Brasil de los años en que fue grabado el cortometraje.

Esto no sucede únicamente en las obras audiovisuales de Neves Marques, sino en algunas otras que se han presentado como relacionadas a la especulación o directamente a la ficción. Sobre lo anterior, Alfredo Suppia analiza el

concepto de *lo-fi sci-fi* en el cine como un aspecto de las películas en el que se puede observar el poco o nulo uso de efectos especiales en el género de ciencia ficción. Si bien no es un concepto ampliamente analizado en la academia, si ha sido utilizado en algunos blogs de crítica de cine, por lo que Suppia intenta descifrar a qué nos referimos cuando hablamos de ciencia ficción de baja fidelidad.

Suppia propone nombrar a esta clase de producciones cinematográficas como “antiFC”, lo que se podría traducir como “anti ciencia ficción”, ya que no recurre a los aspectos que popularizan al cine de este género, como los efectos especiales. Sin embargo, dice: “prefiero salientar, en la filmografía de SF lofi, las características de ‘FC sutil’ ou ‘FC realista’ [Prefiero resaltar, en la filmografía de ciencia ficción lofi, las características de la ciencia ficción sutil o la ciencia ficción realista.] (Suppia, 2016, p. 312). Si bien este concepto ha sido aplicado al cine, fácilmente podemos aplicarlo al cortometraje y al videoarte por tener como soporte y herramienta al video y al sonido.

Para darse una idea de a qué se refiere con *lo-fi sci-fi*, Suppia da varios ejemplos de películas como *La langosta* (Lanthimos, 2015) o *Europa Report* (Cordeiro, 2013) y hasta la misma *Pi* (Aronofsky, 1998) y las obras de Chris Marker como *La Jetée* (1962), como ejemplo de las primeras películas de este subgénero. No es únicamente el uso de los efectos especiales sino también las reflexiones que logran emitir estos filmes, que van más allá del desarrollo de sus personajes o la presentación de la novedad, sino tomándose a la ciencia ficción en serio como un género que puede abordar temas profundos de la condición humana más allá de los lugares comunes.

Esto último cuestiona de inmediato cómo se está describiendo y ficcionando a la vez a la naturaleza en las obras que hasta ahora se han abordado en este trabajo. La artista crea imágenes sobre los espacios, los que se han considerado en este trabajo como “sin artilugios” e incluso como la realidad inmediata. Estos espacios no son otra cosa más que aquello que hemos llamado “la naturaleza” como algunas tomas de la costa y la playa, las plataformas petroleras o los campos en Mato Grosso, Brasil. Sin embargo, también se nos presentan como espacios modificados por la tecnología humana, como los interiores y exteriores de la arquitectura o los cultivos en el caso del cortometraje de Neves Marques y la novela de Piercy. Además de esto, se pueden entender estos paisajes y espacios como realidades no modificadas en el sentido de los efectos especiales, pero que sí están atravesados por la mirada de quien los crea.

No se está ante un documental ni un reportaje periodístico, y aun así podríamos decir lo mismo de estos. Obras como la novela de Piercy y los cortometrajes de Neves Marques se encuentran puestas en circulación en el mercado editorial y en los espacios de exhibición de arte (plataformas de streaming, páginas web de divulgación artística y galerías). De la “naturaleza” y de la realidad inmediata no observamos más que aquello que las artistas nos quieren mostrar. Latour (2017) propone el concepto de Naturaleza/Cultura para explicar y sostener que no podemos hablar de una sin hablar de la otra. Lo que hemos entendido como naturaleza, por ejemplo, lo hemos construido a partir de las imágenes de paisajes que se enmarcan en pinturas o fotografías, siempre lejano, siempre mediado. Modificado, sino de una manera en la que la técnica incide *en* ella, si a través de la mirada, del artista y de la nuestra.

Los espacios “naturales” –y actuales– que se muestran en las obras no nos incitan a un “retorno a la naturaleza” como lugar idílico y utopía futura. Los habitantes de Mattapoissett están tan amenazados por el presente como lo están las dos parejas de *Becoming Male in the Middle Ages* y la androide YWY en *Semente exterminadora*. “Podemos crear nuestra propia artificialidad” dice Mirene hacia el final del cortometraje. Mirene le ofrece a Vicente y a Carl ser la madre sustituta del bebé que quieren concebir después de preguntarles si lo que quieren es un bebé o una familia.

Si bien estas obras literarias y visuales no condenan a la tecnología, si la conciben de un modo que va más allá del entusiasmo y la concepción de una utopía volcada al desarrollo. No podemos hablar de un retorno al pasado ni mucho menos de un retroceso, ya que las piezas continúan planteando preguntas importantes acerca de nuestra relación con las tecnologías y cómo estas pueden seguir ayudando en la reflexión sobre los futuros.

Algunas conclusiones

La ciencia ficción, en su origen literario, estaba motivada por los cambios y la aceleración tecnológica que estaba cargada de optimismo y de promesas. Cuando ésta se va haciendo en el cine un género propio, viene entonces a crear mundos en donde el miedo a lo desconocido reina: alienígenas, parásitos, enfermedades incomprensibles, viajes al espacio que no terminan bien, máquinas que se rebelan, entre otros. La amenaza del mundo como lo conocemos proviene del afuera, de un ataque de extraños, de una invasión.

La CF ha estado atada al mito de la modernidad y del progreso por décadas, sin embargo, siempre ha tenido sus excepciones. Con la participación en la CF

de distintas personas que ya no únicamente escriben desde el norte global, esta se ha enriquecido y también se podría indicar que está mutando y está dando paso a otras literaturas e imágenes de las que apenas hemos visto un atisbo.

La llamada CF latinoamericana, o los ejemplos que se dieron anteriormente como los llamados futurismos indígenas, son algunas de tantas propuestas que surgen desde lo literario y desde lo visual, como videojuegos con temática *solarpunk* desde China o proyectos multidisciplinarios que involucran artes y ciencias para realizar propuestas –a manera de proyecciones, herramientas o reflexiones– sobre cómo habitar otros planetas en el desierto de México.

En el caso particular de eso que llamamos los escenarios futuros que son presentados en algunas obras visuales como las anteriormente mencionadas, se recogen elementos presentes en la literatura de ciencia ficción, especialmente la ciencia ficción feminista o, como a veces se ha replanteado, ciencia ficción antripatriarcal (Martín Alegre, 2017). Sobre todo, en la presentación de los espacios y el tratamiento de temas sociales y políticos. Si bien estos elementos no son representaciones o visualizaciones directas de las novelas o relatos –la novela de Piercy como vimos en este caso particular– si nos permiten comprender la relación de la literatura con las artes visuales en cuanto a imágenes o sensibilidades compartidas. Valdría la pena preguntarse si este ejercicio podríamos realizarlo partiendo de una obra visual a una literaria, como sucede con las portadas de revistas e ilustraciones de ciencia ficción o las novelas gráficas que son también adaptaciones.

El texto literario, propiamente de ciencia ficción, funciona como un detonador de imágenes que no llegan a materializarse en una sola forma y que más bien están en constante cambio según el momento en el que son leídas. Así, hallamos algunas de estas en obras de artistas visuales como Neves Marques. Esto, si bien es más evidente en variantes de la ciencia ficción como la utopía y la distopía, podría encontrarse en cualquier subgénero de ésta.

Las novedades tecnológicas que son parte de eso que Suvin llama *novum*, como aquellas que imaginan autores como Isaac Asimov o Julio Verne, cada vez quedan más en el pasado que en el futuro, pero ¿qué pasa con las reflexiones sobre la memoria de Stanislaw Lem o con el *ubik* de Philip K. Dick? ¿Escenarios y objetos que van desde lo más emocional hasta lo más inverosímil pero que siguen adecuándose a escenarios futuros y de posibilidades?

Las emociones que generan las obras que se han descrito en este trabajo están estrechamente ligadas al presente por el que estamos transitando

desde hace ya varios años. Más que proponer visiones del futuro como metas a alcanzar, proponen volver la mirada hacia el pasado y hacia el presente para construir distintas imágenes que ayuden a pensar y a reflexionar sobre el futuro. Como una tirada de cartas del tarot que no es condena sino juego, palabras sueltas, imágenes que evocan y lecturas que no siempre alegran, pero si vienen cargadas de esperanza.

Referencias

- Adler, J. (2019a). Imaginarios de modernización latinoamericanos: glorificación tecnológica, utopía e invención en las artes visuales y la literatura de vanguardia. *Káñina*, 43(1), 85-110. <https://dx.doi.org/10.15517/rk.v43i1.37648>
- Adler, J. (2019b). Después de la glorificación de la máquina: utopías críticas en las artes tecnológicas contemporáneas. *Vazantes*, 3(2), 151-160. https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/52016/1/2019_art_jadler.pdf
- Bacarlett Pérez, M. L. y Pérez Bernal, R. (Coords). (2012). *Filosofía y animalidad*. Universidad Autónoma del Estado de México.
- Braidotti, R. (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir* (Trad. Varela Mateos). Akal.
- Dillon, G. L. (Septiembre de 2012). Taking the Fiction Out of Science Fiction: A Conversation about Indigenous Futurisms / Entrevistada por Pedro Neves Marques. *e-flux Journal* (120). <https://www.e-flux.com/journal/120/417043/taking-the-fiction-out-of-science-fiction-a-conversation-about-indigenous-futurisms/>
- Latour, B. (2017). *Cara a cara con el planeta: Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*. Siglo XXI Editores.
- Jaekle, J. (2021). Pedro Neves Marques: *Corpos Medievais*. *Contemporânea*. <https://contemporanea.pt/en/editions/07-08-09-2021/pedro-neves-marques-corpos-medievais>
- Martín Alegre, S. (2017). Hacia una nueva utopía en los Estudios de Género: el 'problema' del feminismo (en la ciencia ficción). Universitat Autònoma de Barcelona. <https://ddd.uab.cat/record/176095>
- Martorell, F. (2021). *Contra la distopía. La cara B de un género de masas*. La caja Books.
- Neves Marques, I. (Directora). (2017). *Semente exterminadora* [Cortometraje]. Capivara Filmes / Curtas Metragens.
- Neves Marques, I. (Directora). (2022). *Becoming Male in the Middle Ages* [Cortometraje]. Foi Bonita a Festa.
- Piercy, M. (2020). *Mujer al borde del tiempo* (Trad. Helen Torres). Consonni.
- Suppia, A. (2016). Cinema de ficção científica lo-fi: uma categoria sob escrutínio. *Fronteiras-Estudos Midiáticos*, 18 (3), 305-318. doi:10.4013/fem.2016.183.07
- Suvin, D. (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario* (Trad. Federico Patán). CFE.

Diversidad corporal en la imagen fotográfica

Ernesto Espejel Concha

Introducción

El tema del cuerpo resulta de particular interés en los estudios humanísticos, pues en el cuerpo se inscriben una diversidad de discursos que son impuestos por la moda, por las convenciones y las instituciones, que hacen de este un auténtico texto que es legible. El cuerpo, por lo tanto, se convierte en una representación de las diversas formas de entender el mundo, compuesto en especial por aquellos signos que han sido impuestos desde una cultura hegemónica, a la vez que demuestra la ausencia en la representación de culturas periféricas, las cuales continúan resistiendo como oposición ante las sociedades occidentales.

Una de las corrientes ideológicas contemporáneas que permite conocer con mayor claridad el modo en que los cuerpos expresan o rechazan los poderes dominantes es el feminismo, puesto que cuestiona y hace evidente el conjunto de rasgos que históricamente han sido atribuidos a los cuerpos de hombres y mujeres, y sus roles asociados. El feminismo muestra que todos los cuerpos han sido sometidos a mecanismos de opresión que configuran y, otras veces,

desfiguran el cuerpo en la búsqueda del cumplimiento de estándares que son manejados por intereses principalmente económicos, imponiendo modas y tendencias.

Se parte entonces del concepto *beauty photography*, recuperado en el ensayo “El uso del cuerpo en las revistas de moda” (Stefanini, 2012) y que fue planteado por Martin Harrison (1987), el cual se integra como parte de su análisis en la revista *Vogue* y puede ser identificado en cualquier revista de moda en la que se hayan reproducido prototipos de belleza que integren lineamientos estéticos. Dichas normas han colocado al cuerpo, tanto del hombre como de la mujer, como objetos deseables y de consumo en su representación. Los diversos estudios que han analizado la representación corporal en revistas de moda, como la ya mencionada *Vogue* (Stefanini, 2012), indagan en las características no solamente físicas de la representación corporal (la proporción, la fuerza, la medida y el color de piel, atribuidos al concepto *beauty photography*), sino que, además, profundizan en cómo las sociedades han producido estas representaciones y las razones por las que las han impuesto sobre el cuerpo de hombres y mujeres haciéndolas o no parte de las culturas hegemónicas en determinado momento de la historia.

Las revistas de moda representan el interés adicional de ser un producto de la cultura de masas, que ha retratado y configurado diversos usos y costumbres. Estas publicaciones intentan dirigir la atención de las masas hacia bienes de consumo que evidentemente influyen sobre el cuerpo mismo, aunque no exista un proceso consciente de estas influencias. Como explica Stefanini: “El hecho de que sean imágenes familiares y cotidianas no nos garantiza su comprensión, ni facilita su análisis, sino que en muchos casos ayuda a complicarlo y a contaminarlo con múltiples elementos externos.” (2012, p. 194)

En las siguientes páginas me propongo abordar cuestiones en torno a la construcción y la historia de la imagen de la belleza hegemónica a partir de la teoría feminista. Aunado a lo anterior pretendo presentar especialmente una alternativa de representación en la imagen fotográfica en la cual se consideren corporeidades que muestren una oposición a los estándares, que se contraponen al canon, ya sea por la edad, la clase social, la discapacidad, la orientación sexual o las marcas del tiempo.

I. Opresión y estándares de belleza

La sociedad ha naturalizado ciertos prototipos de belleza que se han copiado y reproducido a través de los medios audiovisuales como la televisión, el cine y

la fotografía. Estos criterios propician el establecimiento de ciertas normativas de cómo construir y habitar el cuerpo. Estas representaciones en los medios audiovisuales, entre otros aparatos de producción discursiva como las instituciones culturales y educativas, promueven prototipos estéticos que son reconocidos y consumidos por el espectador. Gracias a ello, influyen en la manera de construir estéticamente al cuerpo y del cómo habitarlo. Sin embargo, más allá de la estética, los estándares de belleza desarrollan y manifiestan un discurso de poder que se genera en épocas determinadas, expresando fuerzas sociales en tensión, del mismo modo en que otros aspectos, como la economía o la política, expresan luchas de poder.

Uno de los productos por excelencia de la sociedad contemporánea donde puede encontrarse expresada la tensión entre culturas hegemónicas, no hegemónicas y sus estándares son las revistas. Estas publicaciones han retratado y configurado diversos usos y costumbres, principalmente dirigiendo la atención de las masas hacia bienes de consumo, que si bien la sociedad puede o no consumir los productos de moda que son mercantilizados desde este medio, se hacen consumidores visuales de los discursos que evidentemente influyen sobre el cuerpo mismo. Conviene desestimarlas como producto de una vanidad pasajera, pues una mirada más profunda revela, de acuerdo con Stefani (2012), que la proliferación y la accesibilidad de las imágenes con la que se acerca al espectador/consumidor, complica su estudio y entendimiento debido diversos factores socioculturales externos. En las revistas de moda, precisamente por su ubicuidad y su cercanía, encontramos la expresión de múltiples ideas acerca de lo que es aceptable o no, hablando, por un lado, del cuerpo, pero también de nociones asociadas tales como lo que se considera saludable, masculino o femenino, además de aspiraciones de carácter social y económico, como veremos más adelante.

Aproximándonos concretamente al tema que ocupará la parte final de este capítulo, la fotografía de desnudo es un género que ha sido utilizado frecuentemente en las revistas de moda. Actualmente persisten estos cánones de belleza, que, si bien han ido modificándose, se mantienen bajo la intención de idealizar el cuerpo, hoy en día escindido de la realidad efectiva del estado físico del mismo, debido a las intervenciones de efectos realizados en *Photoshop* y otras técnicas que alteran la realidad del cuerpo vinculado al concepto de *beauty photography*.

Ahora bien, conviene partir de una definición de belleza que nos permita entender cómo entra al juego como valor en la sociedad. Le Breton, con vivo

entusiasmo, la define a partir de una serie de rasgos en los que entran en relación desde la convención hasta la trascendencia, la emocionalidad y la apariencia, y así, para él:

La belleza es la unión de un todo que trae consigo una carga de elementos que se han construido desde la connotación occidental a lo largo de la historia, por lo tanto es un convencionalismo que le da sentido al mundo; se vuelve una condición del ser humano al ser portadora de cultura y de trascendencia [...]. La belleza puede verse expresada en infinitud de objetos y creaciones culturales, pero también puede ser un rostro o un cuerpo, una abstracción o una actitud cuyo significado no logremos necesariamente entender. Es una forma de existencia (Le Breton, 2015, pp. 27-28).

Como puede observarse, la belleza no se trata simplemente de un asunto vinculado a la apariencia, sino a modos de ser, existir y concebir la trascendencia. La preocupación que tenemos nosotros mismos a modo de existencia se transforma también en una preocupación constante por representar y moldear nuestro cuerpo. Al no poder tener control ante experiencias como la adversidad o la inevitabilidad de cambios, el cuerpo es lo único que nos queda como referente, y también como vía para conocernos a nosotros mismos. El cuerpo, además de ser algo físico, también resulta algo textual, puesto que en él se inscriben las experiencias del sujeto en el mundo, así como los mecanismos del poder y el estatus que buscan convertirlo en un objeto que se produce y se comercia.

Y si bien la belleza en el cuerpo es producible, en este puede suscitarse la vanidad o el deseo, y así: “La preocupación por uno mismo se magnifica bajo el auspicio del consumo generado por la industria de la confección y el embellecimiento propio” (Le Breton, 2015, p. 16). De esta manera, pasamos de una preocupación consustancial respecto al ser humano a un modo de consumo, de confección y al ejercicio de un poder que se ha ejercido tanto sobre hombres como sobre mujeres. Estos mecanismos fueron revelados gracias al advenimiento de la teoría feminista.

II. Corporeidad y teoría de género

Los productos de belleza generan tendencias que atrapan al cuerpo en su consumo del que la mujer no escapa: ninguna mujer en el presente tiene derecho a la aprobación, la belleza es un trabajo, un cuidado sin tregua para rectificar al cuerpo que no deja de hundirse [...]

—Le Breton. “Belleza femenina al borde de la ficción” (2015, p. 15).

La opresión de la belleza sobre la mujer existe desde tiempos históricos muy antiguos, sin embargo, si atendemos a Stefanini (2012), el modo particular en que nuestra época entiende la demanda de perfección sobre el cuerpo, al grado de disimular o incluso distorsionar sus formas naturales, se remonta a la época del Barroco. Es en este momento cuando se comenzó a privilegiar una representación corporal sin manchas, arrugas ni visos de elementos reveladores del cuerpo mismo, como huesos y venas.

Este enfoque opresor sobre el cuerpo de la mujer tiene sus raíces en dicotomías occidentales muy antiguas, especialmente aquella según la cual existe una oposición entre cuerpo/mente, que la filosofía grecolatina tiende a asociar a lo femenino y lo masculino respectivamente, como si el dominio de la mente fuese de los hombres y el del cuerpo de las mujeres. Desde esta dicotomía existe un control al que el cuerpo es sometido por parte de la mente, que tiene primacía sobre este, duplicando dinámicas de género y dominación que tienen su correlato desde la esfera íntima hasta la esfera política.

Es justamente la teoría feminista la que descubre y revela esta dicotomía a través de la cual el cuerpo femenino termina cosificado y sometido a estándares impuestos por una estructura ideológico heteropatriarcal y hegemónica. Algunos estudios revelan también en sus discursos que el cuerpo ha sido visto como objeto carnal, como objeto de deseo, en gran medida porque la separación cuerpo/mente cosifica inevitablemente al cuerpo y lo convierte en una posesión que es asociada a la mente. Por otro lado, como género, porque esta dicotomía se repite en la separación entre lo masculino y femenino. Tenemos que tomar en cuenta que cuando hablamos del cuerpo como objeto de deseo, esta cosificación suele asociarse a lo femenino, mientras que por oposición la mente, es decir, lo intelectual, se asocia a lo masculino, que se ha privilegiado en Occidente por encima del cuerpo, como se mencionó anteriormente:

Ha crecido la preocupación por determinar las formas en las que la separación entre cuerpo y mente no solamente se presenta en esta dimensión, sino se ha atendido también a la asociación del cuerpo con otras marcas como son: raza o clase y la manera en la que tales aspectos se cruzan para conformar formas específicas de devaluación de los cuerpos. Al mismo tiempo, estos cuerpos devaluados se constituyen en marginados por perturbadores, como es el caso específico de las mujeres. No es extraño entonces que los hombres blancos, de clase media alta, saludables y heterosexuales, sean los únicos que están en posibilidad de trascender y de poseer la capacidad de reflexión (Muñiz y List, 2007, pp. 9-10).

Los cánones de belleza, entonces, son uno de los mecanismos en que el poder masculino no solamente configura y manipula la corporalidad femenina, sino que, de acuerdo con Le Breton (2015), influyen también en cómo la mujer debe de ser percibida bajo normas de delgadez y de embellecimiento, al que contribuyen industrias no solamente de medios de comunicación (como se mencionó al principio sobre la *beauty photography*), sino especialmente la industria cosmética, entre otros productos que son mercantilizados como medio de seducción. Así, una gran mayoría de mujeres recurre a infinidad de actividades físicas a las que debe someterse para moldear el cuerpo y subyugarse, debido a la ubicuidad del estándar, a los mecanismos del poder heteropatriarcal: “La preocupación por adelgazar y la juventud implica igualmente una serie de ejercicios corporales. Un número importante de mujeres se vuelca hacia las actividades físicas, el fitness, incluso el fisicoculturismo” (Le Breton, 2015, p. 19).

Y si bien estas concepciones estilizadas en el cuerpo someten en gran medida a la mujer de acuerdo con los discursos de poder heteronormativos, también tienen un equivalente en los mecanismos de poder que condicionan al hombre. Estos estándares establecen las características de la virilidad, de la fortaleza, del dominio y de la edad, pero también las condiciones socioeconómicas en las que debe existir el hombre:

La peor amenaza para el hombre es quedar desempleado; para la mujer, el “abandono”. [...] [Para el hombre] aceptar el primer hilo de plata significa renunciar a la felicidad, usted no tiene derecho a hacerlo porque es muy fácil conservar por mucho tiempo el tono juvenil de su cabello con L'Oréal (Le Breton, 2015, p. 22).

Descubrimos entonces cómo el cuerpo deja de ser meramente el lugar de la vanidad y comienza a ser la intersección de una serie de fenómenos y ejercicios de poder. Tal como Muñiz expone: “si podemos unificar alguna idea feminista en torno al cuerpo, es aquella de que el cuerpo importa [...] también para otras formas de teoría y desde diversos intereses disciplinarios” (Muñiz y List, 2007, p. 9).

Las teorías que se han desarrollado sobre el cuerpo hacia finales del siglo XX han sido variables, por una parte, se le ha dado importancia a la materialidad del cuerpo y, por otra, desde una mirada posestructuralista se ha cuestionado la naturalidad de este, proponiendo en su discurso “una corporeidad textual que es un fluido en sus valores y significados” (Muñiz y List, 2007, p. 9).

¿Qué significa una *corporeidad textual* y cuál es su relevancia en relación con el tema que abordamos? De acuerdo con lo expuesto en la compilación de Muñiz, los dos esfuerzos opuestos para explicar el cuerpo han incurrido en actitudes y paradojas que ponen de manifiesto cómo, hasta cierto punto, cualquier discurso sobre el cuerpo mantiene de alguna forma la oposición razón/corporalidad (Muñiz y List, 2007, p. 9).

Las así llamadas *teorías encarnadas* buscan que sea el cuerpo mismo la sede, es decir, que el cuerpo exprese con ayuda del lenguaje sus prácticas asociadas a la cultura que lo desarrolla, en su búsqueda por encontrar consistencia entre la recuperación del cuerpo y las ideas que se tiene sobre el cuerpo por sí mismo (Muñiz y List, 2007, p. 9).

Por otra parte, la corporalidad textual entiende que todo hablar del cuerpo es un discurso que existe y opera básicamente en el texto (Muñiz y List, 2007, p. 9). Por esta razón, cualquier idea o intento de recuperar el cuerpo en una teoría se verá hasta cierto punto frustrada por el lenguaje. Este discurso, inevitablemente creará una dimensión abstracta para el cuerpo, una dimensión donde el cuerpo pasa a ser un lenguaje y no un cuerpo, por ello los valores y significados del cuerpo, que sugiero deben de acompañarse de imágenes coherentes para crear un discurso que entienda al cuerpo desde sí mismo y no solo a través de la palabra, que puede descolocar al cuerpo o presente desapego de la materialidad corpórea.

Siendo así una forma de contestar a los mecanismos del poder expresados en los estándares de belleza de la imagen fotográfica, a través de la misma imagen; sin embargo, con una imagen que acepte el cuerpo en toda su diversidad, que lo abarque y lo entienda como un texto con cualidades propias. A través de la imperfección que la cultura hegemónica ha querido desplazar, la

imagen inscribe precisamente su valor y se escribe, a la vez, como un texto en cuyas marcas pueden leerse no solamente los poderes en juego, sino también, y quizá sobre todas las cosas, el valor de la experiencia de cada individuo y corporalidad.

III. Ensayo fotográfico

El ensayo fotográfico *Diversidad corporal en la imagen fotográfica: Signos en el cuerpo*, revela una serie de dieciséis imágenes de desnudo y de retrato a color que muestran algunos rasgos corpóreos que han sido escasamente representados en los medios masivos. Los cuerpos periféricos elegidos para representarse fueron propuestos a partir de conceptos como el género, la clase social y parámetros en oposición a los estándares de un cuerpo saludable, la apariencia del hombre heterosexual promedio y la pertenencia a grupos de rasgos europeizantes. El propósito del trabajo fotográfico consistió en dar visibilidad a las corporeidades alternativas a partir de la imagen, ya que las imágenes de belleza impuestas desde la hegemonía terminan por mostrarnos una representación idealizada y tendenciosa de cómo el cuerpo debe de existir ante la sociedad, desplazando una realidad corporal que ha sido negada y condicionada, y como consecuencia de ello, modificada, reconstruida o definitivamente invisibilizada.

Como fotógrafo es de mi interés encontrar la belleza en la naturalidad de los cuerpos mediante la construcción de un lenguaje visual, que me permita expresar y evocar la contemplación hacia corporeidades que, por sus características físicas, dirigen la reflexión y el entendimiento del espectador sobre lo que la imagen comunica. Como se expuso en los primeros apartados, el concepto de belleza y de lo bello “han ido cambiando en las diferentes épocas y lugares, pero ha tenido una forma de comunicación constante que es a través de la imagen” (Stefaninni, 2017, p. 198).

La representación de la vejez

En la fotografía inicial se muestra en un plano detalle la corporalidad de un hombre de la tercera edad, el cual refuerza, tanto corporal como plásticamente, una oposición hacia el rechazo y la obsesión de la sociedad contemporánea por el paso del tiempo. Incluso se aleja de la exaltación de la juventud como un valor que predomina en la imagen fotográfica, principalmente desde la fotografía de moda y de publicidad en la cual, tradicionalmente, se procura un apego a la proporción en los lineamientos de la beauty photography, donde el hombre a menudo es representado a través de una imagen que denota vitalidad, fuerza y juventud (ver Figura 1).

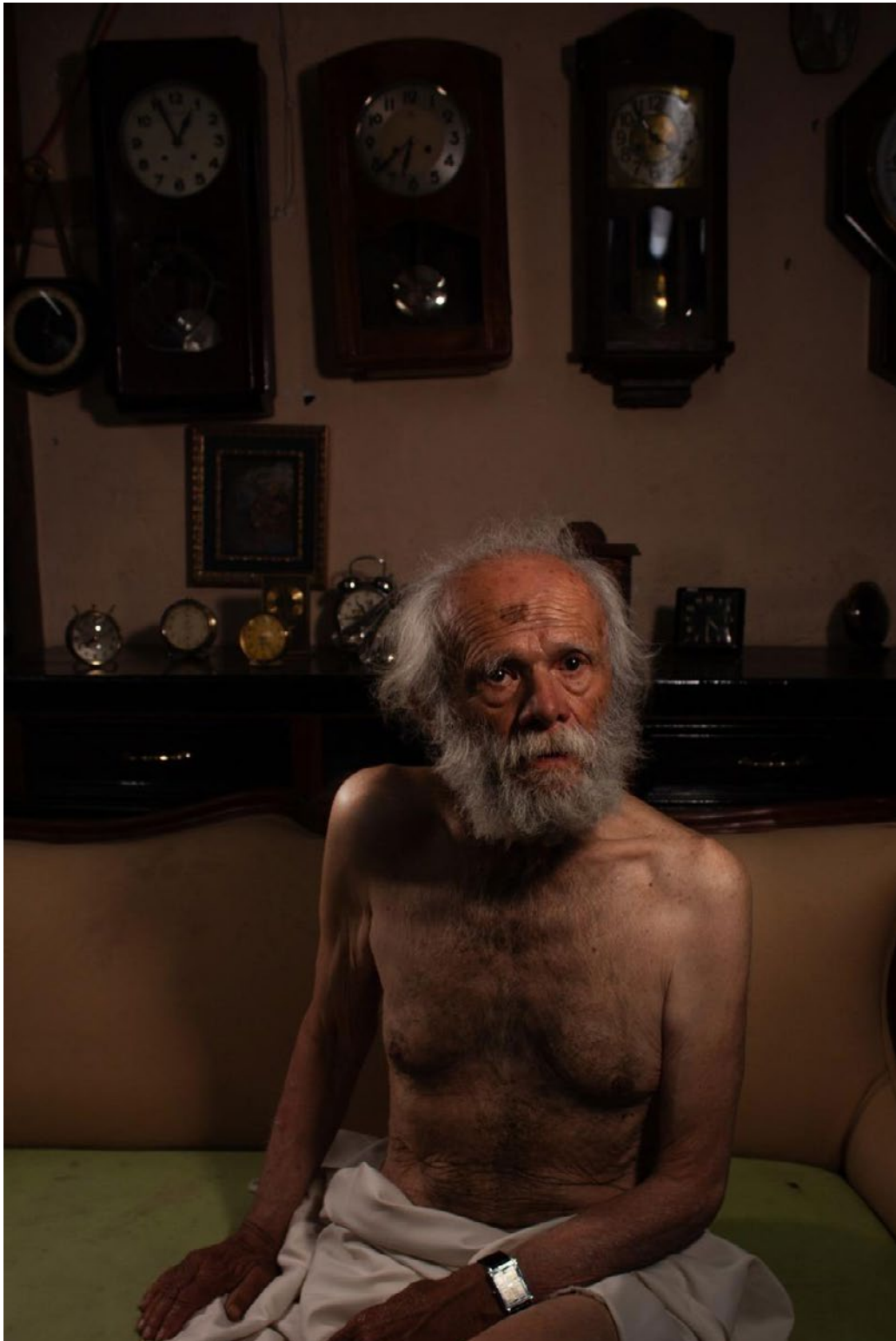


Figura 1. “Sin título” (2023). Ernesto Espejel Concha.

Como se ha mostrado en la Figura 1, se hace referencia a la oposición de la dicotomía juventud sobre vejez, la corporeidad denota rasgos particulares propios de una edad avanzada: arrugas, manchas y marcas en la piel, alopecia y canas, además de la mirada expresiva del hombre, que parece comunicar con los ojos su experiencia de vida. Como parte de la escenografía se aprecia una composición que crea una atmósfera que nos habla del discurso propio que transfiere poder a la imagen en cada una de las imágenes. Los relojes de mesa, de pared y de pulso, representan el paso del tiempo y el apego a las mediciones exactas, dos temas que subyacen a las representaciones hegemónicas.

Estos elementos visuales en conjunto con la corporeidad representada, pretenden suscitar una reflexión acerca de la realidad inherente del tiempo en las dos vertientes marginalizadas por los estándares: la experiencia como texto que se inscribe en el cuerpo, y la presencia de la finitud a la que están sujetos todos los seres vivos.

La representación de otras culturas y otras juventudes

Las corporeidades hegemónicas, atléticas, juveniles y saludables en los medios visuales acentúan una *glorificación del cuerpo erótico* (Esteban, 2004) en la cultura occidental. Tal cosificación del cuerpo atrae a las masas a consumir productos que permitan modificar y acercarse al ideal del cuerpo deseable. Sin embargo, al margen de esta erotización existen cuerpos juveniles que también expresan diversos rasgos asociados a sus experiencias de vida, o bien, a la pertenencia a diversas clases sociales y culturas.

El segundo figurante mostrado en la imagen fotográfica corresponde a una corporeidad de complexión atlética, de piel morena, un cuerpo que pasa por ajustarse a la dicotomía de juventud en oposición a la vejez. Sin embargo, es justamente por el color de piel y señas particulares como nariz ancha y labios relativamente gruesos, el figurante representa la oposición a los estándares hegemónicos del hombre blanco, heterosexual, saludable y de clase media alta, como se mencionó anteriormente (ver Figura 2).



Figura 2. "Sin título" (2023). Ernesto Espejel Concha.

Estas características hegemónicas han tenido poder sobre el resto de las corporeidades en su representación y han contribuido a que las personas de piel oscura o morena sean desplazadas y marginalizadas por la ideología social antes mencionada que como consecuencia hace víctimas de discriminación y de desigualdad social.

La imagen de este figurante nos propone reflexionar, más allá de la estética de un cuerpo atlético, en la alternativa que este significa en el contexto de su clase social o el color de la piel, como una realidad que está presente en un país como México, y que solo en los últimos tiempos ha comenzado a ser representada con elocuencia y dignidad.

En la imagen que observamos en la Figura 2 identificamos el cuerpo desnudo del modelo en una toma general, quien se encuentra sosteniendo y mirándose en un espejo. El discurso implícito de la imagen invita al espectador a reflexionar sobre su propio cuerpo, a través de las distintas corporeidades que han sido retratadas sin ningún tipo de censura.

La representación de la discapacidad

La sociedad se ha visto inmersa en dichas representaciones hegemónicas que, como resultado, han modificado y condicionado el cuerpo y la forma de mirarnos. Debido a esta censura interior que por sumisión aceptamos, se generan sentimientos de culpabilidad y en muchos casos la baja autoestima, que repercute en cómo nos percibimos como individuos y en las distintas actitudes que asumimos como consecuencia.

Como hemos visto hasta ahora, la edad, la raza o la clase son aspectos que están presentes en la devaluación de los cuerpos, sin embargo, existen otros aspectos corpóreos específicos que han sido marginados por su condición, visto desde una cultura heteropatriarcal y hegemónica, como es el caso de las mujeres como se ha mencionado anteriormente, además de otros sujetos como los homosexuales y los discapacitados. Por un lado, los homosexuales han sido discriminados por su orientación debido al discurso dominante y heteronormado, provocando que ciertas actitudes o rasgos corporales asociados a lo que tradicionalmente se considera femenino, susciten un rechazo cuando se presentan en la corporeidad masculina.

Por otro lado, las personas con discapacidades también se han visto desplazadas y segregadas al ser escasamente representados en la fotografía o en el arte, lo cual genera poca aceptación y comprensión en la sociedad. Las extremidades diferentes, malformaciones, e incluso amputaciones, pasan a ser

rasgos que no son valorados por la experiencia o la diversidad que representan, sino que generan un menosprecio por el contraste con los estándares impuestos.

La reflexión que surge de lo anterior nos invita a considerar los múltiples significados que pueden crearse a partir de la ausencia en alguno de los componentes de la corporalidad: ¿cómo esta ausencia refleja una historia personal? ¿De qué manera termina por representar los distintos modos en que las personas se adaptan a diversas condiciones culturales y sociales? ¿Cómo la forma en la que se percibe esa ausencia puede ser determinada, también, con la actitud desde la que se asume y a partir de la narrativa personal con la que se configura?

En la siguiente fotografía podemos observar la corporeidad del figurante sentado en una silla apenas visible. La intención es representar al figurante en un espacio no convencional, en este caso, no asociándolo directamente con su discapacidad a través de una silla de ruedas, sino mostrando su propio cuerpo semidesnudo asumiéndose con dignidad y no a través de discursos que evoquen la compasión, cuya finalidad es la invitación para que el espectador se plantee preguntas como las anteriores, o aquellas que surjan de su propia subjetividad (ver Figura 3).



Figura 3. “Sin título” (2023). Ernesto Espejel Concha.

La representación del peso y las cicatrices

En la última fotografía podemos observar, en un plano general la corporeidad completa del figurante, en la cual se aprecia visiblemente el sobrepeso y la edad, que se contraponen a las dicotomías salud sobre enfermedad y juventud sobre vejez. Además, se hace visible la marca que es producto del proceso físico, elementos que no son retratados tradicionalmente en el canon (ver Figura 4).

Las intervenciones quirúrgicas (cirugías estéticas) son otro aspecto recurrente en las corporeidades mostradas en las revistas de moda y publicidad, para acercarse al ideal de belleza impuesto. Estas intervenciones quirúrgicas se han normalizado con el tiempo y modifican la corporeidad para alinearse a lo que es considerado como deseable.



Figura 4. “Sin título” (2023). Ernesto Espejel Concha.

El figurante muestra evidencia de su historia de vida a través de la cicatriz visible en su pierna. Esta intervención quirúrgica se contrapone a las cirugías estéticas, debido a que su propósito no es estético, sino con un fin reconstructivo, y así lo comenta el figurante:

Fui sometido a construcciones reconstructivas en la pierna derecha sobre todo, por una serie de circunstancias. Tuve varios accidentes, y el principal o el que más me afectó fue el que me dañó el muslo de la pierna derecha, pero realmente no fue por mí, sino por cuestiones necesarias para mantenerme vivo y sano (Participante, 2023 [testimonio]).

La imagen del figurante también nos invita a partir de los signos que presenta su cuerpo a reflexionar con naturalidad la perspectiva con la que miramos el peso o el sobrepeso en el cuerpo de los otros. De tal manera que, al mirar esta representación, el espectador asocia otros atributos tales como la salud o el vigor, con esas corporalidades normalmente censuradas por los estándares en la búsqueda de una perfección canónica.

Conclusión

El trabajo fotográfico *Signos en el cuerpo: diversidad corporal en la imagen fotográfica* permitió a los modelos seleccionados tener la experiencia de ser representados a partir de su corporeidad no hegemónica. Esta experiencia se profundizó al establecerse un diálogo durante las sesiones, mismas que permitieron no solo dar cuenta de su historia de vida, sino también de las posturas en torno a la imposición de los estándares de belleza. Al presentar su propio cuerpo como un texto inscrito por marcas del tiempo, de clase, de la experiencia y del grupo social, encarnaron las diversas teorías estudiadas en el presente trabajo, el cual es necesario recuperar ya que la corporeidad de la mayoría de las personas no se ajusta a las representaciones que se hacen desde los mecanismos de poder y porque también es una forma política de contestar a esa imposición heteronormativa, heteropatriarcal y eurocentrista.

Justamente así se abre la puerta a directrices futuras de este trabajo fotográfico, a buscar otros figurantes, que puedan dar cuenta a través de su cuerpo de esa experiencia de corporeidad no hegemónica, de esos cuerpos que han sido marginados o deliberadamente rechazados a partir de la representación, pero que, desde los nuevos enfoques de la estética y el feminismo, pueden ser integrados desde su dignidad y la historia labrada en sus formas corporales.¹

¹ Nota: los modelos participantes en este proyecto fotográfico incluyen a Ismael Félix Gómez García y Omar Romano Quiroz. Dos de los modelos han optado por mantenerse en el anonimato.

Referencias

- Esteban, M. (2004). *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Ediciones Bellaterra.
- Le Breton, D. (2015). Belleza femenina al borde de la ficción. En Díaz, A. y Giménez, F. (Coord.), *Ficciones del cuerpo* (11-30). La Cifra Editorial.
- Muñiz, E y List. M. (2007). *Pensar en el cuerpo*. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades.
- Stefanini, V. (2012). El uso del cuerpo en las revistas de moda. *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* (42), 193-203. <https://dspace.palermo.edu/ojs/index.php/cdc/article/view/1435/1233>

TEATRO, CORPORALIDAD Y EFECTOS SOCIALES

Cuerpos no hegemónicos en el teatro. Señalamiento de la forma corporal: cuerpos gordos

Silvana Mireille Hernández Díaz

Introducción

El señalamiento de los cuerpos no es un hecho aislado, sucede en distintas disciplinas y existe en el medio artístico. Las prácticas violentas no son unilaterales, puesto que crecimos y aprendimos dentro de una estructura educativa artística opresora de la cual replicamos actos y roles impuestos. Dentro de la comunidad artística existen incongruencias que deben ser analizadas y llevadas a un proceso de reflexión, como la incongruencia generada por el capitalismo que nos exige demasiado como personas y como artistas, ya que nos antepone la producción económica sobre todas las demás cosas.

Para los artistas se vuelve complicado no deshumanizar su labor de crear a favor de lo económico o de la validación social que pareciera ser algún tipo de premio. De esta manera, el disfrute y la intencionalidad del arte se ven corrompidos, además de que nosotros como artistas nos vemos sumergidos en una burbuja donde la ficción es más importante que la vida real, donde el arte se hace por cumplir o por deber, hasta agotar nuestro ente corpóreo y robarle su forma poética. Los cuerpos cansados son cuerpos mecanizados que pierden

TEATRO, CORPORALIDAD Y EFECTOS SOCIALES

el disfrute, que pierden las sensaciones de un proceso gradual artístico. Al estar cansados y sobreexplotando nuestros cuerpos, los convertimos en artillugos de uso recurrente y automático. ¿Cómo vamos a asumir nuestra forma corporal para eliminar cualquier señalamiento hacia nuestra forma corpórea? Entendiendo principalmente que el cuerpo, además de ser creador y pensador, es un conjunto de sistemas orgánicos que debe cuidarse y entenderse para existir. Sin embargo, este cuerpo habita en sociedad y, dentro de ella, se generan redes de sistemas que han condicionado a lo largo del tiempo el funcionamiento de este cuerpo dentro de modelos hegemónicos, que tienen por objetivo principal satisfacer el deseo heteropatriarcal.

El teatro vive y existe en un convivio constante que se caracteriza por la diversidad de las formas corporales y, aunque esta diversidad alimenta la ficción y la creatividad, también ha girado en torno al disciplinamiento de los cuerpos. Foucault en su libro *Vigilar y Castigar* (2002) explica que en el disciplinamiento de los cuerpos se trata de evidenciar, adiestrar, utilizar, vigilar, castigar y señalar las corporalidades que no encajan en un modelo estético preestablecido para que, por medio de la presión, estos cuerpos busquen encajar o adecuarse sin importar que lo hagan de manera violenta para otros o para ellos mismos. Como en toda práctica violenta, hay algo que se priva y eso es la libertad. En este sentido, ¿cómo puede alguien imaginar o crear si no posee libertad? Un artista dedicado al teatro debe estar dispuesto a explorar y experimentar desde su conciencia y asumiendo su forma corporal, ¿por qué hemos permitido que el arte, que es un medio expresivo, significativo e interpretativo, sea limitado de manera violenta? Por lo anterior, podríamos responder a esta pregunta considerando que los intereses hegemónicos bajo los cuales hemos sido condicionados rigen de manera casi imperceptible los comportamientos sociales respecto a la validación y valoración de un individuo o individuos que no encajen en los cánones de belleza hegemónica, es decir los modelos impuestos bajo un mandato de poder que alimenta la desigualdad y en este caso la gordofobia.

I. Cuerpos condicionados

El deseo heteropatriarcal como condicionante del arte y en este caso, de los procesos teatrales-escénicos de los cuerpos, es responsable de un término que incluso en la actualidad evitamos por miedo a la incomodidad: la gordofobia. Practicada de manera casi imperceptible en nuestras interacciones sociales, se ha encargado de burlar, estereotipar, prejuizar, rechazar, vulnerar e incluso obstaculizar el desarrollo de individuos de cuerpos gordos, obesos,

TEATRO, CORPORALIDAD Y EFECTOS SOCIALES

con sobrepeso y de complexión mediana. La devaluación de la forma corporal genera exclusión y humillación.

Gallardo (2021) define a la gordofobia como un miedo a la gordura, pero ¿qué tan grande puede ser el miedo de no encajar en los cánones hegemónicos? El miedo suficiente para generar prácticas de violencia física, verbal y moral, que alimenta prejuicios no objetivos del aspecto y la forma de las personas. Es curioso que, en el mundo escénico, especialmente en el teatro, donde los cuerpos no necesitan ser de una forma determinada para crear o interpretar, los cuerpos gordos todavía sean señalados y comparados con otros. Lo anterior se ve reflejado de manera simbólica en la manera en la que las personas premiamos a los cuerpos hegemónicos de manera social, académica e incluso artística. Se aplauden los cuerpos cansados, desnutridos y con sobreexigencia física, mientras que los cuerpos grandes, visibles y los que declinan la sobreexigencia son castigados y señalados. Si sobrevivir al contexto histórico actual es una labor difícil, ¿por qué ahora también debemos sobrevivir al espacio supuestamente seguro del arte?

Aprendimos de manera inherente que un cuerpo gordo no tiene posibilidad de ser visto más allá de un cuerpo que no se puede consumir. Su existencia se vuelve nula y descartable a menos que se utilice en un contexto denigrante de burla, de visión grotesca, morbosa o hipersexualizado, porque solamente de esta manera participan como objetos de consumo, deseo y satisfacción heteropatriarcal donde, si algo no es ridículo, entonces es consumido, absorbido e incluso despojado. Los cuerpos asociados a la gordura corporal se consideran sucios, enfermos, desproporcionados, incapaces de tener valor. Por otro lado, los estímulos excesivos de tener una forma o condición estética ideal pueden generar repercusiones insanas y violentas en los habitantes de estos cuerpos. Cumplir un estereotipo es tan demandante que ha generado acciones que atentan contra el bienestar y la salud mental de los individuos. Dichas prácticas van desde la restricción alimentaria, de vestimenta, diversión y espacios donde la forma corporal de alguien se vea vulnerada a ser juzgada o cuestionada; algunos ejemplos cercanos a nuestra cotidianidad son los asientos de autobuses, albercas, fiestas, etcétera.

En el medio escénico, el miedo a la vulnerabilidad puede presentarse en cosas como realizar alguna partitura de movimientos que exponga las formas que su cuerpo genera, utilizar alguna vestimenta o vestuario con el cual la persona sienta que su cuerpo se ve más amplio, evitar comenzar una nueva disciplina o entrenamiento por miedo a ser juzgado por su condición corporal,

TEATRO, CORPORALIDAD Y EFECTOS SOCIALES

entre otras. En el quehacer teatral existimos diversos artistas de cuerpos gordos que simplemente buscamos espacios seguros para seguir desarrollando nuestra capacidad creativa y para evolucionar nuestros procesos artísticos; buscamos la libertad y la versatilidad escénica sin que nos tengan que categorizar o encasillar en la burla o el morbo. La búsqueda de estos espacios se ha vuelto un verdadero reto, ya que la comunidad artística escénica ha estado condicionada por mucho tiempo por instituciones e ideologías. En consecuencia, los cuerpos disciplinados son cuerpos deshumanizados, tristes, expectantes y listos para hacer lo que otros digan.

Vivir bajo un cuerpo negado y además sobrevivir a los patrones que el sistema impone para evitar la validación de ese cuerpo es complicado, por eso es de suma importancia visibilizar esta problemática. La primera etapa para conseguir dicha visibilidad es comprender que los procesos políticos, ideológicos y económicos han modificado y reestructurado las perspectivas en que las personas se observan a sí mismas y a las demás. Cada grupo social tiene y genera las pautas y condiciones para categorizar o etiquetar a las personas. Podemos observar esta manifestación social en otros de manera externa, pero también se internaliza y resulta triste e injusto que, además de cargar con un estigma estructural y social, lidiemos con nuestra visión personal que por lo regular se encuentra distorsionada y afecta distintas cuestiones emocionales y psicológicas que tienen que ver con la dignidad, el autocuidado, la autoestima y el simple hecho de ser. Las personas gordas afectadas buscan convertirse en objetos invisibles, porque así evitan la devaluación constante o la exhibición, por ello buscarán ocultarse o excluirse, censurar su cuerpo y sus pensamientos. La intervención social o la inclusión quedará totalmente descartada porque sabe que, sin importar lo que haga, ya existe bajo la condición de un cuerpo hiper-visible que siempre será objeto de agresión y estigmatización social.

II. El cuerpo en el teatro, lo poético

La principal herramienta de un actor es su cuerpo, porque en él habitan una serie de procesos mentales, físicos y emocionales que generan la ficción. La existencia del teatro sería imposible sin el uso de un cuerpo, incluso si en escena no se presenta un cuerpo como tal; lo necesitamos para pensar y generar ideas que nos lleven a la metáfora que reasigna y reconfigura conceptos necesarios para representar algo determinado. A pesar de la evolución sobre la conciencia del uso del cuerpo en deportes como yoga y natación, en disciplinas artísticas como la danza y la pintura, lo cierto es que no existe otro lugar

TEATRO, CORPORALIDAD Y EFECTOS SOCIALES

que tenga la misma fuerza que el teatro para explorar de manera creativa las escalas del cuerpo humano.

El teatro, como representante de los hechos sociales desde tiempos remotos, cuenta con diversas técnicas, teorías y prácticas que nos han llevado a asumir nuestro cuerpo interpretativo como un cuerpo poético. El cuerpo poético, como menciona Lecoq (2003) en su libro *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral* consiste en generar un cuerpo capaz de “crear”; en otras palabras, se trata de un cuerpo expectante, no estático, que construye de manera poética. En este sentido, Lecoq jamás menciona que los cuerpos no hegemónicos sean incapaces de poseer estas características o el potencial de desarrollar el cuerpo poético. Las formas corporales no deberían ser limitantes de la ficción ya que, precisamente en el teatro, aprendemos diversas herramientas para habitarlos desde poéticas diversas, donde generamos *poiesis*. Vargas (citado por Dubatti, 2007) explica que la *poiesis* implica la acción de crear junto con el objeto creado, ya que objeto y artista son inseparables, puesto que uno no existe sin el otro. Por ello, tenemos la suma de trabajo más el cuerpo poético más los procesos de resignificación.

Las personas actantes que generan estos procesos resignificativos no requieren de un modelo hegemónico preestablecido para crear, aunque sí se vean limitadas por él, la realidad es que un proceso poético está más allá de la estructura opresora del deseo heteropatriarcal, debido a que es un ente quien genera la acción poética, no un estereotipo preestablecido, un ente puede ser cualquier individuo. A pesar de que la forma no condiciona la *poiesis* de la que el cuerpo sea capaz, este sí debe encontrarse en condiciones específicas, puesto que no debe ser estático, no debe ser un cuerpo cotidiano o natural, debe ser un cuerpo sin miedo a crear acciones con posibilidades infinitas, donde los volúmenes, movimientos, ritmos, colores e intensidades se unen a intenciones activas o pasivas que provocan algo. El cuerpo puede producir, recibir y asumir acciones, tiempo, ritmo e intensidad, todo lo necesario para pasar al estado no natural que la ficción requiere.

En ese sentido, el cuerpo actoral no debería ser reconocido por los trucos o partituras superficiales que apelan a estructuras estéticas hegemónicas, sino por su capacidad creadora de ficciones. El cuerpo poético no debería tener límites, porque aprende todos los días algo nuevo, igual que el teatro aprende de la cultura que se altera constantemente. No obstante, para asumir el poder de nuestro cuerpo como artistas, debemos habitarlos desde una perspectiva digna sobre las diversidades y realidades corporales, así como asumirnos

TEATRO, CORPORALIDAD Y EFECTOS SOCIALES

responsables de los cambios sociales, personales y artísticos que generamos desde nuestro cuerpo y creaciones.

Habitarnos desde los lugares equivocados nos puede influenciar a condenar nuestros cuerpos o los de otros. El arte como medio expresivo en el que se pretende develar la verdad y desarrollar la libertad genera decisiones que giran alrededor de un ideal artístico, lejano de la realidad. La romantización del arte también es peligrosa; pensar que el medio artístico es un lugar seguro donde nadie ni nada te puede dañar es incorrecto, porque cualquier espacio donde han existido personas ha sido objeto de estructuras sistémicas que si bien han cambiado con el paso del tiempo, también han condicionado la forma que tenemos de relacionarnos con los demás. Un ejemplo muy claro es que en el pasado si tu cuerpo era gordo no podías acceder con facilidad a trabajos o proyectos escénicos, porque antes debías adelgazar para encajar en el estándar adecuado. Por suerte, este tipo de discriminaciones poco a poco se han ido diluyendo, aunque como consecuencia de ellas todavía existen comentarios, instituciones, artistas y docentes los que todavía replican este tipo de comentarios o prácticas. El arte no se escapa a esta condición, ya que este sistema selecciona lo que sí tiene un valor artístico y lo que no, por ello es de vital importancia que el arte además de generar procesos creativos de expresión y entendimiento, también busque la deconstrucción y la resistencia.

En el mundo escénico y teatral los cuerpos también han sido usados como objeto de burla y morbo. Irónicamente, el mismo medio donde el cuerpo no necesita tener una forma específica para generar ficción también es el lugar donde se promueven y se celebran comportamientos discriminatorios y gordofóbicos. A veces parece que el arte tiene dos bandos; por un lado, el perfeccionista y tradicional atado al disciplinamiento de los cuerpos y por el otro, el bando donde la rebeldía y la hegemonía no existen y los cuerpos aparentan ser libres. Evidentemente ambas situaciones dividen al arte y al teatro, volviéndonos incongruentes, entonces se vuelve banal el sentido de lo teatral y de la creación. ¿Por qué dentro de la comunidad artística del teatro que se supone que es un espacio conocedor del cuerpo como herramienta, que ha pasado por procesos de deconstrucción muy fuertes respecto a las formas corporales, se sigue insistiendo en que un cuerpo libre con la capacidad de generar ficción también sea condicionado por un disciplinamiento violento con ideales contrarios a la realidad?

Los artistas escénicos nos hemos enfrentado a diversas visiones del consumo y la explotación, desde ser ridiculizados por nuestra decisión de trabajar

TEATRO, CORPORALIDAD Y EFECTOS SOCIALES

y aprender del arte, en el contexto actual de nuestra existencia, hasta ser categorizados como seres que entretienen con su estilo de vida. Se nos considera irresponsables y sucios porque estamos en constante movimiento, casi siempre con un lugar de empleo no estable lo cual nos obliga a ser nómadas y trabajar de un lado a otro, siempre con ropa de trabajo o con horarios que son arduos. En el contexto mexicano actual los artistas nos adecuamos a una realidad social donde existe delincuencia; salarios que no satisfacen nuestras necesidades; donde si quieres ejercer tu licenciatura relacionada en artes en el mundo laboral les cuesta tomarte con seriedad porque al ver nuestra ropa de trabajo solamente piensan en que somos flojos y sucios y no en que esa ropa representa entrenamiento emocional y corporal; movilidad por la ciudad para trabajar durante todo el día, para que en el escenario o al momento de mostrar nuestro arte, nuestra creación sea de calidad. Además de vivir con este estigma social, también debemos enfrentarnos a que, en el medio escénico y teatral, nuestros cuerpos no hegemónicos sean sexualizados y evidenciados bajo la condición de éxito y entrenamiento, si bien como mencionaba, nuestra realidad social nos obliga a tener una sobreexplotación de trabajo y creación, las instituciones artísticas y académicas en ocasiones presionan de una forma tan violenta en la que obligan a producir cada vez más a costa de la salud física y emocional. Los entes no hegemónicos también somos violentados dentro del teatro, somos observados como grotescos, nuestro arte le incomoda a la hegemonía, abruma y asquea, y cuando se nos sexualiza se hace desde el morbo y no desde el deseo de habitar nuestras formas corporales.

Todos los cuerpos son merecedores de habitar su forma desde el arte, todos los cuerpos merecen respeto en el arte que crean. Los prejuicios hacia las corporalidades de los artistas limitan la expresión y denigran cualquier definición de lo que es poético. Una de las cosas más preocupantes que generan estos procesos violentos hacia los cuerpos es que, con tanta violencia, la sensibilidad del artista se desgasta, puesto que la autopercepción se distorsiona. El teatro te enseña a aprender acerca de ti mismo, a utilizar y descubrir tus formas mentales y corporales, pero cuando te explican que es más importante cumplir con los estándares de excelencia preestablecidos y alimentados por la misma comunidad artística, comienzas a condenar tu cuerpo de diversas maneras con afirmaciones y prácticas violentas. De tal manera que se manifiestan los siguientes comentarios: “el teatro es el novio más celoso”, “si tu salud mental no está bien, eso no importa porque tienes función”, “el tiempo del ensayo se triplicará”, “ensayaremos hasta que salga perfecto, no importa el tiempo que

TEATRO, CORPORALIDAD Y EFECTOS SOCIALES

tardemos”, “ensayaremos, daremos función y después volveremos a ensayar”. El teatro, un medio donde se supone que el cuerpo no debería ser condenado, donde debería ser libre, se ha convertido en un lugar violento que traumatiza a los artistas para que huyan de los espacios artísticos, alejándose y queriendo jamás pertenecer a algo que tenga que ver con el arte. Las faltas de respeto a los horarios y al descanso físico y mental se justifica con la promesa de generar un producto artístico ideal y perfecto, pero lo anterior jamás se conseguirá pues se trataría de un producto ideal y no real, porque el arte es subjetivo y aún dentro de las estructuras opresoras no se puede definir ni reducir debido a que apela a las abstracciones de los creadores y de los receptores del arte.

Si pretendes utilizar tu cuerpo para actuar, tu mente debe tener la capacidad de generar imágenes, además de seguir consciente de tu condición como individuo tanto en el mundo real, como en la ficción. La responsabilidad más grande es mantener el orden entre la realidad y la ficción, es decir, percibir, interpretar y sentir sabiendo que los procesos estructurales neoliberales y patriarcales están expectantes a tu fracaso después de haberte robado la dignidad, el tiempo y el descanso. Lo anterior responde al hecho de que un cuerpo que se exige los niveles de excelencia que la estructura social pide, es un cuerpo sumamente cansado, muerto en vida. A veces estamos tan sumergidos y concentrados en la ficción que se nos olvida el mundo real, ¿por qué dejamos que el arte que algún día soñamos con hacer, ahora nos condene? Vivimos en un trance total donde todo lo que experimentamos en la realidad va directo a nuestros procesos creativos y creadores, y olvidamos experimentar y vivir lo real. Nos ensimismamos por la sobreexplotación con la esperanza de que algún día nos sintamos merecedores y dignos de ser parte del medio artístico, pero también forzamos a otros a encajar, hacemos lo que criticamos y lo justificamos en nombre del arte.

Me di cuenta de lo peligroso que es justificar nuestras acciones violentas en nombre del arte cuando por años fui condicionada a que ciertos espacios no eran para mí por la forma de mi cuerpo. Cuando tenía 16 años comencé a tomar mis primeras clases de actuación, dentro del plan de estudios estaba la materia de modelaje, yo me encontraba muy emocionada por tomar esa clase porque siempre había querido ser modelo. Para mi sorpresa, no se me dejó modelar “hasta que adelgazara” y como el periodo de tiempo que se me pidió para adelgazar iba a ser largo, cada clase me quedaría parada y pegada a la pared con los tacones más apretados que tuviera, y de esta manera me enfocaría en adelgazar para que los tacones no me apretaran y pudiera comenzar a

TEATRO, CORPORALIDAD Y EFECTOS SOCIALES

tomar la clase. En ese momento yo me sentía merecedora de ese castigo por no cumplir con la forma corporal que me pedían, pero ahora, después de años de preparación como docente, jamás torturaría de esa manera a un alumno. Es un fenómeno curioso de observar que la mayoría de los artistas hemos querido huir de estas figuras de violentador y opresor a la vez que, en realidad y de manera sutil, o hemos sido el opresor de otro o hemos sido nuestros propios opresores. Esto podría estar relacionado con que a veces, por buscar la parte más artística, se nos olvida nuestra parte humana. Nos castigamos cuando no llegamos a los niveles artísticos que nuestro ego se impuso y castigamos a otros cuando no respetan nuestras prácticas violentas.

Los artistas de este siglo estamos cansados de que el sistema sobrepase los límites y que nuestra idealización nos impida ver más allá de lo que otros quieren. Los artistas de este siglo queremos espacios seguros y libres donde el arte no sea categorizado ni condicionado, queremos espacios donde nuestro proceso artístico y creador no se vea corrompido o ensuciado por visiones violentas que nos exigen ser de determinado modo. Los artistas de este siglo buscamos crear, generar nuevos procesos de autoconocimiento para sublimar nuestra visión artística, aunque nos tengamos que enfrentar a ser llamados rebeldes, mal educados o groseros. En el mundo actual, globalizado, parece que tener un cuerpo grande es un delito, en lugar de reconocer que ese cuerpo grande, como todos, habita un espacio y lo merece. Hoy en día, los artistas escénicos con cuerpos no hegemónicos nos hemos infiltrado en las estructuras para intentar demostrar que todos somos merecedores de crear sin ser condicionados o forzados, donde nuestra salud mental comienza a cobrar importancia y la explotación laboral artística comienza a decaer a favor de procesos creativos sanos. Los cuerpos habitan y gobiernan el teatro, los cuerpos gordos también hacemos teatro, porque para hacer teatro no se necesita que nuestros cuerpos tengan una forma o un peso determinado, porque la ficción es infinita y existen tantas formas de habitar un escenario e interpretar que es imposible que los cuerpos gordos no puedan ser parte de la ficcionalidad.

III. El cuerpo como territorio

El mundo y los espacios se han enfrentado a nuevos cambios y estructuras de reorganización, las personas nos hemos predispuesto a sufrir y ejercer violencia y agresiones con la promesa de que eso nos hará ser aceptados en el modelo regido por el deseo heteropatriarcal. Una vez asumiendo nuestro cuerpo y entendido como un espacio de expresión, creación y vivencia, le podemos dar

TEATRO, CORPORALIDAD Y EFECTOS SOCIALES

un enfoque aún más significativo, esto es, el cuerpo como territorio. Nuestros cuerpos son una representación material de las reacciones bioquímicas, físicas, mentales y creativas. Asimismo, el territorio nos representa porque en él habitamos. El cuerpo como territorio, al igual que un territorio geográfico, es la forma que recibe todos los contenidos que los efectos sociales generan, es un recipiente en el que se acumulan los cambios socioculturales, es un espacio determinado por la forma en la que decidimos habitarlo.

Asumir el cuerpo como territorio nos ha llevado a diversos procesos que generan movilidad social como el *body positive* y el activismo gordo. El activismo gordo nace en el momento en el que las personas comenzamos a cuestionarnos la condición del deseo generado por nuestros cuerpos, si es desde la normativa corporal o con un enfoque íntimo, personal y auténtico. Esta diferenciación nos hará comprender de mejor manera que la razón de ser objetos validados o invalidados se determina por una estructura tan grande que influencia nuestras formas de vida y nuestra propia conciencia. Por otra parte, el *body positive* plantea un discurso de amor, amarse a sí misma y aceptar nuestra forma sin importar lo que suceda en nuestro contexto, no cuestiona el sistema ni los actos de odio, asume que, si te ensimismas, el odio sistémico no puede afectarte. Todo lo que perjudica y crea odio genera efectos y movimiento, y el tipo de movimiento que necesitamos en nuestro territorio corpóreo como personas gordas es visibilizar y reconocer nuestros cuerpos.

La geografía corporal está llena de marcas y cicatrices que nuestras vivencias han dejado en nuestras pieles y emociones, ese conjunto de experiencias generadas por estructuras gordofóbicas dan como resultado la existencia de nuestra identidad y resistencia como personas de cuerpos gordos y como artistas de cuerpos gordos. El cuerpo es nuestra carta de presentación ante el mundo, ante diversas situaciones y emociones. El cuerpo es la casa donde siempre vamos a vivir, y permitir que otros hablen, opinen, opriman, limiten y lastimen nuestro territorio como si ellos hubieran crecido con él es absurdo. Nadie va a conocer mejor nuestros cuerpos, nuestras sensaciones, nuestros pensamientos y nuestras ideas que nosotros mismos. Alejarnos de la complacencia y adentrarnos en la consciencia nos proporcionará el poder necesario para no permitir que la cultura nos corrompa y deshumanice. Los cuerpos merecen habitar y ser territorio desde una mirada reflexiva y empática, no desde el repudio y el odio.

Conclusiones

El cuerpo gordo ha estado constantemente sumergido en procesos de cambio y evidenciación de su forma a lo largo de la historia. La demanda capitalista y el deseo hegemónico han presionado estos cuerpos hasta dejarlos vacíos y ausentes de participación social o afectos, lo cual ha limitado el desarrollo de artistas que, por no ser vulnerados, se esconden y ocultan sus talentos e ideas. La modernidad ha traído consigo más perspectivas de odio, pero de ese fenómeno nacen otros puntos de vista y prácticas, mismas que han fomentado la noción de que el mayor poder que tiene un cuerpo gordo es el de ser visible. Si esa visibilidad incomoda a otros, ¿por qué no adueñarnos de ella y utilizarla a favor de un empoderamiento que nos haga significarnos de otras maneras que no tengan relación con la burla, el asco o el morbo?

Por supuesto que lo anterior no es una tarea fácil, porque las estructuras opresoras se adaptan y modifican con el tiempo. Además, los sistemas opresores han sido base de la mayoría de prácticas, disciplinas y espacios existentes, desde modelos educativos que propicien la reflexión alrededor de los cuerpos grandes y gordos con una visión gordofóbica que a su vez se refleja en la manera en la que nos vinculamos con otros, hasta actos de odio sobre los cuerpos gordos. El teatro, siendo una red de vínculos donde no existe puesta en escena sin el otro, se ve influenciado y dominado por esta misma estructura. La mejor manera de contrarrestar las limitaciones del deseo heteropatriarcal es educarnos respecto a las estructuras en las que hemos estado inmersos por años. Asimismo, será beneficioso aprender acerca de nuestra identidad, nuestras formas y sensaciones, ya que no existe mayor educación que la de uno mismo. De tal manera que, la gestión emocional y la autorregulación se vuelven armas fuertes para contrarrestar cualquier norma que nos presione o violente.

Saber dirigirnos con consciencia ante las problemáticas sociales nos da poder sobre la violencia, esto no quiere decir que nos haga habitar nuestro territorio, porque nos pertenece, nuestro cuerpo nos pertenece y nosotros decidimos lo que hacemos con él. Reconocernos heridos, pero en construcción, nos ayudará a generar cambios allá afuera. Además, estos aprendizajes deben darse con el objetivo de evitar cualquier perspectiva negativa de nuestra imagen corporal.

Existir en un cuerpo que es negado constantemente resulta injusto, pero no podemos hacer que otros dejen de negarlo si nosotros mismos lo negamos. Asumirnos desde nuestra existencia corporal nos hace fuertes, nos hace libres y sobrevivientes. Reconocer nuestras capacidades nos vuelve artistas completos, responsables y conscientes de las posibilidades que pueden desarrollarse.

TEATRO, CORPORALIDAD Y EFECTOS SOCIALES

El cuerpo nunca debe ir aislado del artista; los teatreros resistimos a partir de nuestras creaciones artísticas, nos empoderamos con la representación y la interpretación, en ningún momento deberíamos dejar que nuestro arte sea limitado.

TEATRO, CORPORALIDAD Y EFECTOS SOCIALES

Referencias

- Foucault, M. (2002). *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Editorial Siglo Veintiuno.
- Álvarez-Villareal, L. M. (2009). Michael Foucault, Vigilar y Castigar. El nacimiento de la prisión. *Díkaion*, 18, 363-367.
- Gallardo, A. (2021). Gordofobia: Una deuda en el campo de la psicología. *Revista perspectivas*, 37, 151-168. <https://ediciones.ucsh.cl/index.php/Perspectivas/article/view/2671>
- Lecoq, J. (2003). *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral*. Alba Editorial.
- Vargas Reyes, E. (2011). *El cuerpo Poético del teatro*. Actas. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Educación Física.

No me da miedo admitirlo. Teatro en contextos de violencia: explorando la autocensura y los espacios de intervención escénica

Steff Barrera

Introducción

Actuar es un acto de resistencia, o resiliencia. Actuar comienza desde situaciones utópicas, ya que el actor crea escenarios ficticios, lejanos o inexistentes, pero son los mismos regímenes sociales quienes convierten sus condiciones en una realidad permeada de cotidianidad. Dicha vida es marginada continuamente bajo una autoexigencia cubierta de estímulos de violencia.

Hablaré sobre mi experiencia desde la cercanía de estas palabras, mismas que me llevarán a construir espacios de cuidado a través del texto. Muchos de los testimonios aquí presentados surgen de las vivencias que transcurrieron a lo largo del periodo universitario en el que me encontraba. Por momentos, las necesidades mismas de acaparamiento escolar fueron las que me condujeron a indagar por estructuras y normas que pueden resultar insensibles para los ejecutantes que recién se incorporan a la profesión.

El teatro es humanitario. ¿Qué sucede cuando lo convertimos en algo subjetivo para el aprendizaje? Me sorprendí en el confuso estado de sumisión, duda y descontrol cuando vislumbré la pluralidad del planteamiento mismo.

TEATRO, CORPORALIDAD Y EFECTOS SOCIALES

Mi manera de buscar soluciones fue querer intervenir en espacios a manera de protesta, evidenciando el desacuerdo debido a todas estas fórmulas narcisistas y hegemónicas que el pedagogo llamaba “aprendizaje”.

La verdad se premia, la mentira se condena

La romantización o el embellecimiento de la moral es aclamada cuando se busca adecuarla a la dicotomía que imparte el sistema institucional en la formación de sus actores y actrices. Es gracias a esto que la expresión corporal siempre será una de mis clases favoritas; encarna el vivo ejemplo, porque hemos olvidado la relevancia de vivir, de sentir y codificar nuestro cuerpo. La expresión corporal es una herramienta única que hace frente a múltiples estímulos brindados por el o la facilitadora con anticipada disposición. Al transmitir estos códigos en una puesta en escena pasaba que, al querer moldear mi cuerpo para adquirir simbología, desfasaba por completo mi necesidad personal de expresar como consecuencia de las exploraciones que, para la creación escénica, comienzan de manera subjetiva. Mediante el proceso de técnica actoral fue que encaré frases como “no lo estás sintiendo”, “siento que no estás”, “no va por ahí”, “está mucho mejor, pero te falta” y “busca por otro lado”. Estas frases se volvieron parte de un sin fin de rechazos verbalizados que, en lugar de sumar al mundo ficticio e imaginario, se concentraban en el vacío y la ansiedad por obtener aprobación.

En la relación innegable que entrelaza al teatro y la autocensura, se sugiere con una connotación de violencia sutil el objetivo de generar espacios seguros para el ejecutante y para el espectador, y así posibilitar la expresión de lugares que giran en torno a la aceptación, la negación y la empatía. Destacan aquí la importancia de la creación colectiva y del trabajo con comunidades afectadas.

Durante mis años de estudios universitarios, me enfrenté a la necesidad de encontrar una herramienta teatral que desafiara las narrativas tradicionales del teatro, las cuales perpetúan el teatro clásico donde doncellas y caballeros están escritos, aclamados y narrados por la hegemonía heteronormada, usando así representaciones teatrales como un sistema de opresión y colonización de historias, que buscan mantener el orden de la heteronorma. Me cuestioné por qué teníamos que representar estas dramaturgias como un reflejo fiel de nuestro presente en lugar de explorarlas como un pasado que pudiera resignificar nuestras realidades actuales. Fue entonces que decidí buscar dramaturgos que hablaran de problemáticas que sí representarían mi carrera académica y desafiaran la convencionalidad teatral de procesos violentos y

TEATRO, CORPORALIDAD Y EFECTOS SOCIALES

normativos que se dan en el aula de clase, lo que me llevó a sumergirme en el concepto de *biodrama*.

En el biodrama encontré una vía para investigar y escribir sobre mi propia biografía, utilizando el teatro como medio de expresión. Esta herramienta ayuda a explorar narrativas que socializan el sentir, pero ¿qué dispongo de mi biografía para la creación escénica en espacios condicionados por violencia o en ruinas?

El concepto de biodrama se implementó para explorar y valorar la vida de las personas a través del teatro. El biodrama captura elementos vivenciales de la biografía de la persona o personas para fusionarlos con la ficción, de tal manera que será un trabajo documental de los intérpretes a manera de tener un resultado para la puesta en escena. Es por ello que, disponer de mi biografía al servicio de los demás y apelar a un teatro generoso que pone en primer ángulo el afecto y la ternura, me induce a promover un marco vulnerable que despidiera sentimientos, discursos poéticos, territoriales y oníricos. Lo anterior como ejercicio escénico para la creación dramatúrgica, narrativa, performance y teatro, con relación a la autoficción y al espacio que se tendrá que intervenir dado que el teatro académico, convencional y heteronormado no socializa sentires.

Este proyecto surge desde el confinamiento que tienen los espacios violentados, donde una comunidad comienza a normalizar y hacer autocensura de la misma, sin cuestionamiento ni pronunciación alguna que dé pie a redimir su situación. Con la intención de dar claridad al suceso que llega a someter al individuo, brotan una serie de preguntas que dan paso a la investigación del o de la ejecutante, interviniendo no solo el espacio violento, sino escuchando la voz de aquellos que han decidido guardar silencio y limitarse a ser espectadores de su entorno por temor al ímpetu que lo rodea.

I. Autocensura

Nos referimos a la autocensura cuando la limitación de la expresión, el acaparamiento y/o el abordaje de ideas se ven restringidas por miedo a repercusiones negativas. Este temor a la crítica puede llevar a que las personas guarden y repriman sus pensamientos, así como sus emociones. Puede manifestarse de diversas maneras, siendo una de las más comunes el temor a la crítica, ya que esta puede conducir al rechazo y a la exclusión. La censura interna, a menudo, es producto del previo registro a las consecuencias de expresar deliberadamente un criterio carente de atractivo, congruencia y armonía con el resto.

TEATRO, CORPORALIDAD Y EFECTOS SOCIALES

Ray Bradbury, en su obra *Fahrenheit 451*, critica el concepto de censura y destaca la importancia de la literatura y la libertad de pensamiento. Esta obra plantea preguntas fundamentales sobre cómo la sociedad puede ser controlada a través de la manipulación de la información y la supresión de ideas. El miedo desempeña un papel fundamental para los sistemas de poder, pero ¿cómo hacemos una resignificación del mismo?

Hablar del miedo es expresar mis miedos, como la transición de resignificar la herida que goza en un cuerpo que resiste la opresión, el clasismo, el racismo. Cuando me impliqué en esta introspección, sabía de factores que aún no identificaba. Por ejemplo, ¿por qué era tan importante hablar del miedo? Porque quería otorgarle otro sentido, ahora estoy dispuesta a involucrar estos discursos en las intervenciones, estos procesos no hegemónicos con discursos que me generan incomodidad y que refuerzan mi estado como persona heterodisidente prieta, que entornece y aprieta. Las intervenciones se vuelven un devenir de estos espacios condicionados por la violencia que asemeja esta misma transición del estado opresor.

Pina Bausch, mujer cis blanca, hegemónica y bailarina, a la cual cite en el 2023 porque fue mi única referencia del miedo. A partir de su privilegio heteronormado me generó una romanización del miedo, pero actualmente me encuentro en una postura completamente diferente. Sin embargo, la citaré de nuevo porque me gustaría comparar dos posturas del miedo desde una perspectiva no privilegiada.

Pina Bausch (2009) subraya la importancia del miedo dentro de la creación artística, y expresa su utilidad para la comunicación y la creatividad:

Yo fui una gran tímida de niña. Y vivía con mucho susto, un sentimiento que aún conservo y que, en parte, ha sido mi motor. El miedo mueve. El miedo te hace crear porque tú quieres inventarte un mundo donde tus ideas y tus sueños funcionen (párr. 1).

Muchas veces el sistema de poder también juega un papel fundamental, aun en términos de creatividad, dejando dentro sus condiciones de sumisión. Persistiendo por la autocensura y el pánico a ser escuchado, a levantar la voz en situaciones que generan el deseo por participar, propician la inseguridad, la frustración, el cuestionamiento y la disertación de los cuerpos. En consecuencia, la autocensura viene acompañada de dolor, miedo y trauma que en el colonialismo se genera como un discurso de negación, pero buscar el transformador

TEATRO, CORPORALIDAD Y EFECTOS SOCIALES

de un devenir de un sentir nuevo hace que los procesos sean enternecedores. El temor sirve para cuestionar y transmuta para residir, abrazar las luchas que nos impone la normativa dio como resultado la edificación de mi cuerpo a partir de los espacios que están en abandono. Busco el performance, la autoficción y los espacios de cuidado dentro de mi biografía para conectar hacia la existencia; buscó el contacto y no la representación con el espectador.

La autocensura se transforma a la visibilidad de tener el derecho a no siempre estarnos edificando, a tener que nombrarnos. El miedo y el dolor es un lugar habitable igual que los espacios en contextos violentos. Toda herida es una herida de guerra, tejo desde mi herida y confronto a mi herida, abrazo ese lugar habitable y lo comparto. La academia deplora para luego convertir en fortaleza lo que solo fue una represión de la opresión occidental.

El artículo “A las casas” de Duen Sacchi (2023) explora las prácticas pedagógicas críticas y su vínculo con la construcción del trauma. La perspectiva hacia donde está situada tiene maneras de poder analizar diferentes perspectivas del trauma. Duen Sacchi es artista y escritor guaxu (trans), creció en Aguaray, Gran Chaco, donde aprendió las artes del fuego, de la palabra y los tintes. Vendió cerveza, limpió casas, cortó rutas, bailó y migró. Realizó el Programa de Estudios Independientes del MACBA (Barcelona, 2014-2015). Es parte del equipo artístico Río Paraná. Publicó *Ficciones Patógenas* (Brumaria, 2018/Rara Avis, 2020) Fue editor invitado en *Terremoto* (2022), de donde se extrae la presente información. Participa en los movimientos feministas travestis y trans, anti racistas e indígenas activamente. Vive entre el monte y las orillas del Río de la Plata.

Hacer hablar al trauma nos puede dar respuestas también de quienes estamos siendo ahora, decirnos qué lugar ocupamos en la fantasía colonial del supremacismo incendiario y nostálgico. Hacer hablar al trauma es en este sentido una práctica de emancipación, es decir, una práctica pedagógica revolucionaria (Freire como se citó en Sacchi, 2023, p. 227).

Un ilustrativo ejemplo de esta problemática se manifiesta a lo largo de mi carrera, particularmente en el ámbito de la actuación durante la pandemia. En el transcurso de mi formación durante la modalidad presencial me sentía entusiasmada por participar activamente en clase y compartir mis puntos de vista sobre los temas propuestos. Sin embargo, con la transición a la enseñanza en línea, es decir, por medio de dispositivos ajenos a la interacción próxima, mi

TEATRO, CORPORALIDAD Y EFECTOS SOCIALES

relación con la cámara y la expresión vocal se vieron notablemente afectadas. La precariedad de herramientas para la representación teatral desde casa resultó en una cadena de críticas inútiles, con enfoques más particulares a la edición en lugar de la actuación misma. Asumiendo la importancia de este factor, podría considerarse un asunto menor que disparó mi frustración inicial, convirtiéndola en un obstáculo.

La gradualidad del asunto me llevó a la insatisfacción total en mis labores, al grado en que incluso evitaba participar en clase por temor a la burla. Es evidente que otros factores tales como la ansiedad y el desespero contribuyeron al desagrado, la incertidumbre y el temor, como con el caso de la misma pandemia. El enclaustramiento y el señalamiento me llevaron a autocensurarme.

Mi arte y mis pensamientos parecían no ajustarse a las normas establecidas, lo que intensificó la sensación de aislamiento y mi reticencia a expresar cómodamente. Este fue el primer factor que desencadenó un sinfín de titubeos e insatisfacción, aunque la represalia fomentaría otro tipo de violencia. Leer artículos y opiniones de otros artistas me llevó a profundizar en este tipo de sucesos como la autocensura que provocaba que mi aula de clase no fuera un espacio seguro y transitable. En el trayecto para vincularme con más referencias recordé a un creador cuya pedagogía teatral y expresión performática me parecían óptimas para la obtención de resultados favorables en la visión creativa escénica. Esta persona interviene espacios condicionados por ruinas y sus mensajes son resilientes, además de retadores. Algunos llegan a ser radicales y otros más complejos, pero al final se entiende por medio de ciertos elementos como la empatía, la visibilización de la simbología en su profundidad, la semiótica digerible y humana que procura desde su proyecto, mismo que ha propuesto como compañía y que lleva por nombre Teatro para el fin del mundo. Su nombre es Ángel Hernández quien, en conjunto con más colegas, comparte sus intervenciones alrededor del mundo y trasciende en las formas teatrales no convencionales.

Me gustaría compartir cómo fue mi experiencia con Teatro para el fin del mundo al intervenir espacios condicionados por violencia en una ciudad herida como lo es Tampico, debido a que sus calles, esquinas y personas se vieron oprimidas por el narcotráfico. Es una ciudad que se encuentra en un estado de ruinas, donde la naturaleza comienza a apropiarse de los espacios que están en abandono. Me impactó desde un estado de vulnerabilidad entrar en esta ciudad. Fue como sentir la lucha de las clases que han sido marginadas, aunque sus personas, cultura y el abrazo como nos recibieron cambiaba la

TEATRO, CORPORALIDAD Y EFECTOS SOCIALES

atmósfera de lo que es Tampico. Conocimos su centro con la fachada de Nueva Orleans y un sin fin de historias, su gastronomía como lo fueron las ricas tortas de la barda y su refresco de hierro con sabor a vainilla que no lo encuentro en la tienda de la esquina. Me deja con un archivo de fotos y lugares saqueados por el poder blanco y colonizado que deja a una ciudad herida que resilie desde el cariño, la creatividad y el amor. Aquí algunos archivos de fotos tomadas por mis compañeros y por mí, porque si enterneces aprietas (ver Figura 1, 2, 3, 4, 5 y 6).



Figura 1. *Fotografía 1* (2024). Capturada por la autora.



Figura 2. *Fotografía 2* (2024). Capturada por la autora.



Figura 3. *Fotografía 3* (2024). Capturada por la autora.



Figura 4. *Fotografía 4 (2024).* Capturada por la autora.



Figura 5. *Fotografía 5 (2024).* Capturada por la autora.



Figura 6. *Fotografía 6* (2024). Capturada por la autora.

Esta anécdota surge en enero del 2024, en la ciudad de Tampico, en un laboratorio para activaciones escénicas con motivos de encuentro, originados en el Antiguo Periódico Herald. Dicha estancia en condición de ruina generó una reputación de huelga, la más grande de México, que mis condiciones socioculturales y edad me han posibilitado habitar. Su protesta se extiende alrededor de 35 años, tiempo suficiente para brindar tributo a la expresión de “pérdida total”. Nuestra intervención como comunidad creadora ha servido para interceder este espacio geográfico a través de un texto llamado *Tierra Baldía* de T.S. Eliot (ver Figura 7 y 8), donde surgen diversos discursos resignificados a lugares de cuidado y performatividades no coloniales. Agradezco a todo el equipo de Teatro para el fin del mundo por su invitación para poder llevar a cabo esta increíble experiencia y el haber conocido espacios seguros que transmutan el arte y resilien en el amor. Les quiero mucho.



Figura 7. Fotografía 1 de *Meteora* (2024). Adaptación de *Tierra baldía* de T.S. Eliot a cargo de Martín Velazco. Activación colectiva durante la clausura del encuentro TFM+Cráter.



Figura 8. Fotografía 2 de *Meteora* (2024). Adaptación de *Tierra baldía* de T.S Eliot a cargo de Martín Velazco. Activación colectiva durante la clausura del encuentro TFM+Cráter.

II. Violencia como historias teatrales

Las problemáticas sociales como la desigualdad, la pobreza, la corrupción y la discriminación están estrechamente relacionadas con la violencia que, a su vez, acapara formas de expresión que, con sus respectivas particularidades, pasan desapercibidas debido a su falta de malicia. Estas influyen en la educación y en la replicación colonial de una sociedad que se autocensura y abraza la violencia desde un lenguaje pronunciado por las jerarquías que se subdividen mayormente por discusiones geopolíticas. El teatro y la creatividad pueden ser utilizados para plasmar estas problemáticas en el escenario, permitiendo un enfoque crítico y participativo, tanto por parte de los actores como de los espectadores. La vida cotidiana a menudo nos convierte en espectadores pasivos de nuestras circunstancias, y el cuestionamiento se transforma en un acto de rebeldía.

Cuando hablamos de problemáticas sociales, solemos pensar en la desigualdad, en condiciones de pobreza, corrupción, discriminación, etcétera. Cada una

TEATRO, CORPORALIDAD Y EFECTOS SOCIALES

es un factor importante que compone el enunciado de violencia, pero no siempre tiene por fin herir, ni ser representaciones de mensajes de odio, ya que pueden acontecer desde contextos desinformados. Con cada una se puede trabajar e intervenir de manera conceptual, y en el arte las podemos plasmar desde el teatro.

La creatividad, el *performance* y los discursos catárticos son medios idóneos para resignificar y proyectar asertivamente las repercusiones y el origen de estos lenguajes, planeándolo desde puntos creativos donde el actor y los espectadores son receptores y emisores críticos activos. La mayor parte del tiempo invertido en la rutina nos manejamos como una pieza complementaria que despierta su individualidad y capacidad de reflexión, sensibles a nuestras circunstancias, pero exceptuando la habilidad de congeniar con un destino personal, sin cuestionar y, cuando decidimos hacerlo, hay algo que siempre nos impide avanzar y generar pensamientos sustanciosos y con criterio.

En este sentido, la violencia es un sistema de poder que se encuentra en los mismos estados de vulnerabilidad y exilio. Al respecto, Rita Segato (2018) menciona en su libro *Contra-pedagogías de la crueldad*:

A esto se le agrega la expansión de los escenarios de las nuevas formas de la guerra en América Latina, con la proliferación del control mafioso de la economía, la política y de amplios sectores de la sociedad. La regla violenta de las pandillas, maras, sicarios y todos los tipos de corporaciones armadas que actúan en una esfera de control de la vida que he caracterizado como para-estatal, atraviese interviene la mitad de los vínculos domésticos de género, introduce el orden violento circundante dentro de casa. Es imposible hoy abordar el problema de la violencia y la letalidad en aumento como si fuera un tema separado de la situación de intemperie de la vida. (p. 14)

Cabe recalcar que la violencia como un elemento de las historias teatrales puede ir de la mano con las violencias pedagógicas. Este argumento proviene de la experiencia de pertenecer a un aula considerada como un espacio seguro de creación, a pesar de resultar ser uno invasivo para mi generación. A raíz de ello, y porque la enseñanza que se establecía era taxonómica y normativa, comprendí que la mayoría nos sentíamos violentados en nuestra capacidad de creación, asumiendo en poco tiempo que en este espacio no había cabida para todos y que había minorías en un discurso de formalidad escolar que era protegido por un sistema institucional.

TEATRO, CORPORALIDAD Y EFECTOS SOCIALES

La universidad me dio las herramientas necesarias para cuestionar lo que estaban haciendo con mi aprendizaje. No fue para nada pedagógico. Hablo desde la rabia, desde la represalia, el hecho de la resiliencia.

¿Alguna vez te has sentido atacado por algún maestro? El consejo dictamina que, si te has sentido de esta manera, debes hacer una carta contando tu experiencia. Después de hacerlo todo tu grupo de generación debe firmar y, tal vez después de mandar esa carta, el consejo pueda hacerte caso y asesorarte sobre lo que sería mejor, además de hablar con el maestro para ver qué opina sobre el asunto y, al final, llegar a un acuerdo (o no).

III. Pedagogía subjetiva

La pedagogía subjetiva es un acto de opresión para la educación, ya que se trata de repetir y no cuestionar por una calificación, por el resultado de avanzar a la supremacía del hombre, para ser más hombres productivos capitalistas. El aprendizaje es subjetivo, incluso en las matemáticas, pero existen represalias si no hay un resultado; memorizar el resultado alcanzable para el estado, lo aprendes y desaprender en el camino. Dominé cada terminología, para luego olvidarla en la esquina. ¿Quiero ser educada para olvidar?

El educador debe ser educando para educar. Los lineamientos son objetivos de aprendizaje y se basan en la experiencia del pedagogo. Los términos que siembran frustración, miedo y desesperanza no se resignifican, más bien, son metodologías vacías, duras y subjetivas.

El educador aparece como su agente indiscutible, como sujeto real, cuya tarea indeclinable es “llenar” a los educados con los contenidos de su narración. Contenidos que sólo son retazos de la realidad, desvinculados de la totalidad en que se engendran y en cuyo contexto adquieren sentido. En estas disertaciones, la palabra se vacía de la dimensión concreta que debería poseer y se transforma en una palabra hueca, en verbalismo alienante. De ahí que sea más sonido que significado y, como tal, sería mejor no decirla. (Freire, 1968, p. 51)

Dentro de mi trayectoria en el campo de la actuación me percaté de que muchas de las actividades que realizaba en las clases con fines de exploración carecían de justificación y sustento. A menudo nos pedían realizar ejercicios que no se relacionaban con un enfoque taxonómico siquiera, como cuando nos pedían experimentar sensaciones abstractas; “debes sentirte como el

TEATRO, CORPORALIDAD Y EFECTOS SOCIALES

color rojo” o “ahora intenta ser azul”. Aunque comprendo que estos ejercicios pueden contribuir al desarrollo de la expresión corporal, en mi opinión, reducir la búsqueda al intérprete, cuando se enfocan en aspectos tan intrascendentes como la percepción de un color, no le aportaba un valor significativo. Más bien, este tipo de dinámicas pueden resultar frustrantes para los estudiantes según sean tratados. Si en todas las clases se insiste en este tipo de enfoques y no se les proporciona a los alumnos los señalamientos necesarios para mejorar su actuación de manera concreta, se corre el riesgo de limitar el verdadero crecimiento y la trascendencia en el campo de la actuación.

Otro desfavorable ejemplo que ilustra este punto fue cuando un profesor me recomendó imitar la corporalidad del actor Damián Alcázar y basar mi actuación en sus películas. Aunque mi complexión era delgada, siendo una mujer de 22 años, este maestro optó por no brindarme una instrucción o un planteamiento de trabajo, además de que no aportó un cuestionamiento para mi desarrollo actoral, sino que me limitó a imitar a Alcázar. A pesar de tener experiencia en danza contemporánea y otros deportes, no pude utilizar estas habilidades en el escenario y, como resultado, nunca disfruté de esta actuación, ya que sentía que mis interpretaciones carecían de verosimilitud. No se trataba de una incapacidad personal para actuar, sino que mi desafío consistía en copiar a alguien más, cuando lo que quería era ser una actriz genuina y única en lugar de caer en los estereotipos. El teatro trata precisamente de desafiar la norma y no conformarse con ella. No hubo paso a protesta y, en todo caso, hubiera preferido explorar un ambiente más auténtico y constructivo, en lugar de imitar a Damián Alcázar.

Mi testimonio intercede para evidenciar la contradicción en que se desenvuelven las decisiones académicas en su trato por los estudiantes, sin pretensiones de caer en la victimización. Me interesa compartir el bien común que buscó mi generación y sus consiguientes por ser diplomáticos con el lema que presume la universidad desde el año 1952, cuando el doctor Vasconcelos acuñó la frase “Educo en la verdad y en el honor”, que desde entonces es el lema y el símbolo de la Universidad Autónoma de Querétaro.

La performatividad fue un instrumento útil para este género de discursos no pragmáticos. Con esto quiero decir que pudimos esclarecer los sentimientos y las frustraciones adaptándonos al teatro, donde el miedo de ser discursivo y exponer lo que pensamos deja de ser restringido. El crecimiento personal y colectivo surge a partir de un acuerdo enunciado que no se distingue del juicio al que muchos otros, a lo largo de la historia, a lo largo de la emancipación a la que

TEATRO, CORPORALIDAD Y EFECTOS SOCIALES

responden las instituciones y la sociedad, nos reducen al único sentimiento capaz de volver la docilidad en motivo de lucha.

Focalizando la raíz teatral del psicodrama, trabajamos porque el ambiente se convierta en un progreso de lo transicional, una cosa que llega a generar Augusto Boal partir de los mismos contextos, siendo que habla también sobre un teatro razonado y objetivo. Algo en particular que surge en la comunidad artística son sistemas violentados por los mismos contribuyentes de este, que no dejan que este tipo de representación escénica sea un lugar de escucha, de reflexión, de pertenencia; generando inclusive de la misma autocensura un estímulo creador. Cuando nos regimos por taxonomías que generan violencia, solemos responder a intervenciones injustificadas que llegan a ser el tropiezo para el o la creadora. Es por esto que, discursivamente, se genera un choque entre la creatividad y el objetivo, estropeando razones e imposibilitando una verosimilitud entre el ente expectante y la creación.

Busco abarcar un espacio que proponga generar momentos de cuidado en él mismo, hablando de lo que piensa el artista para que, de ese modo, otros creadores conversen sobre temas pertinentes al enfoque creativo y se generen diálogos activos sobre el arte y su pluralidad en distintos procesos. El teatro de lo absurdo representa adversamente esa misma complejidad. Propone espacios para los exiliados, personas oprimidas y marginadas. En el arte, convierte estas luchas estéticas y poéticas desde la división de las clases sociales. La metodología del teatro de lo absurdo nos cede herramientas para congeniar y brindar alternativas narrativas y espacios de funcionamiento en busca de nuevas propuestas.

Disponer mi transformación como creadora puede estipularse como inestabilidad por mis acciones de modificar al ser, a mí misma, a la escena y al espectador. “Todos debemos hacer teatro para averiguar quiénes somos y descubrir quiénes podemos llegar a ser. [...] Para resistir no es suficiente decir no. Es necesario desearlo” (Boal, 2006).

IV. Biodrama

El biodrama o drama biográfico permite contar historias de vida de personas a través del teatro. Su objetivo es explorar en profundidad la vida de un individuo y presentarla en forma de narración dramática e histórica. Paola Hernández y Pamela Brownell (2017) destacan la importancia de la ficción dentro del biodrama: “El *biodrama* busca facilitar la exploración y la valorización de la vida de la persona”. Esto, al fin y al cabo, es lo que fortalece la creación en escena y

TEATRO, CORPORALIDAD Y EFECTOS SOCIALES

fomenta la empatía del público. Las historias se narran de manera compleja y catártica, permitiendo que el público se interese en la historia del ejecutante.

Cada representación en escena es una ficción y no necesariamente tiene que ser verosímil, ya que con el discurso del creador se asemeja a una autoficción. A través del biodrama se puede dar vida a historias reales y complejas, impulsando la empatía y la reflexión en el público. Puntualizar y fomentar el valor de las historias nos ayuda a comprender más los contextos, crear conciencia del otro y poder generar símbolos y conexiones dentro de esta área teatral. Cuando hablamos de teatro emerge la exploración, la interpretación y la esencia de sucesos, como temas políticos y controversiales que intervienen en momentos de nuestra vida continuamente a partir de la belleza o de la carencia de ella.

V. Intervención de espacios

Cuando se trata de explorar y transformar espacios, siempre lo enfoqué desde una perspectiva corpórea y escénica. Cuando tenía 12 años tuve mi primera experiencia teatral y lo que más me impactó fue la expresión corporal: la danza y observar a los artistas moverse mientras narraban historias. Me daba la sensación de estar inmersa en la experiencia, como cuando se miran películas y te llegan a cautivar de tal forma que consigues sentirte parte de la trama, haciendo personal la ficción. Experimento lo mismo cuando llego a presenciar actuaciones que incluyen elementos corporales en escena. Cuando el cuerpo se pone en movimiento, se despierta una sensación de catarsis anticipando que nos deparará la siguiente secuencia.

Ahora, en el presente, lo relaciono con la ocasión donde un mentor me expresó lo siguiente: “cuando asistes al teatro, presencias lo que a menudo está más allá de nuestras capacidades”. La intervención en espacios me permite empoderarme y adquirir discursos desde perspectivas diferentes, ya que aborda códigos que la misma arquitectura ofrece. Despierta el proceso creador, estrechamente relacionado con la poética que estos lugares contienen de por sí, con historias y eventos inquietantes que como individuos es nuestra responsabilidad preservar. Al final, la intervención de ese espacio permite expresar el verdadero motivo personal detrás de cada acción, lo que para mí genera un enunciado justificado y con autoridad.

La intromisión en el teatro puede ser utilizada para un nuevo orden social y comunitario. En el teatro, se emplean contextos para concientizar, provocar

TEATRO, CORPORALIDAD Y EFECTOS SOCIALES

reflexión y fomentar la participación en temas sociales y/o políticos. La intervención no solo se genera con entes activos como lo es el teatro, sino también en situaciones menos dialogadas, por ejemplo, en el registro de alguna presencia en el espacio con pintura, una señal o escribiendo una frase en paredes abandonadas, es intervenir desde el sentir. Pudiera ser desde la honestidad, pero también desde la mentira. Mejor dicho, desde lo incierto.

Crear rutas de transición en espacios condicionados por contextos violentos ya lo hace una intervención. Dar pie a la investigación para resignificar la zona donde antes hubo guerra y exilio, donde los sistemas de poder colonizaron y blanquearon estos sitios. Nosotros como artistas buscamos dar vida a nuevas historias en zonas heridas, donde el miedo pasa a segundo plano y brotan preguntas. Resonando musicalidad, luces, escenas, discursos, performance, textos, teatro en espacios no convencionales donde el arte se siente íntimo y moviliza la acción de ternura, de convivencia y de amor.

Siempre buscamos erradicar o resignificar los traumas para un bien propio, y cuando los hacemos con estos sinónimos de ternura, no es que pretendamos romantizarlos, sino que se busca darles un significado agradable que ya no tiene poder sobre nosotros mismos. Lo mismo pasa con los espacios violentados, se permean de maneras complejas, pero siempre al cuidado personal y del otro.

Poder poner estas prácticas en un estímulo sociológico nos permite sentirnos cómodos. No hay una fórmula como tal para ello y llega a ser muy complejo, ya que somos identidades diferentes, pero la pregunta en cuestión es si se podrá sostener este espacio seguro. Yo creo que no, ya que algunos de mis argumentos incluso llegan a ser utópicos y asonantes. Sin embargo, sosteniendo mi reflexión a manera de invitación, nos podemos cuidar a nosotros mismos y ser empáticos con y por lo otro, y seguir jugando con estas nuevas disidencias que nos llevan a una satisfactoria creación colectiva, o como experiencias que podemos transformar de otras maneras más amables.

VI. La resiliencia y el teatro

El teatro en nuestro tiempo genera formas de poder enfrentar adversidades personales, funcionando a la par de la representación de piezas dramáticas que, ya sea con una narración o dramaturgia, nos motiva e inspira a ser partícipes de momentos que nos dará una capacidad de recuperación, de enmendar momentos de situaciones difíciles. Cuando hablamos del significado de resiliencia se generan formatos que se desarrollan y fortalecen a lo largo de la vida,

TEATRO, CORPORALIDAD Y EFECTOS SOCIALES

dando siempre redes de apoyo, momentos reflexivos, emociones, capacidades para regular las adversidades y, siempre, resoluciones de problemas que lleguen con el paso del tiempo. Esto sucede de tal forma que los mismos enfrentamientos cotidianos son los dispositivos a través de los cuales conocemos la teatralidad: enfrentar y afrontar lo que somos como cúmulos de recuerdos y originar energías con sentimientos y emociones que nos destacan como personas, como seres, dando paso a la fundación de nuevas mecánicas para desafiar estos procesos individuales.

Conclusiones

En resumen, los puntos claves siempre han sido los espacios para la creación escénica, abarcando el cuestionamiento y la reflexión de palabras mencionadas como la autocensura. Por otra parte, me complace compartir mi experiencia y lo que me ha llevado a un cuidado de mí misma, ya que sigo identificando este tipo de prácticas como un asunto de relevancia para cada creador escénico. Escribo esto desde el sentir que, al ser dialogado con otras personas, me hizo darme cuenta de que no soy la única estudiante o egresada que se sintió oprimida.

Generar estas intervenciones hace que los procesos sean para sumar, y al interceder en ellos, ya sea en un espacio convencional de teatro o no, lo vuelve un acto de presencia transgresora, aunque sea en menor medida. Hacer pequeñas documentalizaciones de estos procesos funciona progresivamente para una revocación de lo transicional. Deja de ser un acto de resistencia para él o la mentora y atiende con mayor dignificación la teatralidad.

A su vez, es importante generar relaciones que fusionen la visión del o la educadora o director, para conciliar las intenciones y deseos del ejecutante. Pensar que solo hay una manera de hacer intervenciones escénicas nos deja sin nuevos terrenos que explorar.

Como forma de conclusión, he de reconocer que mi perspectiva varía mucho: hay cosas que nunca han estado entendidas del todo, pero nuestro mundo lo hace ver simple cuando es más complejo de entender, ya que este tipo de intervenciones se ven como una transición que dura para siempre. Mutan las posibilidades, muta el cambio que nos produce honestidad. Algunas otras veces nos sentimos mutantes por la violencia que genera nuestro ambiente, que nos dice que está fuera de lugar nuestro arte, sin embargo, hay reacciones que nos encarnan nuevas posibilidades de teatralizar. Hay maneras en las que el arte puede llegar a transformar como la alquimia que transmuta las experiencias.

TEATRO, CORPORALIDAD Y EFECTOS SOCIALES

Por último, contaré esta experiencia para que quede claro cómo mi espacio de cuidado fue el arte, el teatro, y por qué abarqué con tanto ímpetu el tema de la violencia y la importancia de no transfigurar la salud por el compromiso. Hace un tiempo, cuando no conocía ni el arte ni el teatro ni la resignificación, fui violentada en términos de la sexualidad. Situación no lejana, por desgracia, de una realidad vinculada estrechamente con mi contexto sociocultural. No sabía cómo contarle a mi círculo cercano, ya que no contaba con la educación emocional ni con una red de apoyo sostenible en un espacio de cuidado. Lo reprimí por mucho tiempo hasta que llegué a un taller de actuación donde la clase trataba de hacer una partitura corpórea, en relación con una secuencia de movimientos. Lo que hizo este ejercicio fue que lo tornara mediante un proceso mágico para expresar lo que había pasado, sin rayar en la literalidad.

Para mí fue liberador poder hablar de esto en escena de una manera más simbólica. Los espectadores le dieron su propio sentido y significado, dándome espacio de contribuir con una forma de pensamiento generalista e interesante. El lugar de representación no contaba con un espacio donde el artista pudiera hablar, así que nadie lo supo, pero para mí significó enunciar fuertemente aquello que con palabras no bastaba. En su momento hablé de empoderamiento desde mi yo interno.

Actualmente sigo en busca de estos espacios de cuidado gracias a estos momentos que me dejan salir de la norma y que me llevan a preguntarme por qué las normas convencionales no me convencen. ¿Por qué transgredir mi creación y mi persona? Convivo suficiente con mi mundo habitual, cotidiano y violento, heteronormado patriarcal blanco. Por mucho tiempo luché para poder tener los mismos privilegios que otros, y al contar con unos cuantos, me hacen sentir el de pertenecer, me hacen sentir que ya no los quiero. Quiero seguir interviniendo mi espacio, mi mundo y dejar la censura de lado, el miedo a ser vista, pero sigo en la lucha de buscar mis propios valores y hacerlos míos, parte de mí.

Referencias

- Bausch, P. (2009). *Entrevista a Pina Bausch / Entrevistada por María Cristina Jurado*. Revista Ya. <https://ddooss.org/textos/entrevistas/entrevista-a-pina-bausch>
- Boal, A. (2006). *The Aesthetics of the Oppressed*. Routledge.
- Brownell, P. y Hernández, P. (2017). *Biodrama. Proyecto Archivos: Seis documentales escénicos*. Editorial Filosofía y Humanidades UNC.
- Freire, P. (1968). *Pedagogía del oprimido*. Editorial Madrid XXI.
- Sacchi, S. N. (2023). A las casas. *Post(s)*, 9(1), 218-229. <https://revistas.usfq.edu.ec/index.php/posts/article/view/2988>
- Segato, R. (2018). *Contra pedagogías de la crueldad*. Prometeo Libros.

El efecto del drama interactivo teatralizado en la creación de equipos de alto desempeño

Samantha Oliva Ruiz

Introducción

Este capítulo busca abordar los conceptos fundamentales necesarios para la creación de una nueva metodología de formación de equipos de alto desempeño. Esta propuesta estará inspirada en la fusión del género de videojuegos denominado *drama interactivo*, una teatralización basada en el *teatro foro* y la metodología de formación de equipos denominada *meta-aprendizaje*.

En el ámbito empresarial existen estructuras de trabajo que dependen de la distribución de actividades entre equipos o áreas; esta es la principal razón por la cual el trabajo conjunto es esencial para el desempeño de las empresas. Sin embargo, no todos los equipos consiguen generar una dinámica sustentada por un conjunto de habilidades que mejoran la calidad del proceso y el resultado del trabajo, derivando en problemáticas como la falta de capacidad resolutoria, el alto consumo de tiempo en la toma de decisiones, la falta de una identidad grupal que busque algún objetivo en común o el abandono operativo del proyecto.

TEATRO, CORPORALIDAD Y EFECTOS SOCIALES

Es por esta razón que existen distintas metodologías que buscan el desarrollo de equipos de alto desempeño, los cuales se diferencian del común de los equipos al generar en conjunto distintas habilidades que mejoran la calidad del proceso y el resultado del trabajo.

I. Metodologías preexistentes

Martha M. García (2000) describe a los equipos de alto desempeño como aquellos en los cuales sus integrantes son impulsados a examinar la manera en la que trabajan juntos, así como a identificar sus problemas y encontrar mecanismos más eficaces de resolución y cooperación. Los equipos de alto desempeño realizan sus tareas favorablemente, son capaces de resolver problemas y disfrutan de relaciones interpersonales que se desarrollan dentro del equipo.

Una de las metodologías utilizadas para este propósito reconoce y aplica el valor pedagógico de los juegos y el trabajo lúdico. A esta metodología se le conoce como *gamificación*. Prosperi, Sabarots y Villa (2016) sostienen que la gamificación potencia la predisposición conductual o psicológica que el ser humano tiene naturalmente para alcanzar uno o más objetivos. De igual manera, se genera una mayor retención de la información y de la experiencia debido a que permite tener una capacitación que lucha en contra del aburrimiento. Así mismo, el aspecto más beneficioso de la metodología de aplicación de la gamificación para el desarrollo de equipos de trabajo es la libertad del fracaso en un ambiente seguro, es decir, sin el temor a sentir vergüenza por el error y con la posibilidad de múltiples intentos para llegar al objetivo (Wang, Hsu y Fang, 2022).

Con el avance tecnológico y cultural que ha tenido la sociedad, la gamificación ha sumado a su repertorio la implementación de videojuegos para mejorar la dinámica grupal. Esto debido a que se ha demostrado en distintos estudios que los videojuegos tienen potencial pedagógico, el cual se puede aplicar a la construcción de equipos de alto desempeño. David Carvajal (2014) menciona que los videojuegos incorporan una serie de características que pertenecen a buenas técnicas pedagógicas, tales como la planificación de un sistema progresivo que requiera atención y desarrollo de las capacidades resolutorias. Lo anterior se consigue al contar con distintos niveles que aumentan su dificultad durante el proceso de aprendizaje. Asimismo, se genera el refuerzo positivo para los jugadores gracias a su sistema de progresos, logros y recompensas, el cual propicia un aprendizaje eficiente.

TEATRO, CORPORALIDAD Y EFECTOS SOCIALES

De igual manera, el aprendizaje al jugar un videojuego se ve potencializado por distintos elementos, tales como la diversión como parte del proceso, la motivación de superar un desafío, la interacción y la socialización para la resolución del juego. Esto se logra gracias a la participación directa del usuario en la narrativa y el avance del juego (Carita, 2012, p. 54). Sin embargo, a pesar de estas particularidades, la aplicación de esta metodología no ha conseguido una mejora en los resultados a largo plazo.

Otra metodología pedagógica que se ha explorado para el desarrollo de mejores dinámicas grupales ha sido el uso de actividades teatrales, la cual fue probada como una herramienta en grupos de estudiantes. En un artículo para la revista *Journal of Management Education*, Boggs, Mickel y Holtom (2007) describen que el uso de esta herramienta incrementó el nivel de compromiso de los grupos en sus actividades, además de permitirles explorar formas de resolver situaciones complejas. Lo anterior se logró gracias al impacto que genera en el espectador las imágenes vívidas representadas por los actores, sumado a la oportunidad de interactuar con los mismos dentro de las representaciones que emulan situaciones que se observan en la vida real.

Sumando a lo anterior, una investigación realizada por B. Kirsten y R. Du Preez (2010) mostró que la aplicación de actividades teatrales podía mejorar el ambiente de trabajo dentro de un equipo hasta un 10 %, propiciando un mejor rendimiento y desarrollo del trabajo. No obstante, los efectos de esta investigación mostraron ser resultados a corto plazo, al igual que en el caso de la gamificación.

Por lo anteriormente expuesto, este capítulo explora la posible integración de los beneficios de ambas metodologías con el interés de aumentar su eficacia y la longevidad de los resultados. La demostración del potencial que tienen tanto el teatro como los videojuegos para el desarrollo de habilidades que son aplicables en ambientes laborales abre la posibilidad del planteamiento de una nueva metodología que surja a partir de la convergencia de características específicas de ambos.

Esta posibilidad de fusión requiere de una base funcional, por lo que se buscó una teoría o práctica ya existente para los fundamentos de cada una de las tres esferas principales que generarán esta metodología. Por un lado, para la esfera de videojuegos, el género drama interactivo; por el otro, como base para la teatralización, el teatro foro de Augusto Boal; y, finalmente, para el desarrollo de equipos de alto desempeño, el meta-aprendizaje de Marcial Losada.

TEATRO, CORPORALIDAD Y EFECTOS SOCIALES

Cada uno de estos fundamentos será descrito a continuación planteando la posibilidad de una convergencia entre ellas que entreguen a los equipos conformados un resultado a largo plazo.

II. Equipos de alto desempeño

Formación de un equipo de alto desempeño

La formación de equipos puede aplicarse en distintos niveles. Desde lo particular hasta lo general, es posible trabajar con los integrantes de un área para resolver las diferencias, aprender a trabajar en equipo y optimizar su desempeño, así como se puede trabajar en la relación y el trabajo entre las distintas áreas para realizar una comunicación integral.

Según Marcial Losada (2015), un equipo de alto desempeño es aquel que logra desarrollar un ambiente emocional simétrico y expansivo, el cual permita la generación de energía suficiente para que los integrantes de un grupo entreguen en conjunto resultados a largo plazo. A diferencia de los equipos no eficientes, un equipo de alto desempeño se desarrolla fuera de dinámicas inflexibles y auto restrictivas para la creación y resolución. Es por ello que, para conseguir el efecto descrito en el primer párrafo, se necesita trabajar la conciencia de las dinámicas repetitivas que son nocivas y atrapan al equipo, no permitiéndole avanzar; es decir, lo que coloquialmente podemos llamar como un círculo vicioso. De esta forma, “Estas dinámicas son patrones malsanos de interacción con los demás, especialmente, con seres apreciados, que se repiten una y otra vez” (Gutiérrez, 2011, p. 267). Una vez que se haya adquirido esa conciencia, el siguiente paso consiste en cambiar las dinámicas represivas por aquellas que liberan. Es en este punto en el que entra el meta-aprendizaje.

Meta-aprendizaje

Losada (1999) desarrolló el modelo del meta-aprendizaje a partir de modelos matemáticos que le ayudaron a comprender de una mejor manera el comportamiento social de los equipos. El meta-aprendizaje se refiere a la capacidad de aprender más allá de lo que ya se tiene conocido y estar abierto a la posibilidad de un cambio. “Se define como la capacidad para disolver los atractores que están cerrando las posibilidades de acción eficaz, para evolucionar a atractores que abren las posibilidades de acción eficaz” (Gutiérrez, 2011, p. 264).

Este modelo se centra en el trabajo sobre el campo emocional que genera el equipo en conjunto, ya que no importa qué tan altas sean sus capacidades técnicas, si el campo emocional no está equilibrado, difícilmente se llegará al

TEATRO, CORPORALIDAD Y EFECTOS SOCIALES

resultado esperado o la conclusión esperada. Los parámetros que utiliza el meta-aprendizaje para medir ese equilibrio se derivan de un concepto denominado *conectividad*.

Conectividad

La conectividad aborda la interacción entre los integrantes de un equipo, su influencia y los comportamientos entrelazados entre cada uno de ellos. Este concepto es entendido como la capacidad de comunicación y de resolución, partiendo del respeto y la confianza como parte esencial para la resolución de las problemáticas que puedan presentarse durante la convivencia o el desarrollo del proyecto. El reto está en conseguir la conectividad duradera más allá de la favorable respuesta grupal obtenida durante los ejercicios realizados dentro de las actividades de integración.

Marcial (2015) propone tres puntos a desarrollar para obtener este resultado y llegar a la conectividad:

- a) El equilibrio entre lo negativo y lo positivo.

Este punto se refiere a dos cosas, siendo la primera a la forma de retroalimentación, la cual proviene no únicamente por medio de la comunicación verbal, sino también de los gestos y ademanes. Lo segundo que aborda este parámetro es el trabajo con la tendencia del ser humano a prestar atención a lo negativo. Losada (2015) describe esta situación como un rasgo de supervivencia innata en el ser humano, el cual requiere de gran esfuerzo para ser controlado y utilizado de forma proactiva.

Para conseguir el equilibrio dentro del equipo, tanto en la retroalimentación interna y externa del grupo, como en el ambiente emocional general de las interrelaciones, es necesario una ratio de tres comentarios positivos a uno negativo, ya que, de igual manera, demasiada positividad podría evitar que el equipo llegue a un resultado funcional y objetivo.

- b) El equilibrio entre la indagación y la persuasión.

Esto se refiere al interés de los integrantes del equipo, ya que, si un equipo no realiza preguntas, difícilmente generarán ideas. También se refiere a la capacidad de los integrantes de recibir las ideas de los demás, abriendo así la posibilidad de una contribución creativa por parte de todos, lo cual no ocurre si los integrantes del equipo toman una postura defensiva entre ellos.

Los equipos de alto desempeño realizan preguntas que permiten la discusión, la generación de nuevas dudas y la indagación para resolverlas. Es un equilibrio entre la búsqueda, la propuesta y la recepción de nuevas ideas.

TEATRO, CORPORALIDAD Y EFECTOS SOCIALES

c) El equilibrio entre la orientación interna y la orientación externa.

Este punto se describe como la capacidad de los integrantes del equipo, así como de individuos fuera del mismo, de organizar y retroalimentar. Va de la mano con el punto anterior, ya que se refiere a la apertura de los integrantes para enfocar su atención en los demás y no únicamente en sí mismos, generando que las respuestas ante las diversas situaciones no provengan desde una visión limitada y limitante.

El equilibrio de estos tres puntos producirá un ambiente guiado por un *campo emocional expansivo*, entendiendo este concepto como aquel campo que llena de energía al equipo, lo motiva y además genera espacio para un intercambio sano. El extremo contrario de este sería un *campo emocional restrictivo*, el cual se percibe como un ambiente lleno de tensiones y energía baja. Con la práctica constante, el campo emocional expansivo será asimilado dentro del cuerpo, permitiendo así el alcance de la conectividad.

III. Desarrollo de habilidades

Habilidades personales/ Inteligencia emocional

Uno de los principales aspectos que buscan las empresas al momento de la contratación es la inteligencia emocional, puesto que es esencial para el desarrollo del empleado, ya que permite un mejor desarrollo de sus conocimientos técnicos dentro del ambiente laboral. Lo que priorizan las compañías no es una calificación, sino a alguien que sepa liderar, trabajar en equipo, relacionarse, tener alta tolerancia a la frustración, así como la capacidad de resiliencia.

La inteligencia emocional está enfocada en la conciencia y en la identificación de las emociones propias y de los demás. La aplicación de esta inteligencia se centra en el uso asertivo de las emociones del individuo y su adaptabilidad, elementos de gran importancia dentro del ambiente laboral. De esta forma, “Cuanto más complejo sea un determinado trabajo, mayor es la importancia de la inteligencia emocional, aunque sólo sea porque su deficiencia puede obstaculizar el uso de la experiencia o la inteligencia técnica que tenga la persona” (Goleman, 1998, p. 26).

La inteligencia emocional según Goleman (1998) permite desarrollar distintas habilidades, tales como la conciencia sobre las emociones, la comprensión de los sentimientos de otros, la regulación de las emociones, la capacidad de tolerar la frustración y la presión, el desarrollo de la empatía y la capacidad de participar y aportar en ambientes armónicos.

TEATRO, CORPORALIDAD Y EFECTOS SOCIALES

Habilidades grupales/ Inteligencia social

Hoy en día se habla de que los mejores liderazgos son aquellos en donde el líder pueda adaptarse al tipo de liderazgo que requieren los integrantes del equipo para así comunicarse con ellos de la mejor forma y con base en las habilidades y funciones de cada uno. Esto requiere habilidades que vayan más allá de la autoconciencia de las emociones propias; se necesita de un tipo de inteligencia que permita el desarrollo en conjunto.

Goleman (2006) propone la inteligencia social, que se enfoca no en la introspección y el manejo de nuestras emociones, sino en la aplicación de estas mismas dentro de una relación y en la interacción con los demás. Abarca las dinámicas de intercambio de las emociones, cómo éstas se contagian entre los integrantes de un grupo y logran generar un cambio del ambiente. Esto quiere decir que se centra en la forma en la que las emociones del individuo afectan a los demás y viceversa. “La inteligencia social como un término abreviado para cuando somos inteligentes no sobre nuestras relaciones sino en nuestras relaciones” (Goleman, 2006, p. 19).

IV. Drama interactivo

El drama interactivo es un género de videojuegos que surgió a partir de la búsqueda de la inmersión del usuario en la narrativa, evolucionando de esa manera en algo que se centra en la ramificación de la toma de decisiones y sus consecuencias, así como ocurre en la vida diaria. Es aquí donde recae su valor didáctico, ya que, al volverse el usuario un espectador activo, es capaz de tomar responsabilidad sobre el desarrollo de la historia.

Elementos que componen al drama interactivo

El género de videojuegos de drama interactivo consta de una estructura bastante compleja. Para el desarrollo de estas propuestas es necesario contar con los siguientes elementos.

El primero es el discurso, entendiéndolo como una microestructura a partir de la cual se conforma un pensamiento a nivel profundo. Según el artículo escrito por Lara (2014), este discurso debe crearse a partir de cuatro ejes:

- Sujeto vs Entorno
- Medio vs Experiencia
- Experiencia vs Entorno
- Redundancia vs Variabilidad

TEATRO, CORPORALIDAD Y EFECTOS SOCIALES

El siguiente elemento es el texto, el cual se puede describir como el resultado de un relato o el conjunto de información que contiene referencias y es transmitido tanto de manera verbal como no verbal. En este punto es necesario destacar que el texto debe permitir la ramificación de la narrativa, dando pie al desarrollo de múltiples finales y consecuencias sobre la historia a partir de las decisiones tomadas. Esto último es la característica principal de este género de videojuegos.

Una vez establecido el texto, se requiere especificar los objetivos y las reglas del juego, así como definir la relación entre el nivel de interacción en relación con el nivel de complejidad. El drama interactivo “ofrece una historia con una fuerte carga psicológica que influirá en el usuario” (Lara, 2014, p. 135), lo cual ha permitido la introducción de dilemas morales en sus premisas, generando así la oportunidad de un análisis que lleve al desarrollo de un criterio propio, además de generar conciencia de las decisiones tomadas ante múltiples escenarios. Esto permite una mayor retención de la información al transmitirse por medio de una experiencia inmersiva.

Para que este efecto sea posible, es necesario que la narrativa esté permeada por cinco elementos: estética, interactividad continua, interactividad agresiva, eventos rápidos y empatía. Es a partir de este conjunto que se consigue generar la experiencia de intervención decisiva en el usuario.

Habilidades que puede desarrollar el drama interactivo

Lara (2014) describe que la estructura del drama interactivo permite la generación de la empatía, ya que el usuario se ve más involucrado en la historia al tener en sus manos el destino de una persona. Este aspecto se ve potencializado con la carga psicológica del juego y la generación de emociones del usuario durante la experiencia.

Un ejemplo de cómo la estructura de este género logra involucrar al usuario y generar aprendizaje significativo es el uso de los eventos rápidos. Estos consisten en presentar una situación crítica en la historia que requiere seleccionar una decisión sin que la acción se detenga, dejando de esa manera menos de 10 segundos para responder. La tensión que se genera en los eventos rápidos está diseñada para que el usuario cometa fallos significativos bajo la presión, generando así cada vez más tolerancia a la frustración y una conciencia sobre la reacción individual ante estos estímulos.

Así mismo, en aquellos momentos de la historia en los que se deben tomar decisiones sin la presión de un evento rápido, el usuario puede evaluar las

TEATRO, CORPORALIDAD Y EFECTOS SOCIALES

situaciones y el desarrollo de wla historia hasta ese punto de la partida, para definir qué opción considera la adecuada. Esta acción aporta al usuario la habilidad de diagnóstico y evaluación de datos.

Al fallar en estos segmentos discursivos, ya sea por no realizar la acción correcta en el tiempo, llevar a cabo una distinta, o ser incapaz de actuar, las escenas y el final de *Heavy Rain* pueden variar, sin olvidar otros factores: los fallos pueden provocar que alguno de los personajes muera y quede automáticamente fuera de la historia (Lara, 2014, p. 142).

A pesar de que las consecuencias de esta experiencia no afectan la vida real del espectador, la inmersión de la narrativa puede influir en sus emociones y con ello la unión de la experiencia del juego con la realidad del individuo. Si el desenlace del personaje no es el deseado, el usuario puede volver a jugarlo buscando cambiar las decisiones que se tomaron con anterioridad, abriendo así la puerta a un proceso racional y evaluativo de las opciones y sus posibles consecuencias para tomar “mejores decisiones” que lleven al resultado deseado. De esta manera, se convierte en una gran herramienta para el aprendizaje humano.

V. Teatralización

Habilidades que puede desarrollar el teatro

Si lo que se busca del teatro es la posibilidad de aplicar esta disciplina como una herramienta para el desarrollo de habilidades que sea útil fuera de una puesta en escena, se puede tomar como referencia la filosofía y las estrategias de Augusto Boal con el *teatro del oprimido*. Lo primero a destacar de su filosofía es la idea de que el arte es algo natural en el ser humano, algo con lo que absolutamente todo individuo nace y tiene la capacidad de desarrollar, indistinto a la habilidad o facilidad que presente el individuo en el primer intento de esta. No es cuestión de talento, sino de la posibilidad de realizarlo sin importar la calidad del resultado, y esa última puede trabajarse.

Como base principal para la propuesta de una teatralización, se consideran los principios del teatro foro. Este consiste en un trabajo teatral donde el espectador mismo se convierte en actor, convirtiéndose en el guía de su propia historia, siendo así capaz de pasar la etapa de la catarsis generada por una puesta en escena y tomar acción sobre el futuro de su vida real con base en

TEATRO, CORPORALIDAD Y EFECTOS SOCIALES

lo adquirido en la experiencia teatral. Con la inmersión en la experiencia y la búsqueda de interactuar directamente con la acción, lo expresado y realizado dentro de la narrativa planteada llevan a un proceso racional y emocional que deriva en la acción real, es decir, en la materialización de la idea o el concepto.

Al actuar se generan referentes para la vida, se analizan situaciones al crear juicios sobre ellas; al relacionar lo actuado con un acontecimiento de la vida real se puede aplicar el proceso de creación con los referentes previamente adquiridos. “El debate, el conflicto de ideas, la dialéctica, la argumentación y la réplica, todo estimula, calienta, enriquece, prepara al espectador para actuar en la vida real” (Boal, 2002, p. 398).

Drama interactivo teatralizado

Si el drama interactivo y el teatro foro tienen una base didáctica que se fundamenta en el aprendizaje generado por la conciencia de la toma de decisiones, las acciones tomadas y de sus consecuencias, entonces se puede inferir que la experiencia inmersiva generada por la fusión de ambas será una gran herramienta aplicable para el desarrollo de equipos de alto desempeño.

Una teatralización del drama interactivo podría permitir un alcance grupal de procesos reflexivos que fomenten la comunicación y el desempeño entre los integrantes. De esta manera, se generarían beneficios tanto individuales como grupales. En consecuencia, se llegaría a potencializar los procesos que favorezcan la conectividad entre cada uno de los miembros del equipo.

Esta característica es la que permite inferir que el drama interactivo teatralizado puede desarrollar habilidades, presentes tanto en la inteligencia emocional como en la inteligencia social, generando situaciones en donde las interacciones sociales guíen a una mejor convivencia y comunicación grupal, en la que se tome responsabilidad por la necesidad de una decisión. Puede también generar experiencias inmersivas resolutivas que fomenten empatía por el entorno y los integrantes del equipo, al igual que fomentar la búsqueda del equilibrio de los tres puntos anteriormente mencionados sobre la conectividad. De igual manera, puede crear conciencia sobre las consecuencias que generan las acciones y las emociones dentro del equipo sin sufrir los efectos de un error fatal dentro de la compañía, permitiendo así que los integrantes conserven dicha experiencia.

Conclusiones

Previamente se ha mostrado que el drama interactivo tiene un efecto psicológico en los usuarios, generando de esta forma la oportunidad de un análisis que lleve al desarrollo de un criterio propio y conciencia de las decisiones tomadas ante múltiples escenarios. Esto permite una mayor retención de la información al transmitirse por medio de una experiencia inmersiva al igual que la experiencia del teatro interactivo, por lo que la unificación de ambos potencializa el proceso de aprendizaje, de reflexión y de aplicación en la vida. Esta unificación puede ser explicada como la oportunidad de realizar un borrador de eventos de la vida antes de la necesidad de enfrentarlos y tener consecuencias permanentes.

El potencial que tiene la teatralización del drama interactivo, para el desarrollo de habilidades personales y grupales, es aplicable en ambientes laborales. Además, se puede desarrollar como una metodología en la que los integrantes de un equipo formen parte de una experiencia inmersiva, con el objetivo de propiciar la reflexión sobre su proceso de toma de decisiones y sus consecuencias. De este modo, se origina la apertura a la posibilidad del desarrollo de una mayor conectividad entre el grupo, generando un equipo de alto desempeño.

TEATRO, CORPORALIDAD Y EFECTOS SOCIALES

Referencias

- Boal, A. (2002). *Teatro del oprimido. Juegos para actores y no actores*. Alba Editorial.
- Boggs, J., Mickel, A., y Holtom, B. (2007). Experiential Learning Through Interactive Drama: An Alternative To Student Role Plays. *Journal of Management Education*, 31, 832- 858.
- Carvajal, D. (2014). El papel de los videojuegos en el desarrollo cognitivo. *ESNE – Escuela Universitaria de Diseño e Innovación*. https://www.researchgate.net/publication/268077446_El_papel_de_los_videojuegos_en_el_desarrollo_cognitivo
- Goleman, D. (1998). *La Práctica de la Inteligencia Emocional*. Editorial Kairos.
- Goleman, D. (2006). *Inteligencia social*. Editorial Planeta Mexicana.
- García, M. M. (2000). *Formación de equipos de trabajo* [Tesis de Maestría]. Universidad Autónoma de Nuevo León, México.
- Gutierrez, O. (2011). Marcial Losada y los equipos de alto rendimiento: el modelo Meta Learning. *Revista de Marina*, 3, 263- 271.
- Kirsten, B. y Du Preez, R. (2010). Improvisational theater as team development intervention for climate for work group innovation. *SA Journal of Industrial Psychology*, 36(1).
- Lara, J. I. (2014). Heavy Rain y Beyond: Dos almas. Dramas interactivos en la narración transmedia. *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 3(1), 129-151.
- Losada, M. (Noviembre 1999). The Complex Dynamics of High Performance Teams. *Mathematical and Computer Modelling*, 30, 179-192.
- Losada, M. (2015). *The Updated Meta Learning Model*. Losada Business Consulting. <https://www.losadaconsulting.com/our-science>
- Carita, A.N. (2012). *Videojuegos: Obras abiertas a experiencias inmersivas, correlaciones creativas y experimentaciones comunicativas* [Tesis de licenciatura]. Universidad Tecnológica de Valencia, España. <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/15408/tesisUPV3784.pdf?sequence=1>
- Prosperi, C. A., Sabarots, G. y Villa, M. (2016). Uso de la gamificación para el logro de una gestión empresarial integrada. *PERSPECTIVAS de las Ciencias Económicas y Jurídicas*, 6(2), 83-97.
- Wang, Y.-F., Hsu, Y.-F. y Fang, K. (2022). The key elements of gamification in corporate training – The Delphi method. *Entertainment Computing*, 40.

La dinámica newtoniana en relación con la presencia escénica de los actores

Ana Luisa Hernández Domínguez

Introducción

La presencia escénica, definida a través de las metodologías didácticas de los teóricos Barba (2005), Brook (2015) y Meyerhold (2013), puede y debería ser entrenada tomando a consideración el estudio de la dinámica newtoniana hasta tener un entendimiento físico de la misma, con el fin de que cada movimiento llegue a ser comprendido y ejecutado desde la intención de mantener un uso óptimo de la energía del cuerpo del actor en función de su desempeño en escena. Esto con el propósito de emprender una búsqueda de la presencia en escena a partir de los principios dinámicos y de interacción de los cuerpos, tanto con otros cuerpos como con el universo en el que se desarrollan.

A través de este texto, se examinará la presencia escénica únicamente a partir de aspectos que coinciden al ser abordados por el cuerpo en movimiento, dejando de lado la fonación y todos aquellos elementos que componen al actor presente desde otros enfoques. Se pretende resaltar la importancia de que el actor comprenda y experimente a partir de su cuerpo los fundamentos

TEATRO, CORPORALIDAD Y EFECTOS SOCIALES

básicos de las leyes dinámicas planteadas por Newton, puesto que el actor es, esencialmente, un cuerpo más en movimiento a través del espacio. Tomando en consideración que la presencia puede encontrarse en cada una de las acciones en escena, dotadas o no de significado, el actor tendrá la posibilidad de habitar su cuerpo en función a ello e incrementar la presencia en su ejecución escénica.

Es bien sabido que los actores de la actualidad no tienen como prioridad dedicar tiempo a entender y comprender los principios de la Dinámica estudiada por Newton. Si bien, actualmente la brecha entre las ciencias duras y las artes y humanidades permanece latente, es importante continuar con el desarrollo de los puntos de convergencia entre estos campos. Puesto que, al mantenerlos separados, al menos desde el punto de vista del actor escénico, se pierde de vista un universo de posibilidades y se ignora el hecho de que este estudio puede influir de manera positiva en sus entrenamientos enfocados a desarrollar su presencia escénica, así como su aproximación al espacio.

Según Barba (2005), Brook (2015) y Meyerhold (2013), aquello que vuelve a los actores *presentes* puede verse ubicado perfectamente en el cuerpo, en su movimiento o su estaticidad, además de su manera de relacionarse con el espacio escénico que lo rodea. Sin embargo, el término de presencia escénica no deja de ser ambiguo, al menos revisado a partir del punto de vista de los autores y teóricos a quienes se suele recurrir para definir el concepto.

Si la presencia escénica se aborda partiendo directamente de la Dinámica, ciencia que estudia el movimiento de los cuerpos, así como los factores que intervienen para que este se suceda, se puede contribuir a una delimitación y concreción del abstracto que constituye la presencia. Así, es posible desarrollar una metodología capaz de llevar al cuerpo del actor hacia un fin específico en la teoría y en la práctica; una experiencia que, de forma clara y concisa, les permita a los actores habitar sus cuerpos en escena y conocer la manera en la que la presencia se manifiesta en ellos.

Ante esto, es importante preguntarse cuál es la manera en la que el estudio y la comprensión de la dinámica newtoniana pueden aportar al entrenamiento de la presencia escénica de los actores, si se quiere llevar a cabo un análisis que logre entretelar el fenómeno de la presencia con el de las leyes dinámicas. De igual forma, si el concepto está siendo revisado a través de la rama de la física, es prudente cuestionarse acerca de otros elementos de la presencia escénica que puedan ser entendidos mediante parámetros físicos, para posteriormente comenzar una búsqueda de la manera más conveniente de presentarle al actor los conceptos planteados por Newton y, sobre todo, su papel en relación a su ejecución escénica.

TEATRO, CORPORALIDAD Y EFECTOS SOCIALES

Una vez resuelto lo anterior, se tendrá la posibilidad de comenzar a crear un entrenamiento corporal que le facilite al actor una serie de herramientas para desarrollarse en escena a partir del entendimiento de las leyes dinámicas y cómo estas se manifiestan en el cuerpo vivo; particularmente en el del actor presente bajo las definiciones de teóricos como Barba, Meyerhold y Brook. Una vez que el actor logre experimentar los beneficios del estudio dinámico, se abrirá una nueva gama de posibilidades para la exploración y el entrenamiento del ejecutante escénico.

A la par, los conceptos formativos del teatro comenzarán a tomar objetividad, más allá de lo subjetivo que comprende el arte y las humanidades. Si bien el propósito no es establecer una definición absoluta, al menos se busca que la comunidad teatral comience a aterrizar ideas tan complejas y abstractas como la de presencia escénica. Todo esto con el objetivo de poder idear nuevas estrategias didácticas para el desarrollo de la presencia a partir del cuerpo en aquellos actores novicios o aquellos que vuelven a adentrarse en un proceso de mejoramiento de su técnica.

Finalmente, la experimentación actoral mediante la convergencia entre la presencia escénica y la Dinámica podrá plantearse como una herramienta útil en los entrenamientos actorales modernos o enfocados al cuerpo, al tiempo que contribuye al encuentro de las artes con las ciencias exactas, que a pesar de coexistir desde siempre y en todos los casos, no suelen abordarse al mismo tiempo por quienes se dedican a ellas.

I. La Dinámica en Función a la Escena

El Teatro, la física y la Modernidad

Entre el siglo XVI y el XVIII, la ciencia transformó la forma en que el hombre veía el mundo. Aquello tuvo repercusiones en el ámbito filosófico, pero también en el político y cultural; llegando también al arte. Entre las disciplinas artísticas en las que se notó este cambio se encuentra el teatro, puesto que la concepción que había sobre el espacio se transformó y, gracias a eso, apareció la caja escénica en donde el espacio vacío se volvió relativo para que la ficción se viviera como si fuera real. Al mismo tiempo que esto sucedía, Issac Newton desarrolló sus teorías y leyes, las cuales terminaron por transformar el esquema que se tenía del universo y a su vez la noción del espacio dando origen a la modernidad en la ciencia (Pérez, 2017).

TEATRO, CORPORALIDAD Y EFECTOS SOCIALES

Newton expone en su teoría espacial la noción del espacio vacío y a su vez la existencia de un espacio absoluto y uno relativo. El término de *espacio vacío* no es desconocido para cualquier persona familiarizada con el teatro de vanguardia, pues Brook (2015) acuña el término para referirse a un “escenario desnudo” sujeto a resignificarse y, así, redefinirse como un espacio relativo. La doctora Felisa De Blas (2009), especialista en arquitectura teatral, propone una relación directa entre la teoría espacial newtoniana y la simulación de la realidad que ocurre dentro de la caja escénica.

Definir qué es el espacio, cuáles son sus características y de qué manera se relaciona con los cuerpos que se desenvuelven en él ha sido un objeto de debate para los físicos desde la antigüedad. Esto debido a que la idea de espacio no puede ser entendida de forma independiente a la noción de materia, y a que el movimiento no puede ser estudiado sin un punto de partida que defina el inicio de su desplazamiento (Pérez, 2017).

Aristóteles (1974) plantea en su *Poética* que la tragedia es más que la imitación de un movimiento que ocurre en un determinado tiempo y espacio, que debe ser recordado como un conjunto. Es por esto que el teatro no puede concebirse si no existe movimiento. Por ende, al ser el movimiento un elemento de estudio crucial dentro de la física, el trabajo del físico es, hasta cierto nivel, análogo al del creador escénico; al menos desde un punto de vista aristotélico.

El teatro es un conjunto ordenado de realidades físicas y psíquicas, al igual que los Cosmos que se plantean desde la física, en donde el movimiento es “una expresión invariable, que es correlativa al espacio, al tiempo y el lugar donde se encuentra su observador” (Martínez, 2015). La física y el teatro tienen más en común de lo que parece a simple vista; ambas disciplinas giran en torno al movimiento, además del espacio y el tiempo que este ocupa.

II. Movimiento

El movimiento de los cuerpos, así como su interacción con otros cuerpos y con su entorno, son fenómenos que han sido estudiados a través de múltiples enfoques. Sin embargo, para fines prácticos se abordarán dos: aquél situado desde la física en su aspecto más básico, y aquél especializado en el cuerpo actor escénico.

Dinámica newtoniana y Leyes de Newton

Para entender el movimiento desde su estado más fundamental, es necesario familiarizarse con las Leyes de Newton para la dinámica newtoniana y posteriormente la mecánica. Siendo la *Dinámica*, la rama de la física que estudia

TEATRO, CORPORALIDAD Y EFECTOS SOCIALES

las leyes de interacción entre los cuerpos y las posibles causas de su movimiento. Newton plantea tres principios fundamentales. Primeramente, la Ley de la Inercia establece que si no hay ninguna fuerza que actúe en un cuerpo en reposo o en MRU (abreviatura de *movimiento rectilíneo uniforme*), este permanecerá en reposo o en MRU, según sea el caso. Su segunda ley, la Ley de Masa, consta que la fuerza aplicada a un cuerpo equivale a la masa del mismo multiplicada por la aceleración que adquiere. Tomando en cuenta que la fuerza de gravedad está siempre presente en los cuerpos del planeta. Finalmente, la Ley de Acción-Reacción estipula que todas las acciones son correspondidas por otra de igual magnitud, pero en sentido opuesto (Serway y Vuille, 2012).

Para poder comprender con mayor claridad los principios recientemente planteados es necesario abordar brevemente los siguientes conceptos:

- La *Fuerza* posee magnitud, dirección y sentido, y se refiere a cualquier agente físico capaz de generar o modificar el movimiento de un cuerpo.
- La *Inercia* se refiere a la propiedad de los cuerpos para oponerse a cambiar su estado, ya sea de reposo o de movimiento rectilíneo uniforme (MRU).
- El *trabajo*; la cantidad de energía que se transfiere a un objeto al aplicar fuerza sobre el mismo.
- La *energía*, que es la capacidad que tiene un cuerpo de realizar un trabajo (Serway y Vuille, 2012).

Partiendo de lo anteriormente mencionado, se pueden rescatar cuatro ideas fundamentales: Primero, un cuerpo en reposo tenderá siempre a permanecer en reposo. Segundo, para que un movimiento se lleve a cabo, es necesario que exista una fuerza que actúe sobre el cuerpo en reposo. Tercero, el movimiento del cuerpo humano también se estudia a través de la física. Cuarto, la fuerza de gravedad actúa sobre todos los cuerpos en el planeta. Partiendo de los puntos anteriores, se puede inferir que el simple hecho de mantenerse erguido supone para el actor (que es el objeto de estudio en este caso particular) un gasto de energía, puesto que el encontrarse en posición perpendicular al suelo implica una aceleración de su masa.

TEATRO, CORPORALIDAD Y EFECTOS SOCIALES

La Biomecánica

Ahora bien, en relación con el teatro, si se logra concebir a un actor o ente escénico como un ser que primordialmente es mecánico dentro de un universo dinámico y en perpetuo movimiento, se pueden referir e identificar perfectamente los tres principios fundamentales del movimiento de los cuerpos desarrollados por Newton. A partir del trabajo corporal, y siguiendo con la premisa del universo dinámico, este no es más que un conjunto de fuerzas puestas en conjunto para obtener movimiento en donde hay un cuerpo que busca reposar. Este razonamiento se ve expresado en la teoría Biomecánica.

El concepto de Biomecánica fue acuñado por el teórico teatral Meyerhold (2013), desde un contexto en el que pudo observar a la clase trabajadora y sus medios para administrar energía. En su metodología plantea ciertas bases para ejecutar acciones a partir de su trabajo de investigación en el cotidiano, “Examinando el trabajo de un obrero experto, encontramos en sus movimientos: 1) ausencia de desplazamientos superfluos, improductivos; 2) ritmo; 3) determinación del centro justo de gravedad del propio cuerpo; 4) resistencia” (p. 230). El teórico plantea que actuar a partir de esos aspectos posibilita un movimiento más acercado al arte, cargado de belleza y significación.

De igual manera, propone tomar conciencia de los principios dinámicos planteados por Newton y aplicarlos directamente al cuerpo mediante un entrenamiento esencialmente físico, pero que permita desarrollar los medios expresivos del actor que van desde la respiración hasta otros más complejos, como el manejo de emociones e incluso la fonación para un óptimo desempeño en escena:

Puesto que la creación del actor es creación de formas plásticas en el espacio, el actor debe estudiar la mecánica de su propio cuerpo. Le es indispensable, porque cualquier manifestación de fuerza (también en un organismo vivo), está sujeta a las leyes de la mecánica (Meyerhold, 2013, p.57).

En esencia, Meyerhold sostiene que a partir de un entrenamiento físico que permita al actor experimentar y reconocer todas las posibilidades que existen dentro de sí mismo, este podrá optimizar al máximo sus habilidades actorales. Todo esto mediante las capacidades que posee su propio cuerpo, explorando y creando a través del movimiento y de la forma en la que se relaciona con cuerpos ajenos a él, es decir, su mecánica.

III. Presencia escénica

Barba (2005), por su parte propone que la vida del actor está basada en una alteración constante de su propio equilibrio. El cuerpo no es capaz de estar inmóvil mientras permanece erecto, sino que se encuentra constantemente realizando movimientos para distribuir el peso y obtener equilibrio de manera inconsciente. Sin embargo, hacer conciencia de que el cuerpo del actor erguido nunca se encuentra en reposo, puede traer grandes ventajas en cuanto a su ejecución escénica.

Ahora bien, la manera en la que todo esto se relaciona directamente con la presencia escénica viene a continuación. Es bien sabido dentro del medio teatral que, para que un actor se desempeñe óptimamente en el escenario, es necesario tomar en cuenta la llamada *presencia escénica*, cuya definición y elementos varían ligera o drásticamente según el autor. Sin embargo, a partir de este punto se revisará principalmente aquel componente de la presencia que puede, por un lado, surgir como consecuencia del movimiento, o por el otro lado darle origen: la energía.

Energía

El aspecto de energía se le atribuye a la presencia escénica por Peter Brook (2015), quién estipula que, para dar pie a la misma, es necesario que cualquier acción en escena esté llena de poderosas y diversas fuentes de energía para guiar la interpretación hacia una mejor calidad. Si bien los actores no poseen la capacidad de metabolizar a voluntad para obtener más energía rápidamente, poseen la capacidad de dirigirla y utilizarla de una manera óptima y funcional para la escena.

Un actor que tome conciencia de que encontrarse erguido y en equilibrio no solo supone la acción de rechazar el suelo (que a su vez le rechaza con una fuerza igual, pero en sentido opuesto), sino también una serie de movimientos para mantener su centro, tendrá la capacidad de comenzar a identificarlos, ponerles atención y, a su vez, adentrarse en un estado de alerta y balance. De esta manera puede modular su energía para permanecer erguido utilizando una mayor cantidad de la misma y transformar algo tan simple como estar de pie en un trabajo riguroso, algo más cercano al arte. Un actor enérgico y consciente de todos los movimientos y fuerza que requiere la aparente inmovilidad de su cuerpo se vuelve expresivo y, a partir de esta expresividad, pasa a convertirse de un actor cansado a uno presente sobre el escenario.

TEATRO, CORPORALIDAD Y EFECTOS SOCIALES

Entrenamiento y expresividad

En cuanto al entrenamiento, Barba (2005) establece que, además de que un cuerpo escénico presente energía, este debe poseer expresividad para tener presencia. Dentro de su metodología plantea tres tipos distintos de presencia escénica: La *presencia cotidiana*; aquella de la vida diaria que opera con el mínimo indispensable de energía. La *presencia virtuosa*, que produce asombro, principalmente a partir de trucos o hazañas imposibles. Y, finalmente, la *presencia extracotidiana*, que se enfoca en transitar de un estado común a uno escénico, sin añadir peligro o virtuosismo, pero obteniendo asombro de igual manera partiendo de acciones simples.

La presencia extracotidiana, la cual se considera óptima para el actor, consiste en potencializar esta energía indispensable en el ejecutante escénico por medio del trabajo de su presencia y un uso de toda la energía que disponga para obtener un resultado aparentemente mínimo, pero cargado de significado. Esto se logra a partir de una serie de ejercicios con la finalidad de unificar la mente y el cuerpo, a la vez que se toma en consideración la energía pre-expresiva del actor, que se encuentra en su aparente inmovilidad (Barba, 2005).

Se ha mencionado previamente que la inmovilidad o quietud en escena es puramente ilustrativa, puesto que el cuerpo posee en todo momento una facultad dinámica. Es por esto que Barba (2005), dentro de su metodología, propone sacarle provecho a ese estado y entrenarlo mediante sus llamados *sats*, los cuales pretenden capturar un estado de alerta en la quietud previa al movimiento conservando la energía del actor, pero manteniéndola en un estado dinámico para que no se disipe.

Conclusiones

Un actor, además de prepararse, debe estudiarse. Debe buscar aquellas cosas que le impiden o le abren la posibilidad de adentrarse en otros universos creativos. Al estudiar su cuerpo y el universo en el que habita, podrá entrar en contacto con aquellas condiciones que lo rigen o lo limitan, para encontrar dentro de sí nuevas posibilidades.

Se pretende que, tras perfeccionar herramientas que aborden las posibilidades mecánicas del cuerpo del actor, se retomen ejercicios de los teóricos que fueron mencionados con anterioridad o se desarrollen otros nuevos, que le brinden conocimiento al actor acerca de los principios dinámicos y las partes que los integran. Esto para permitirle una nueva vía de exploración del cuerpo, partiendo de sus recién adquiridas experiencias motoras sustentadas a partir de la física, con un objetivo enfocado directamente en el entrenamiento de un cuerpo presente. Al comprender desde su propia experiencia cada principio fundamental de la dinámica newtoniana, se espera que aquel actor que tome en consideración las condiciones que, hasta dónde sabemos, rigen nuestra realidad y posibilidades motoras, obtenga herramientas con las cuales experimente la presencia escénica a partir de su cuerpo y su relación con el espacio y la fuerza.

En otras palabras, esta perspectiva busca brindarle al actor nuevos medios para que logre experimentar en carne propia las rutas hacia la presencia escénica propuestas por los teóricos Barba, Brook y Meyerhold. Particularmente, aquellas enfocadas en el trabajo físico-corporal, para permear hasta incidir directamente dentro del pensamiento y la emoción del actor en la escena.

Una vez que se logre al menos complementar el entrenamiento, se pretende que los actores cuenten con una base sólida, clara y concisa, que además de permitirles un mejor desarrollo de su presencia escénica, les abra un abanico de posibilidades de exploración creativa. De esta manera, podrán crear desde el conocimiento empírico y teórico de la mecánica de los cuerpos y buscar nuevas posibilidades desde un enfoque poco transitado por el artista teatral contemporáneo, brindándole una serie de herramientas y enfoques que suman frescura y novedad al medio teatral. Todo esto para que consideremos dejar de lado la brecha entre las labores del creador escénico y las del físico, pues es importante recordar que ambos, además de trabajar en torno al movimiento o la ausencia, están inmersos en la búsqueda de su verdad, del balance y las justificaciones de sus propios universos.

Referencias

- Aristóteles. (1974). *Poética*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Gredos.
- Barba, E. (2005). *La Canoa de Papel*. Catálogos S.R.L.
- Brook, P. (2015). *El espacio Vacío*. Ediciones Península.
- De Blas, F. (2009). *El teatro como espacio*. Fundación Caja de Arquitectos.
- Martínez, A. (2015). *Cosmos y Teatro: dos historias paralelas*. Universidad Politécnica de Cataluña.
- Meyerhold, V. (2013). *Meyerhold: Textos Teóricos*. ASOC. DIRECTORES DE ESCENA.
- Pérez, R. (2017). El espacio relativo de Newton y la transformación de las prácticas escénicas en el teatro moderno. *Laocoonte: revista de estética y teoría de las artes*, 4(48).
- Serway, R., y Vuille, C. (2012). *Fundamentos de Física*. Cengage Learning Editores.

SEMBLANZAS

Myriam Yael Silva Reyes

Profesora adscrita a la Facultad de Artes en el campus San Juan del Río de la Universidad Autónoma de Querétaro. Licenciada en Artes Visuales y doctorante en Artes y Humanidades por la misma casa de estudios. Actualmente es coordinadora de la Maestría en Estudios Interdisciplinarios en Arte y Humanidades del campus San Juan del Río.

Correo de contacto: myriam.silva@uaq.mx

Diego Ceballos-Arriaga

Licenciado en Artes Escénicas por la Universidad de Guanajuato, continuó su formación académica especializándose en la escritura dramática para jóvenes audiencias en el Instituto de Bellas Artes y Literatura (INBAL), cuya dramaturgia y creaciones literarias retoman las memorias históricas de las disidencias sexogénicas. Como egresado de la Maestría en Estudios de Género por la Universidad Autónoma de Querétaro, fue becario por el CONAHCYT y obtuvo una Mención Honorífica en la sustentación de su tesis. Actualmente escribe artículos sobre fenómenos sociales y productos culturales desde la perspectiva de los Estudios Cuir/Queer, las Masculinidades Disidentes y los Estudios del Cuerpo, con motivo de proseguir su investigación académica cursando el doctorado.

Correo de contacto: ceballosarriagadiego@gmail.com

SEMBLANZAS

Monse Vite-Aguilar

Licenciada en Filosofía con línea terminal en investigación y egresada de la Maestría en Estudios de Género, ambas cursadas en la Universidad Autónoma de Querétaro. Tallerista independiente y coordinadora de eventos académicos enfocados a temas de difusión de la Filosofía y los Estudios de Género.

Correo de contacto: vite347@gmail.com

Laura Patricia Morales Ruiz

Egresada de la Maestría en Estudios de Género por la Universidad Autónoma de Querétaro. Creadora de un documental que habla sobre experiencias personales de quienes se asumen feministas. Licenciada en psicología por el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO). Desde el aspecto laboral me desempeñé por seis años en organizaciones públicas como Sistemas DIF municipales en Jalisco (Zapopan y Guadalajara), así como en Centros Comunitarios, en donde desarrollé programas y proyectos desde enfoques sociales en poblaciones para la niñez y las mujeres víctimas de algún tipo de violencia. Actualmente soy docente en ITESO de alumnxs de psicología inmersos en contextos de comunidades indígenas.

Correo de contacto: laurapmr@iteso.mx

Audrey Valeria Ayala Huertas

Licenciada en música por la Universidad de Colima. Participó como ponente en el Décimo Coloquio Nacional y Séptimo Internacional de Educación Musical a Nivel Superior de la Universidad de Aguascalientes, México; así como en el Segundo Simposio Nacional de Estudiantes Investigadores en Artes y Humanidades de la Universidad Autónoma de Querétaro. Actualmente imparte cursos de apreciación musical en Petrof Academy en Colima, México.

Correo de contacto: valeriayala@live.com.mx

Ussiel Madera Ferragut

Maestro en Diseño y comunicación visual por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y licenciado en Medios de Comunicación Audiovisual, ISA, por la Universidad de las Artes, Cuba. Actualmente realiza el doctorado en Artes y Diseño en la UNAM.

Es un artista que ha desarrollado su carrera de manera interdisciplinaria en las artes visuales, cinematográficas y los videojuegos. Ha trabajado en más de 40 proyectos audiovisuales en los géneros de ficción, documental, video dan-

SEMBLANZAS

za y obras artísticas con diferentes instituciones en México y Cuba. Su obra se caracteriza por abordar diversos aspectos de la realidad social y cultural a través del cine, la fotografía y el videojuego como medio de expresión personal y artística a través del uso de las nuevas tecnologías. Su carrera artística se destaca en el medio audiovisual por la dirección de su documental *Las Hijas de Guadalupe* (2013) el cual fue seleccionado para el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, al igual que en la Dirección de Fotografía por el filme *La Pimienta y el Jabón* (2014), Además su cortometraje *Territorio Interior* participó oficialmente en el EcoFilm Festival (2016) así como su documental *El sonido que trajo el mar* sobre las coincidencias, similitudes y sincretismo de Cuba y la ciudad de Veracruz. Ha colaborado como evaluador de proyectos de desarrollo de largometraje, en la presente edición del Apoyo a Escritura de Guion y Desarrollo de Proyectos en la modalidad de documental del IMCINE en el año 2023.

Desarrolló e impartió el Taller Documental para el Proyecto de Alfabetización Cinematográfica del Programa de Apoyo a Instituciones Estatales de Cultura del Gobierno del Estado de Tabasco (AIEC 2023). En 2013 fue docente en el ISA, en la Universidad de las Artes Cuba. En 2014 impartió el Taller de Documental de Mochila, en Casa Buñuel CDMX. En 2015 fue docente de Fotografía Documental Comunitaria Percepción no Visual, en Videoteca DocsMX. Ha colaborado en el Apoyo a la Docencia con investigadores y docentes de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM desde 2018.

Fue acreedor de la beca Residencias Artísticas para Creadores de Iberoamérica y de Haití en México del FONCA (2013) y beneficiario del Apoyo a Desarrollo De Proyectos del IMCINE (2023). Para 2023 fue jurado de Dirección de Apoyo a la Producción Cinematográfica, IMCINE. Obtuvo la mención Honorífica por la UNAM, por defensa de tesis de Maestría (2021).

Correo de contacto: ussiel87@gmail.com

Susana del Rosario Castañeda Quintero

Artista visual, egresada de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro y maestra en Estudios de Arte por la Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Su obra ha participado en exposiciones nacionales e internacionales como la VI Bienal de Arte Veracruz (2022) y el Salón de Grabado Latinoamericano (2023). Fue acreedora de la beca Jóvenes Creadores del SACPC en el período 2021-2022 en la disciplina de Dibujo. Ha publicado artículos sobre literatura de ciencia ficción y su relación con las artes visuales. Actualmente se

SEMBLANZAS

desempeña como docente en la Facultad de Artes de la UAQ San Juan del Río y es codirectora de la revista de investigación de la misma Facultad.

www.susanadelrosario.com.mx

Correo de contacto: susana.castaneda@uaq.mx

Ernesto Espejel Concha

Fotógrafo de retrato y desnudo, su ensayo fotográfico: Signos en el cuerpo, es resultado de su investigación realizada en la Maestría en Estudios y Producción de la Imagen de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, fue becario del CONAHCYT. Su proyecto tiene el objetivo de dar visibilidad a la diversidad de cuerpos invitando al espectador a reflexionar sobre otras formas de representación que no sigan los estándares de belleza impuestos.

Correo de contacto: ernesto.espejelco@gmail.com

Silvana Mireille Hernández Díaz

Artista escénica egresada de la Licenciatura en Actuación de la Universidad Autónoma de Querétaro. Ha participado en diversas puestas en escena entre las cuales destacan *Colitas de algodón* y *Nuestra Señora de Las Nubes* bajo la dirección de Ulises Soto, *Sopa de Monstruos* bajo la dramaturgia y dirección de Ximena Sánchez y Silvana Hernández, entre otras. Además, se encuentra realizando diversos proyectos escénicos a estrenarse con las compañías VibrArte, Moulin Blue Cabaret y Nocturno, esta última compañía emergente donde comparte la dirección general con Marianne Fentanes. Actualmente es docente de teatro, reconocimiento corporal y herramientas de arteterapia en primaria baja y alta en el instituto Wallon. Ha complementado sus conocimientos sobre el teatro con la investigación por lo que presentó una ponencia en el Segundo Simposio Nacional de Estudiantes Investigadores en Artes y Humanidades en la Facultad de Artes con un proyecto de investigación corporal “Cuerpos no hegemónicos en el teatro. Señalamiento de la forma corporal: Cuerpos gordos”. Por último, se encuentra perfeccionando el aprendizaje sobre prácticas alternas referentes a rituales y procesos espirituales que complementen la visión del actor sobre su cuerpo y emociones, entre las cuales destacan danzas yorubas, meditaciones y cantos en temazcal, danzas y masajes tántricos, herbolaria y reflexología.

Correo de contacto: silvahedi@gmail.com

SEMBLANZAS

Steff Barrera

Es actriz escénica graduada de la Licenciatura en Actuación de la Universidad Autónoma de Querétaro, destacando por su sólida formación académica y práctica en el ámbito teatral. Fundadora de la compañía teatral Ajoloteatro, ha creado y presentado obras destinadas a jóvenes, destacando producciones como *Corazón de mazapán* y *La trágica virtud del Camaleón* bajo la dirección de Alejandro Flores. Intervino en la acción performativa de la *Corriente verde* en el Festival Querétaro Experimental. (2024)

Es beneficiaria del Programa de Estímulo a la Creación y al Desarrollo Artístico de Querétaro (2024). Recientemente, participó en la residencia de intervención de espacios con la compañía Teatro para el Fin del Mundo, dirigida por Ángel Hernández, en el montaje de *Meteora* con el texto *Tierra Baldía* de Eliot (2024). Ha participado en diversas puestas en escena, entre las que se incluyen destacadas producciones como *El pozo de los mil demonios*, *Puntos Rojos de vista*, *Mónica*, *Bang, bang estás muerto*, *Vaselina*, *Mujeres de Arena*, *Hamlet*, *En busca de una estrella* y *Será verdad, será mentira*, bajo la dirección de Jesús Manuel Martínez.

Exploró el ámbito de la danza contemporánea con la compañía Espiral, participando en la presentación *El primero es uno* bajo la dirección de Claudia Badillo. Actualmente, se desempeña como maestra de danza contemporánea en el colegio Rosa del Carmelo.

Correo de contacto: fanolabarreea@gmail.com

Samantha Oliva Ruiz

Actriz y escritora mexicana originaria de la Ciudad de México. Es egresada de la Licenciatura en Actuación de la Universidad Autónoma de Querétaro. Participó como actriz en diversos montajes, entre los que destacan *Fedra y otras griegas* en 2021, *Cucaramacara* en 2022, *Ciudad de tres espejos* en 2023 y *México 26* en el mismo año. Autora de la obra *Pequeña porcelana*. De 2018 a 2019 formó parte del equipo de alfabetización como maestra de español bajo la organización Marista “Misión de Guadalupe”, enfocado en infantes de comunidades de etnia tojolabal en el municipio de Las Margaritas, Chiapas.

En 2021 trabajó en la Biblioteca Infantil de la Universidad Autónoma de Querétaro, realizando lecturas de cuentos e impartiendo talleres de teatro a niños y niñas de entre 18 meses y 10 años. Participó en el V Congreso Internacional en Celebración del Teatro con su ponencia “El efecto del Drama Interactivo teatralizado en el desarrollo de grupos de alto desempeño”, que resultó el primer

SEMBLANZAS

acercamiento de investigación sobre el tema. Posteriormente, una versión más profunda de esta investigación se presentó en el Segundo Simposio Nacional de Estudiantes Investigadores en Artes y Humanidades en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro.

Actualmente sigue desempeñando su trabajo como actriz y como docente de literatura y está trabajando en su segunda obra de teatro.

Correo de contacto: samolivamx@gmail.com

Ana Luisa Hernández Domínguez

Artista chihuahuense formada profesionalmente en la ciudad de Querétaro, pero profundamente tocada por el arte de su ciudad natal, así como de la capital del país. Comienza su búsqueda vocacional a través de la danza, el deporte de alto rendimiento, la lectura, la música, las matemáticas... así hasta finalmente encontrar su verdadera pasión en la disciplina teatral: un espacio en el que cualquier habilidad, por más impráctica que parezca, es bienvenida. Actualmente, esta actriz apasionada del trabajo creativo, se encuentra publicado su primer poemario y celebrando nuevos éxitos, entre ellos la publicación del presente texto y su titulación.

Correo de contacto: analuisa.1@hotmail.com

La presente edición de
***Perspectivas. Estudios sobre cultura,
artes y fenómenos sociales*** fue maquetada en la
Coordinación de Artes Ediciones de la Facultad de Artes
de la Universidad Autónoma de Querétaro.
El cuidado de la edición estuvo a cargo de
León Felipe Barrón Rosas y Bruno David Mureddu.
Se publicó en enero de 2025,
en Santiago de Querétaro, Qro. México.

PERSPECTIVAS.

ESTUDIOS SOBRE CULTURA, ARTES Y FENÓMENOS SOCIALES

En el vasto campo de los estudios culturales, la intersección entre arte y sociedad ha sido objeto de una indagación constante. El presente libro, fruto de investigaciones originales realizadas por diversos autores del ámbito de las artes y las humanidades, se adentra en discusiones que reflejan la diversidad y la complejidad del pensamiento contemporáneo sobre el arte y la cultura. De esta manera, el libro *Perspectivas. Estudios sobre cultura, artes y fenómenos sociales* pretende ser una respuesta a la necesidad de explorar los procesos y las dinámicas que configuran las prácticas artísticas y culturales contemporáneas.

Al reunir voces de distintas latitudes y campos del conocimiento, se pretende ofrecer una mirada integral que permita entender cómo los fenómenos sociales, las estrategias retóricas, la producción visual y la construcción de identidades corporales se entrelazan en un tejido complejo de significados. Cada capítulo aporta una perspectiva única que en conjunto contribuyen a un diálogo enriquecedor sobre la manera en que las artes y la cultura influyen y son influenciadas por las estructuras sociales de nuestro tiempo. En suma, los textos aquí presentes son una muestra indiscutible del talento narrativo de investigadores nóveles de las artes. En las páginas de esta obra se reúne un crisol de pensamiento y reflexión. Las y los autores que aquí dejan su mente y pluma presentan propuestas que parten de la necesidad de investigar y reflexionar desde las fronteras del arte.



UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
DE QUERÉTARO