

Pamela S. Jiménez Draguicevic
José de Jesús Fernández Malváez
Hugo Chávez Mondragón

Coordinadores



Reflexiones
en torno a las artes
y las humanidades
Volumen 1



*Reflexiones en torno a las
artes y las humanidades*

Volumen 1

Pamela S. Jiménez Draguicevic
José de Jesús Fernández Malváez
Hugo Chávez Mondragón

(Coordinadores)



COMITÉ EDITORIAL

Dr. Eduardo Núñez Rojas

Dra. Cristina Medellín Gómez

Dra. Pamela Jiménez Draguicevic

Dr. Fabián Giménez Gatto

Dra. Alejandra Díaz Zepeda

Dr. Juan Granados Valdez

M. en C. Silvia Pantoja Ruiz

Dr. Sergio Rivera Guerrero

Dr. León Felipe Barrón Rosas



DIRECTORIO

Dra. Margarita Teresa de Jesús García Gasca
Rectora

Dr. Eduardo Núñez Rojas
Director de la Facultad de Bellas Artes

L.A.V. Pablo Sánchez Rivera
Secretario Académico de la Facultad de Bellas Artes

M. en A. Salvador Guzmán Molina
Secretario Administrativo de la Facultad de Bellas Artes

Dra. Pamela Jiménez Draguicevic
Jefa de Investigación y Posgrado de la FBA

Dr. León Felipe Barrón Rosas
Coordinador de Producción Editorial FBA

M.D.E. José Antonio Tostado Reyes
Coordinador de Imagen y Diseño editorial

Reflexiones en torno a las artes y las humanidades

Volumen 1

Primera edición, 2020.
ISBN: 978-607-513-522-9.
Fecha de aparición: 06-11-2020.

Pamela S. Jiménez Draguicevic
José de Jesús Fernández Malváez
Hugo Chávez Mondragón
(Coordinadores)

Universidad Autónoma de Querétaro Centro universitario, Cerro de las Campanas
S/N C.P. 76010 Querétaro, Qro.
www.uaq.mx

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

Diseño Editorial y portada: **José Antonio Tostado Reyes**

Diagramación: **Karla Guillén Mancilla y Elena
Elena Zunzunegui**

Obra de portada y fotografía:

Autor **Alejandro Medina Durán**
“Nautilos”
Mixta sobre tela 150 x 100 cm.

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. ISBN: en trámite. Hecho en Querétaro,
México

Índice

Prólogo Pamela S. Jiménez Draguicevic	11
Introducción: Que preguntas nunca falten Hugo Chávez Mondragón	13
Análisis histórico-biográfico de las obras del presbítero cirilo conejo roldán Luis Daniel Córdoba Andrade	17
Una mirada a lo antiquísimo Marco Antonio Ávila Rodríguez	27
La música para el beneficio de la condición cognitiva, sensorio-motriz y psico-afectiva de los adultos mayores Nadia Guadalupe Fuentes Collazo	33
Impulso de las experiencias. El reto actual en innovación para los museos Rudy Getzemaný Rodríguez Cerda	43
El Alebrije. Deconstrucción estética de la imagen monstruosa Pedro Meyer	53
Dos formas de hacer reír. Comentarios sobre Aristófanes y Woody Allen Rafael Martínez Reyes	63
Laudería. Un compromiso técnico y estético Daniela Villanueva	71
El cuerpo y la sensualidad en la estética del sufrimiento, y los límites de la entrega de la mujer mexicana Andrea Esther Valdés Pérez	77

Propuesta artística a partir del análisis del feminismo comunitario	89
Jacqueline González Díaz	
Vivian Leonor Santillán Franco	
Horror Corporal	99
Giovanna Nicole Cuéllar Saldaña	
Pigmentos azules, estudio de resistencia y posibilidades de uso en la pintura mural	107
Samuel Gustavo Villanueva Aceves	
Estudio de comportamiento de pigmentos minerales originarios de la Sierra Gorda de Querétaro	117
Fátima del Carmen Bautista López	
Creación de obra musical específica como inductor físico estimulador de crecimiento en la lechuga romana	127
Laura Cruz	
El Actor Como rehabilitador social	137
Karla Daniela Galván	
Evolución de la metodología del diseño con enfoque hacia los usuarios	147
Germán Montero Hernández	
Epílogo	155
José de Jesús Fernández Malváez	

Prólogo

Pamela S. Jiménez Draguicevic

El libro es el resultado de las investigaciones llevadas a cabo por alumnas y alumnos pertenecientes a Licenciaturas y Maestrías de diferentes programas educativos que estudian actualmente en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro.

Las reflexiones llevadas a cabo comenzaron con el “Simposio de Alumnos investigadores en Artes y Humanidades” que organizamos los coordinadores de este libro. El Simposio buscó exponer, dialogar y debatir acerca de las temáticas artísticas, humanísticas, estéticas y similares que se abordan dentro de la investigación universitaria actual del estado de Querétaro y del país por parte de la comunidad estudiantil de educación superior dedicada al estudio, aplicación y metodologías de prácticas y teorías de las temáticas mencionadas. Para ello, se expusieron dos líneas de investigación enfocadas tanto en las reflexiones teóricas como en la aplicación e intervención de las Artes y las Humanidades.

Las exposiciones culminaron en forma de 16 capítulos pertenecientes a las licenciaturas en: Música, Restauración, Artes Visuales, Actuación y Docencia del Arte; así como a las maestrías en: Arte Contemporáneo y Cultura Visual, Dirección y Gestión de Proyectos Artísticos y Culturales, y Diseño y Comunicación Hipermedial. Estos capítulos nos permiten entrever los puntos de vista del alumnado, en diálogo con teóricos relevantes desde la historia hasta la actualidad.

Desde la reflexión de las y los jóvenes es que se escucha el punto de vista actual y hacia dónde se dirige la visión al futuro del Arte y las Humanidades. Es la voz del estudiantado expresada desde la información y análisis. Es la idea estructurada a través de su compromiso y disposición, compartiéndonos su perspectiva, necesaria en nuestro quehacer didáctico-pedagógico. Por ello, este libro tiene la finalidad de promover y fomentar estas perspectivas sumamente valiosas y actuales.

Gracias a todos aquellos que hicieron posible este libro, porque además de los talentosos alumnos y alumnas que hoy participan, profesoras y profesores los estuvieron asesorando y guiando tanto para el Simposio como para la presente publicación. Gracias a los maestros que contribuyeron en la Organización y en la coordinación: Jesús Fernández, Hugo Chávez y quien suscribe. Gracias a la Lic. Olivia Campuzano por haber estado codo con codo en la organización, gracias al profesorado de los programas educativos de licenciaturas y maestrías que desde sus aulas inspiran y preparan al alumnado y, por último, termino agradeciendo a quien desde el comienzo apoyó e impulsó este proyecto, desde la creación del Simposio hasta la publicación: el Dr. Eduardo Núñez, director de la Facultad de Bellas Artes.

Esperemos que sea el primero de una colección de libros que impulsa la opinión de nuestros alumnos y alumnas.

Introducción: Que preguntas nunca falten

Hugo Chávez Mondragón

May the force be with you...
(Star Wars: The Old Republic/2011)

Tal vez no hoy. Tal vez no mañana, pero pronto y para el resto de tus días...
(Casa Blanca/1942)

¡Oh capitán, mi capitán!... (La sociedad de los poetas muertos/1989)

Que preguntas nunca falten...

Frases de despedida en las narrativas cinematográficas recorren la garganta de actores y actrices que se mezclan con tímidos rezos emitidos segundos antes de salir a escena. Frases que se estampan en las calcetas de una bailarina de ballet, en un psicópata intertextual que asfixia un par de gatos para ganar popularidad con su canal de vídeos, en el llavero de un corredor de autos, en la memoria de un historiador de los objetos científicos. En los acordes de una banda sonora, en las apariencias y las residencias, en los trazos a color sobre el lienzo, en la terquedad de un niño o el candor de las lechugas. Recordarán al “Gran pez” cuando sale de su metafórico charco para emprender un viaje que le dará libertad: “todos parecían tener un consejo que darme” (*Big Fish*/2003).

Si ser investigador dentro de los estudios formales universitarios en sus diversos niveles, grados y disciplinas, se ha vuelto tan interesante como cualquier otro tipo de héroes que las narrativas de la cultura pop insisten en reiterar; el militar, el viajero interestelar, el elegido que descubre sus poderes en el momento adecuado para oponerse al villano y salvar el día, es porque dejamos atrás “escuelitas” con Jorge Ortiz de Pinedo y “Profesores longaniza”, para relevar al docente con *Casas de papel* en un distrito parecido a Albuquerque, pero habitado por otro par de *Rick & Morty* y un convaleciente vecino como Jhon Kramer. Ser investigador es, la mayoría de las ocasiones, también ser académico. Ser investigador es, en la mayoría de las ocasiones, también ser un temerario Ulises de la verdad.

Que preguntas nunca falten es sin duda un tipo de deseo esperanzador que va de colega a colega. Aporte a la cultura de quien no lleva capa, armadura o está protegido por hechizos. Que apenas porta su taza de café, algunos libros bajo el brazo y una concentración espeluznante.

Me gustaría retomar un trío de personajes literarios que ya nos sugieren ese interés por la investigación y la academia; en *Golpéate el corazón* de Amélie Nothomb, la doctora en cardiología Olivia Aubosson conseguirá el reconocimiento merecido en el complicado ámbito de la cirugía gracias a Diane y sus conocimientos en informática e inglés. Y es que para 1997 encontrarnos con que una profesora universitaria no conociera el idioma nativo de Mickey Mouse y además disimulara su torpeza en la computadora, no le impedía cumplir con su labor de enseñanza. Sin embargo, la protozoaria presencia de la informatización de la vida cotidiana ya marcaba una separación entre el pertenecer por un lado y, por otro, el sufrir la exclusión cuando de publicar en revistas de investigación estamos hablando. En aquel entonces una desmotivada profesora, aplastada por la Francia machista del siglo pasado, encontró en Diane la chispa para encender su maquinaria interpretativa, misma que le mira no con menos ojos de fascinación que de obsesión.

Finalmente, los logros son compartidos por el dúo dinámico luego de lograr sorprender a la comunidad científica plagada de hombres. Por algunas páginas, en este extraordinario drama contemporáneo que estuvo en la selección de las mejores novelas internacionales del 2019, se levantan copas brindando por la ciencia, el pensamiento y la razón, al tomar revancha sobre la amargura de ser una hija abandonada y hasta envidiada por su madre.

Lamentablemente la sombra de *El cielo es azul, la tierra blanca* de Hiromi Kawakami, acechará la relación de la investigadora y alumna en *Golpéate el corazón*. Definitivamente el 2017 tuvo un impacto en tres mujeres que vieron publicadas sus nostálgicas historias de una época como aprendices.

Historias donde acabarán solas y ninguna de las tres mostrará rasgos de alegría, apenas discretas sonrisas se dibujan en el rostro de quienes fueron resplandecientes luminarias. Como un fuego apagado, como un manuscrito terminado que se guarda años en el fondo de un cajón, para salir cada vez que hay un motivo de festejo, por ejemplo, un informe final entregado, una conferencia impartida, un libro que se ibera de esa camisa de plástico, o un correo con el hipervínculo al artículo que por fin ha sido publicado al lado de los investigadores que tanto admira y que ya ni recordaba alguna vez haber enviado.

París, Tokio y la Ciudad de México coinciden en ser los espacios de habitar y enseñanza de tres jóvenes mujeres académicas, investigadoras y literatas. *Lobo* de Bibiana Camacho, también publicada en el 2017 (repetirlo tiene un motivo), es la historia de una joven tesista de nombre Berenice que busca algún día ingresar al Sistema Nacional de Investigadores (que por motivos literarios se llamará de otra forma). Bibiana nos presenta a su mentora de nombre Dra. Felicia, como una de las mayores "vacas sagradas" de la investigación en la Universidad Nacional Autónoma de México. Acudirá por meses a desarrollar su tesis a la comunidad de *Lobo* donde los habitantes parecen sacados de *The legend of Zelda Majora's Mask*. Con la diferencia de que en esta historia los brebajes son el mezcal y el café de hoy servido por amigables viejitas con reboso que practican el legendario arte de la transmisión oral conocido como "echar chisme".

El chisme quizá sea la ciencia de lo social donde los sujetos supuestos saber y los supuestos sobre el saber de los sujetados, nos balancean de salas llenas de doctores

que presentan informes y avances de investigación en congresos y antes agrios sínodos, a la amargura de saberse víctima potencial del narcotráfico que arrasa pueblos hasta volverlos fantasmas. Aproximadamente por ahí es que va la alegoría de la novela.

Bibiana Camacho no es solo una autora y universitaria que cuenta la historia de uno de los tantos lugares donde la mujer ha contribuido al desarrollo científico del país, es también un sensor sobre cómo lo arcaico y lo novedoso, lo rural y lo urbano, la violencia y la ternura de las ataduras familiares, nunca dejan de estar repelando para solo abrazarse al otro lado del mundo y volver a odiarse en un ciclo que le da cierto ritmo al eje de rotación de lo que sea que es nuestro deseo de conocimiento. Y es que psicosocialmente *Lobo*, habla de las dudas introspectivas en el árido terreno de la soledad, como un espacio con el que las jóvenes investigadoras (yo agregaría también los jóvenes investigadores) no solo tienen un punto protagónico en la narrativa contemporánea, sino que el propio proyecto termina por ser irrelevante.

Pudiéramos seguir hablando de ficciones, representaciones y alucinaciones en el sistema de la cultura representacional que es la literatura en cualquier formato (impresa, blog, dvd, videojuego, saga, todas las anteriores), pero citando al personaje de Arthur en *The Joker*; si nunca te has emocionado ante la danza de una idea original en un salón de clases, simplemente, "no lo entenderías".

Porque ya sé que van a voltear los ojos para arriba cuando diga que entre marzo y junio de 2017 un fenómeno telepático global llevó a tres editoriales ubicadas en la Ciudad de México, París y Tokio, a publicar en español latino, francés y japonés respectivamente, la historia de una joven investigadora de entre 25 a 28 años con aspiraciones a la docencia (actividad que ejercen las tres autoras) y que puede inaugurar el resto de una melancólica existencia sumida en interrogantes que se citan en formato Apa.

A todo lector que se cruce con este compendio le invitamos a no buscar respuestas en los capítulos que le integran. Esa tarea sería muy osada en este momento, pues principalmente debemos leer los diversos apartados como un conjunto de preguntas, preguntas puntuales y discretas, preguntas milenarias y nuevas dudas en la relación, lugar y necesidad de las artes y humanidades.

Las preguntas se encuentran regadas a lo largo y ancho de la diversidad de escrituras que documentan saberes desde una voz de apoyo, necesaria para la disertación y progresiva claridad de los planteamientos.

Análisis histórico-biográfico de las obras del presbítero Cirilo Conejo Roldán

Luis Daniel Córdoba Andrade

Introducción

En este proyecto de investigación se aborda el análisis del catálogo de las obras del Canónigo Cirilo Conejo Roldán, director de la Escuela de Música Sacra del Estado de Querétaro durante los años de 1942 a 1953, o 1954 (Castillo, 1997), época en la que el Padre, ya cansado, deja la dirección, que pasa al P. Raymundo Ledezma Sánchez (1953-1972).

De igual manera se abordará el movimiento en el que pone pauta para dejar de hacer música de ópera y pasar a un estilo más espiritual: el movimiento Ceciliano. También se expondrán los datos obtenidos durante las investigaciones y los géneros que el Pbro. Cirilo Conejo manejó durante casi toda su vida, teniendo en cuenta que son datos parciales, ya que el proyecto aún está en proceso de desarrollo.

Se narra asimismo un ejemplo sobre la vinculación entre lo social y el desarrollo de sus obras, contando con grandes personajes como el maestro de esta institución y cofundador del Conservatorio de Música 'J. Guadalupe Velázquez': don Fernando Loyola, apodado en su tiempo como "el discípulo de la música", y el maestro Miguel Bernal Jiménez, insigne director del Conservatorio de las Rosas, en Morelia, Michoacán, de quien lleva su nombre actualmente.

Se aportan elementos para identificar sus obras, como su firma, su sello, su manera de escribir una partitura, así como sus dedicatorias.

Antecedentes y/o fundamentación teórica

La música sacra, si bien ha tenido un gran desarrollo en cuanto a su estructura, permite apreciar magnas Misas y piezas eclesiásticas de gran formato. Tal es el caso de la Misa en Si Menor de Johann Sebastian Bach (bwv 212)¹, con una duración aproximada de 1:48 horas; la *Missa Solemnis* en Re Mayor de Ludwig van Beethoven (Op. 123), con una duración de 1:22 horas; la Gran Misa en Do menor de Wolfgang

¹ Manuscrito declarado Patrimonio de la Humanidad por la Unesco, en el año 2015.

Amadeus Mozart (K. 427); Palestrina, con la mayoría de sus misas de un estilo polifónico; o Bruckner con su Misa núm. 3 (*Grosse Messe*), con una duración de 1:04 horas.

Al notarse la extensa obra que se desarrollaba, con el estilo de grandes sinfonías y parecido a la ópera, se perdía el sentido de la oración, de la reflexión y del poder espiritual que una vez se tuvo con el Canto Gregoriano y, posteriormente, con el Canto Polifónico.

El movimiento Ceciliano, en honor a Santa Cecilia, surgió en Alemania, y específicamente en Ratisbona, siendo el doctor Haberl (1840-1910) el más icónico y cuyo nombre se toma como referente cuando se habla sobre ése movimiento, impulsor para las reformas en cuanto a la música en la Iglesia católica, teniendo en cuenta los diálogos, bulas, documentos pontificios, donde explican precisamente el objetivo del movimiento Ceciliano: crear música propiamente sacra y con el debido respeto que merece, anteponiendo una de sus características más notorias: pasar de la música de gran formato, a mediano o pequeño, y con ello dar paso al último concilio católico: el Concilio Vaticano II, que el 7 de diciembre de 1965 queda oficialmente promulgado, siendo el Pontífice Máximo Giovanni Battista Enrico Antonio Maria Montini, mayormente conocido como el Papa Pablo VI.

Otra característica importante a mencionar es la calidad, la esencia de la música eclesiástica. Y no es sino hasta el *Motu Proprio* del Papa Pío X² que se propone un cambio en la música desde el surgimiento de la polifonía y de formas musicales equivalentes con una temática basada en una espiritualidad de movimiento. Tal es el caso del barroco. Actualmente se maneja de modo diferente, donde la letra y la música van de la mano, fomentando la espiritualidad en contemplación y de una manera reflexiva.

Citando al Papa Pío X:

Las composiciones musicales de estilo moderno no se admitan en las iglesias, no contengan cosa ninguna profana, no ofrezcan reminiscencias de motivos teatrales, y no estén compuestas tampoco en forma externa, imitando la factura de composiciones profanas (Jiménez).

Menciona la naturaleza que debían de contener las obras de música sacra, evitando ante todo la diversión de los fieles y la “parodia”³ musical. Por tal motivo se tiene que distinguir por completo entre la música eclesiástica y la música académica.

Todas deben desterrarse, sin compasión, del culto sagrado, y sustituirse con otras que eleven el alma y llenen el corazón (Jiménez).

² Nombre completo: Giuseppe Melchiorre Sarto (1835-1914).

³ Cantos no litúrgicos que toman el tema musical de una obra no compuesta para la liturgia. Tal es el caso de la *Marcha Nupcial* (*El Sueño de una Noche de Verano*), de Felix Mendelssohn, y *Canon en Re Mayor de Pachelbel*, por mencionar algunas.

El Papa Pío X, en su *Tra Le Sollecitudini* sobre la música sagrada, menciona:

6. Entre los varios géneros de la música moderna, el que aparece menos adecuado a las funciones del culto es el teatral, que durante el pasado siglo estuvo muy en boga... por su misma naturaleza, este género ofrece la máxima oposición al canto gregoriano y a la polifonía clásica, y por ende, a las condiciones más importantes de toda buena música sagrada, además de que la estructura, el ritmo y el llamado convencionalismo de este género no se acomodan sino malísimamente a las exigencias de la verdadera música litúrgica (1903).

Con ello nos queda analizar el gran cambio que ocurre en la música sacra, en la liturgia y en la manera de realizar las misas, dejando de lado las excentricidades para llegar a un sonido más litúrgico y espiritual.

*Muy ilustre señor canónigo y maestro presbítero
José Procopio Cirilo Antonio Conejo Roldán*

Algo que sí se deja en claro, es que al hablar del Pbro. Cirilo Conejo es necesario hablar antes de dos grandes maestros y compositores que influyeron en el P. Conejo: el Pbro. José Guadalupe Lucio Velázquez Pedraza (1856-1920), (Castillo, 1997) y el maestro Agustín González (-1927), fundadores de la Escuela de Música Sacra y maestros del P. Conejo. Dos años en Ratisbona, Alemania, le bastaron para obtener grandes conocimientos en cuanto a música sacra y secular. No olvidar que fue en México donde obtuvieron sus conocimientos previos de música, aunque especializados en Ratisbona (Pbro. J. Guadalupe Velázquez y Agustín González), y el P. Cirilo Conejo en Italia, de ahí que ésta escuela tiene el precedente de las alemana e italiana.

El M. I. Sr. Cango y Mtro. Pbro. Cirilo Conejo Roldán, nació el 8 de julio de 1884, en la hermosa ciudad de Santiago de Querétaro, México. Hijo de don Fidencio Conejo y Doña Felicitas Roldán. A muy temprana edad ingresa a la *Schola* de la Catedral de Querétaro. El Pbro. J. Guadalupe lo integra al famoso Orfeón de Querétaro, donde canta las solemnidades de la Coronación de la Santísima Virgen de Guadalupe, en 1895, donde hoy es la Basílica de Guadalupe.

No se sabe en dónde realizó sus estudios de párvulo. El único dato nos lo da el maestro Eduardo Loarca Castillo, quien menciona que se encontraba estudiando en el Liceo Católico. Con ayuda del Pbro. Pablo Feregrino entra al Seminario Conciliar de Querétaro, en 1898, recibiendo las órdenes mayores y el Presbiterado, el 10 de marzo de 1912.

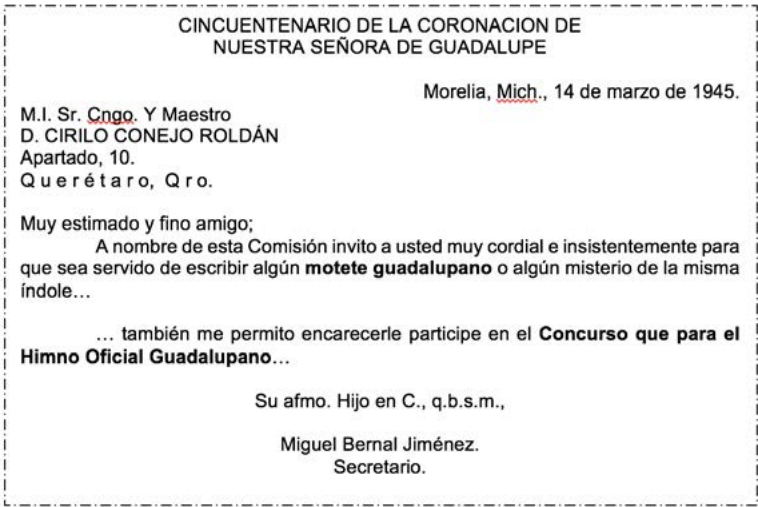
Durante su estancia en Italia -específicamente en Monte Mario, Roma- cursó la licenciatura en Canto Gregoriano, siendo compañero del joven Miguel Bernal Jiménez (Díaz Nuñez, 2003), en la Escuela Pontificia de Música Sacra -hoy Pontificio Instituto de Música Sacra-, donde después de dos años recibió su licenciatura, siendo discípulo de destacados maestros como Raffaele Casimiri (1880-1943), Licinio Refice (1883-1954), Raffaele Manari (1887-1933), Eduardo Dagnino (1876-1944), Paolo M. Ferretti (1866-1938), entre otros.

Con motivo de la consagración del nuevo Obispo de Querétaro, Mons. Marciano Tinajero y Estrada, en 1933, lo había invitado a ver al Santo Padre. Pío X, y aprovechando su estadía en Roma tendría la oportunidad de conocer los nuevos rumbos, las diferentes escuelas, y lo más nuevo en cuanto a programas y metodologías de enseñanza aplicadas a los alumnos en Italia. El maestro Eduardo Loarca Castillo reseña la siguiente conversación que tuvo con el P. Cirilo Conejo:

Cuando alguna vez me atreví a preguntarle que cómo lo habían tratado los Obispos que gobernaron la Diócesis mientras él estuvo en la Escuela, me contestó: “Mira, los tres tuvieron características distintas, pero de todos recibí siempre apoyo moral y material cuando pudieron dármelo, pero como obra de Dios y de la Iglesia, ahí la tienes, con muchas imperfecciones, como obra humana que es, pero con muchas satisfacciones, porque ha sido siempre fiel al espíritu que le dieron los que la fundaron”. Testimonio tan elocuente como lo anterior nos dibuja la grandeza moral y artística de uno de sus más preclaros directores. No quiero dejar de contar una anécdota que a mí me sucedió: y es que al verlo que le fallaban mucho sus piernas, que con dificultad caminaba, le dije alguna vez: “Padre, ya tengo un cochecito y cuánto gusto me daría llevarlo para donde usted quiera, porque usted se ve muy mal”, y con una sonrisa, como si estuviera sano, me contestó: “Ah, que tú, gordito de mis pecados, qué coche ni qué coche, dame el brazo y vamos a ‘La Mariposa’ para que te comas un plato con enchiladas, y a mí a ver qué me dan que no me haga daño”, y fuimos y venimos a pie desde la calle de Ocampo hasta el Teatro de la República, y en el camino me dijo: “... mis piernas no quieren caminar, pero yo sí quiero” (Castillo, 1997, pp. 91-92)

Llegando el día 20 de enero de 1960, el Mtro. y Cango. Cirilo Conejo Roldán fallece en la ciudad de Querétaro a causa de un paro cardíaco. Para el sustento de esta investigación, se hará uso de la microhistoria, consistente en un microanálisis definido como “la reducción de la escala de observación de los objetos con el fin de revelar la densa red de relaciones que configuraron la acción humana” (Pons, 2000). Esto es, reducir el campo de investigación de un modo general, a una percepción más específica y enfocada a un solo personaje, lugar o suceso. Dicho de este modo y aplicándolo a nuestra investigación, podremos reducir el espacio a investigar, ubicándonos en el archivo histórico que resguarda el Conservatorio de Música ‘J. Guadalupe Velázquez’, bajo el cuidado del maestro David Saavedra Vega, donde se pueden encontrar referencias del maestro y de su obra a lo largo de poco menos de medio siglo. No obstante tener partituras no sólo del Pbro. Cirilo Conejo, sino también de otros compositores, es necesario buscar sus obras entre todos los documentos, así como discernir y estudiar tanto su caligrafía como elementos que pueden conformarla, ya sea su firma, o algún indicio que pertenezca a él. De igual manera es importante conocer la relación con sus amigos y allegados mediante cartas, entrevistas o dedicatorias, cosa que está presente en las obras de este compositor queretano. Por ejemplo, en una carta redactada el 14 de marzo de 1945 el maestro Miguel Bernal Jiménez le escribe al P. Conejo para que realice un Mote-

te¹ Guadalupano para las festividades de octubre, y una invitación a participar en la creación del Himno Oficial Guadalupano, dato que podríamos relacionar con su obra, entendiéndose por ello “Motetes Guadalupanos” y “Cántico Popular Guadalupano” (Archivo Histórico “Agustín González”, 1945).



Las obras del Padre Conejo fueron adecuadas, apoyadas por grandes músicos y obispos de todas las regiones, tratando siempre de apegarse al documento de principios del siglo XX, promulgado por el Santo Padre. Pío X, siendo el *Motu Proprio* (De Mazzarra, 1968) su principal referencia, entre otras promulgaciones. A través del *Motu Proprio* se empezarán a notar grandes cambios en la estructura de las misas, y una instrucción sobre el uso

del latín como lengua culta. Siendo un compositor a nivel de los grandes del nacionalismo mexicano, y en específico del nacionalismo sacro, tales como el maestro Miguel Bernal Jiménez (Díaz Nuñez, 2003) en Morelia, y el maestro Fernando Loyola, en Querétaro. Al hacer un análisis de las obras del P. Conejo, podemos observar el acercamiento de una identidad nacional hacia la música sacra. El Padre Conejo sería referente en la música eclesiástica y su obra marcaría nuevos caminos. Sin embargo, su obra se encuentra dispersa y cierta parte catalogada para su localización en el Archivo del Conservatorio ‘J. Guadalupe Velázquez’, ya sea por sus características como lo son: tonalidad, instrumento, género, etc. Mas no se encuentra totalmente catalogada para su consulta. En diálogo con un exalumno en tiempos del Directorado, el Pbro. Benjamín Vega Robles mencionaba, en cuanto a su carácter personal, que era conocido como “el caballerito” (Robles, 2019) debido a su corta estatura y su carácter noble y gentil. Como anécdota, se cree que, durante la época Cristera en México, el P. Conejo se encontraría tocando el piano en una pulquería, lugar e instrumento comunes en el Querétaro de aquellos años. Y es que sería de lógica común el no buscar a un clérigo en un lugar como lo sería la pulquería, pero la posible razón sería el poder subsistir económicamente (Nieves, 2019).

¹ Motete: composiciones eclesiásticas polifónicas, cuyos temas son meramente bíblicos.

Resultados y discusión

El Pbro. Cirilo Conejo Roldán² fue un sacerdote, compositor, maestro y director del Conservatorio de Música “J. Guadalupe Velázquez”, que escribió obras de corte sa- cro, generalmente música Mariana³, a lo largo de 41⁴ años, por lo que su obra se encuentra en un estado de conservación y digitalización bajo la responsabilidad del Mtro. David Saavedra Vega, dentro del archivo histórico “Agustín González” del Conservatorio de Música “J. Guadalupe Velázquez”, que en momentos especiales se interpretan por el coro y orquesta del Conservatorio, dirigido por el distinguido maestro y director general Erick F. Escandón.

Suponiendo que su obra esté correctamente catalogada, predomina la música sa- cra. Además, podemos encontrar música pedagógica, pues antes de ser director de la Escuela de Música Sacra fue maestro de música, atendiendo a los jóvenes y niños con deseos de estudiarla. También podemos encontrar música de concierto, acadé- mica, orquestal (sacra o académica), entre otros géneros. El principal objetivo del presente proyecto es encontrar el catálogo total, su transcripción, y la sonorización de sus obras. Para ello fue menester buscar en todo el archivo sus obras, ya sean impre- sas, manuscritas, en clichés para imprenta, dedicadas a él o de él a otro compositor, persona civil o parte del clero.

A continuación, se muestra la manera en la que se está haciendo el llenado del clasificado:

Tabla 1
Catálogo de las Obras del Pbro. Cirilo Conejo Roldán.

Clave	Autor	Título	Editorial	Año	Genero	Tonalidad	Exlibris	Disposición
CCR-15	Conejo Roldán, Cirilo	Ave María	Ceciliana	1931	Mariano	Eb		Voz y órgano
CCR-20	Conejo Roldán, Cirilo.	Cantar de los Vasallos de Cristo Rey. (Himno a Cristo Rey).	Ceciliana	1953	Cristológico	F	Excmo. y Rvmo. Sr. Dr. Don Manuel Martín del Campo, Obispo de León.	Niños, Tenor (I, II) Bajo.

² Su obra más temprana es un Himno a un coro y órgano en honor a San Luis Gonzaga (1568-1591), religioso jesuita italiano, donde Benedicto XIII lo declaró patrón de la juventud en 1726, cuya composición por parte Cirilo Conejo data del 16 de junio de 1919.

³ Música de veneración hacia la Virgen María, en la mariológica católica.

⁴ Su última obra de que se tiene registro hasta el momento, data de 1958, y tiene por nombre Villancico, para una voz -o coro- y órgano, que, en dicha partitura, el padre Conejo hace una anotación. “Le dedico al Santo Niño los últimos esfuerzos de mi vista...”

El apartado del autor, solamente será aplicado el nombre del P. Conejo por tratarse de nuestro compositor objeto de estudio. También sería necesario agregar un apar- tado sobre el estado de conservación de dicha partitura.

Existen tres grandes rasgos que pueden hacerse notar al observar la caligrafía o los sellos personales del P. Cirilo Conejo, para identificarlos, aunque la partitura no contenga su nombre. Estos son:

Su firma:



Fotografía y edición de Luis Daniel Córdoba Andrade (Querétaro, 2019). Archivo ‘Agustín González’. Archivo del Conservatorio ‘J. Guadalupe Veláz- quez’, Querétaro, Qro.



Su sello:

Fotografía y edición de Luis Daniel Córdoba Andrade (Querétaro, 2019). Ar- chivo ‘Agustín González’. Archivo del Conservatorio ‘J. Guadalupe Velázquez’, Querétaro, Qro.

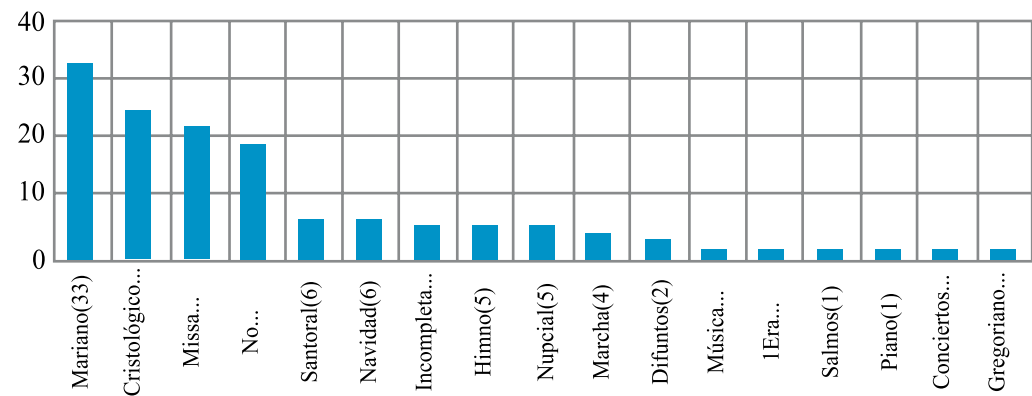


Su “Tiempo Común” al momento de escribir una partitura a 4/4. Fotografía y edición de Luis Daniel Córdoba Andrade (Querétaro, 2019). Ar- chivo ‘Agustín González’. Archivo del Conservatorio ‘J. Guadalupe Velázquez’, Querétaro, Qro.

Hay otras maneras de identificar una partitura de su autoría, tales como la manera de escribir las corcheas, su caligrafía en los textos, etc. En cuanto al estilo de las claves, existen variaciones, pero los elementos anteriores son invariables.

Asimismo, podemos igualar o comparar las fechas de las partituras con la corres- pondencia que se encuentra en el archivo, con un total de 58 cartas. Posiblemente exista correspondencia en algunos lugares donde estuvo, como Monterrey, a prin- cipios de los años 20, y en Monte Mario, Roma, de cuando fue a estudiar música. La razón de hallar epístolas o partituras en Monte Mario se debe a que estuvo que- dándose con los Josefinos durante el periodo 1920-1930, aproximadamente (Díaz, 2003). Durante la exploración de sus obras, se hizo el cálculo de 600 obras (Archivo Histórico “Agustín González”), de las cuales se encuentran catalogadas 137, según se observa en el siguiente gráfico:

Gráfico 1. Catálogo de las obras hasta el momento



El gráfico muestra los géneros clasificados. Y en el caso de los incompletos, son precisamente por partituras que el autor dejó inconclusas, o con faltante de otras voces o instrumentos, esto debido a que mientras viajaba, el padre Cirilo Conejo tenía una facilidad para crear música, razón por la cual, mucha de ella se encuentra incompleta.

Haciendo una comparación con el compositor Miguel Bernal Jiménez, según ciertas fuentes su legado se extiende a un aproximado de 251 obras, entre las que podemos encontrar piezas vocales, conciertos, sonatas, motetes, óperas, etc. Siendo comparado con el P. Conejo, pudiéramos equilibrar el número total del maestro Bernal y el número aproximado de las obras del Pbro. Cirilo Conejo Roldán.

Conclusión

La realidad sólo se sabe en lo que expresa el maestro Eduardo Loarca en su libro *Historia de la Escuela de Música Sacra y del Conservatorio ‘José Guadalupe Velázquez’ de Santiago de Querétaro*, y por entrevistas con sus alumnos. Pero es difícil hallar más datos. Podemos encontrar fotografías, o información en otros libros, e incluso haciendo una interpretación de su música o cartas que dirigió a diversas personas podemos darnos una idea de su estilo de vida.

En ese sentido, el presente trabajo busca redescubrir a un personaje que en la actualidad es poco conocido entre los músicos de iglesia, siendo alguien muy conocido en aquellos tiempos, y de quien se escucha sólo el “eco” de su obra en algunos lugares de la ciudad de Querétaro. Hoy, la música de iglesia puede dividirse en dos: música sacra y música popular religiosa, en la que, a consecuencia del Concilio Vaticano II, ha tenido más fuerza debido a una participación más activa por parte de los fieles, cosa que los obispos y sacerdotes ven con grandes esperanzas, pero se pierde la esencia de lo que una vez fue una iglesia entregada al servicio sacro, una iglesia con obras religiosas ricas en contrapunto, cantos polifónicos y los más sublimes sonidos del órgano. Y así, la música del siglo pasado, la música del Pbro. Cirilo Conejo quedará como música culta, música académica, música de “museo”. Es posible que algún día no quede solamente en las escuelas de música, sino que se vuelva a escuchar aquella música desde la más esplendorosa catedral, hasta el templo más humilde.

Bibliografía

Bernal, M.(s.f.). Comentario al Motu Proprio de SS. Pio X. *Acerca de la Música Sagrada. Schola Cantorum.*

Conservatorio J. Guadalupe Velázquez (Ed.). (1900a). Epístolas “Agustín González”. Querétaro: Archivo Histórico “Agustín González”.

Conservatorio J. Guadalupe Velázquez (Ed.). (1900b). Clichets “Agustín González”. Querétaro: Archivo Histórico “Agustín González”.

Manzarraga T. de. (1968). *La Música Sagrada a la Luz de los Documentos Pontificios.* Madrid: Cocolsa.

Díaz L. (2003). *Como UN ECO lejano....* Michoacán: Ríos y raíces.

Esteva A. (2011). *Fernando Loyola y Fernández de Jáuregui.* Querétaro: Querétaro.

Loarca E. (1997). *Breve Historia de la Escuela de Música Sacra y del Conservatorio José Guadalupe Velázquez de Santiago de Querétaro.* Querétaro: Editorial Independiente.

López G. (2019). -. Entrevista hecha por Luis Daniel Córdoba A. -, Querétaro, México.

Vega B. (2019). -. Entrevista hecha por Luis Daniel Córdoba A -, Querétaro, México.

Pons J. (2000). *En su lugar. Una reflexión sobre la historia local y el microanálisis.* Valencia: Cátedra Valencia.

Una mirada a lo antiquísimo

Marco Antonio Ávila Rodríguez

En el presente trabajo se busca exponer los puntos principales que caracterizan al arte sacro y cómo los artistas contemporáneos interpretan sus características, a fin de contextualizarlo y brindar una propuesta en torno a la naturaleza espiritual del ser humano.

Desde los inicios de la Humanidad, la incógnita de lo místico y su relación con la persona la ha acompañado a lo largo de épocas y lugares. En un principio la Humanidad, para entender cómo funcionaba su alrededor, recurrió a la simbolización del mundo externo por medio de creencias en seres conscientes que manipulaban los elementos de la realidad a su antojo.

Y así como el intelecto y las capacidades humanas fueron evolucionando en sistemas más sofisticados, también lo hicieron las creencias místicas, pasando del tótem a las mitologías más complejas, que irían variando entre culturas, pero manteniendo una particularidad presente en todas ellas: lo divino en relación con el ser humano.

Pero, ¿qué es lo divino? Es todo aquello que explique lo referente a cuestiones trascendentales de la existencia humana (Durkheim, 1912). Siendo así un espectro que no sólo aparece en las religiones de origen brahmánico, sino que acontece en cualquier religión o manifestación de naturaleza espiritual.

El medio por el cual entra en interacción lo divino con el ser humano es lo sagrado, a través de la veneración a lo divino o del máximo respeto hacia lo trascendente. Un apartado muy particular de lo sagrado, como un hacer humano, se encuentra en el arte sacro, que -como se mencionó- ha servido para la veneración, la cual a lo largo de la historia también se ha dotado de diferentes quehaceres propios de la creación artística, como son la representación de realidades superiores al ser humano. También es todo aquel arte que logre expresar el misterio, o consiga transmitir realidades sobrenaturales.

Como se ha visto, el pensamiento y la adoración de lo divino en el arte han ido modificándose no sólo en su veneración, sino que también se ha explorado en la representación y la transmisión, dando lugar a que diversos artistas comuniquen lo que, para ellos, ha sido lo sagrado. Desde lo más antiquísimo -como las esculturas de los dioses en templos sumerios, egipcios, griegos o prehispánicos-, pasando por la extensa tradición cristiana hasta la transmutación de símbolos y tradiciones, como la teosofía.

A través del lenguaje visual que las culturas han ido formando en la historia, los artistas lo han retomado en una exploración más profunda y personal, como el

papel del ser humano al querer ser dios vía sus conocimientos, en aras de indagar cuestiones atemporales como el origen de la voluntad humana y su naturaleza.

Durante la exposición *Arte + Fe*, que se llevó a cabo en la 'Fundación Pons' durante el año 2011, el artista holandés Willem Zijlstra expuso la obra titulada *Agnus Dei* (2011), retomando tanto el concepto como la iconografía cristiana del cordero de Cristo, a los que une con acontecimientos históricos para explorar la maldad y la bondad dentro del corazón humano. Colocando un cordero disecado sobre un altar de periódicos con los titulares "El hombre es capaz de todo" -en referencia a los campos de concentración en la Segunda Guerra Mundial-, expone las acciones humanas como acontecimientos crueles, y a la vez crea un contraste con los principios supremos de Cristo, a los que la persona aspira -como la inmolación y el sacrificio-, e invita a reflexionar sobre los actos de cada uno.

Dicho de este modo, lo que la obra de Willem transmite es la dicotomía del ser humano en tanto su existencia, lo más horrendo en su hacer, lo más noble y bello. Ambas muy similares a lo que en la primera etapa del Renacimiento dijera Pico Giovanni della Mirandola:

El hombre, parte de las familias de las criaturas superiores y soberano de las inferiores, es el vínculo entre ellas; que por sus sentidos tan agudos, por su razón de agudo poder indagador y por la iluminación de sus intelectos, es intérprete de su naturaleza (1999, p. 1).

La obra de Willem ha tenido un recibimiento bastante polarizado. Por una parte, la crítica y el público admiran su obra por despertar en la fe incógnitas alrededor del propio espectador en cuanto a su moral, su actuar, la voluntad y otras cuestiones que trascienden el dogmatismo religioso y se adentran en el pensamiento. Por otra parte, gran parte del público conservador rechaza tajantemente la propuesta, debido a la brutalidad de la pieza en sí misma, y a la clara simbolización de un Cristo hecho carne y, peor aún, hecho un animal muerto.

Es una obra que destaca dentro de la exposición, porque sin importar lo que se piense o se sienta a partir de ella, no deja a nadie indiferente. En palabras del artista, quería despertar en su obra la experiencia que él sintió al escuchar por primera vez sobre el Holocausto. Una pena tan grande, un infinito enojo, que conforme iba creciendo resultaba conmovedor y dejaba en él la idea de sacrificio, un sacrificio que nos ha de recordar tanto la capacidad humana para el mal, como para el bien, y de no volver a repetir los mismos errores.

También cabe mencionar a Terrence Malick, cineasta, escritor y filósofo estadounidense que se ha dedicado a explicar el origen de la voluntad humana, especialmente aquella que nace de la pérdida de un ser querido. Dentro de su proceso creativo durante más de 30 años, se ha caracterizado por escribir soliloquios, ensayos y monólogos para que los actores logren comprender la psicología de sus personajes, seres complejos que siempre atentan hacia la fe o la moral, en un trayecto de auto descubrimiento espiritual.

Al igual que Willem, Terrence Malick recupera simbología sagrada en sus películas y la usa como medio para dar explicación al origen de la voluntad del ser humano

-un ser consciente y espiritual-, casi siempre partiendo de la tragedia o la pérdida. Crea fuertes metáforas en torno a dilemas que generan crisis en la vida de todos los individuos, y a partir de ello define tanto su percepción del mundo como su identidad.

Ya sea por medio del relato bíblico del Génesis -como una explicación al origen de la vida y su consecuente incertidumbre con la existencia- o por el misticismo del Tarot -simbolizando los distintos aspectos de la identidad humana-, Malick aborda preguntas como ¿quiénes somos?, ¿de dónde venimos y hacia dónde vamos?, ¿cuál es mi papel en el mundo?, ¿quién o qué es dios?, para exponer sus inquietudes como dilemas atemporales en la Humanidad.

Sus casos más concretos son *La delgada línea roja* (1998) y *El árbol de la vida* (2011). Las dos películas critican, revisan y proponen tanto la tradición cristiana como a otras religiones, en la contextualización de sus componentes. En cada una, Malick toma personajes, ideas o acontecimientos, y los coloca en diferentes contextos, propios de nuestra época.

En *La delgada línea roja* nos presenta múltiples personajes, reunidos en el frente de guerra, lidiando con problemas como la supervivencia o el trato con los otros. Dentro de sus dilemas personales explora el significado de la vida en una situación de crisis, el valor de la condición humana, la esperanza y la fe, el significado de la muerte, o el conflicto entre la ética y la moral. Pero de entre todos los personajes, destaca uno: Will, quien encarna dos posturas que han definido la visión del mundo para Malick. Por una parte, es la antítesis de la idea del "mal elemental" propuesta por Heidegger, quien habla de la naturaleza vil y cruel del ser humano; por la otra, es una reinterpretación del papel de Cristo como mesías, un ser bondadoso que pone en primer término a la piedad, a la contemplación, y finalmente al sacrificio por un bien común.

En *El árbol de la vida* propone en el hermano mayor, Jack, al ser bueno y voluptuoso. Un ser amable que se divierte, contempla la vida en torno a él, y que adoraría a su hermano. Pero que paulatinamente iría transformando aquella bondad en agresividad e ira, sea por el yugo constante de su padre, o la pérdida de la inocencia a partir de la adolescencia. Una transición a la que constantemente se negará.

Más adelante, su hermano menor se suicida y deja en todos los personajes (el hermano mayor, el padre y la madre) inconformidades que irán desembocando en varios aspectos: el hermano mayor se cuestionará cómo actuó en su niñez, si habrá sido suficiente el cariño que demostró, o si sus acciones egoístas terminarían por aplastar la dulce bondad que su hermano tenía, conflictos que lo acompañarían hasta ser adulto y que lo harían preguntarse si ha logrado ser bueno, o todo lo contrario. El padre, de igual manera, se cuestiona sus acciones, busca una respuesta en sus recuerdos, en el arte que compartía con ellos, e incluso en las lecciones que él se empeñaba entendieran. Un ser que en varias ocasiones es retratado como alguien cruel e hipócrita, y que sin embargo no es enteramente malo -o no todo el tiempo-, pues expone la felicidad de llegar a ser padre y acariciar a su hijo. Un ser complejo que intenta mediar entre ser cruel y ser cariñoso.

Pero el punto más intenso es cuando la madre comienza a cuestionarse si el camino que eligió fue el correcto. Al inicio de la película, ella abre con esta cita:

El hombre tiene dos formas de ir por la vida: el de la naturaleza y el de la gracia. Tiene que elegir una de las dos para seguir. La gracia no intenta complacerse a sí misma, acepta que la echen de lado, olvidada o rechazada. Acepta insultos y amenazas. La naturaleza sólo busca complacerse a sí misma, hacer que otros la complazcan, hacer las cosas a su manera. Nos enseñaron que nadie que amara la gracia tiene un final malo. Te seré fiel (a Dios), pase lo que pase. (Malick, 2011, min. 1:12).

Y después se muestra el momento en el que la madre recibe la noticia del suicidio. Dando como resultado el cuestionamiento de si tomar el camino de la gracia y ser complaciente con sus hijos y su esposo, la llevó a la felicidad que anhelaba. El dolor se abre paso por su corazón, ataca a la idea de Dios como un ser bondadoso que le prometió alegría, pero que terminaría dándole uno de los peores dolores humanos. “¿Dónde estabas tú cuando yo te necesité?”.

La idea de fe y religión sirven como motivo para indagar acerca del ser humano: sus acciones, la condición que elige por medio de sus convicciones y, sobre todo, la deconstrucción del concepto de lo divino.

El recurrir a citas, ejemplos, representaciones o imágenes religiosas, se debe a que en la fe (algo completamente humano) se encuentran las cuestiones más complejas y metafísicas que constantemente acontecen en el crecimiento de la persona: crisis, felicidades, tristezas, conflictos, o la mera contemplación, dejando en claro que la espiritualidad y su consecuente condición, varían dependiendo de las experiencias e inquietudes de cada personaje.

Finalmente, el arte sacro sigue teniendo vigencia al adaptarse dentro del tiempo contemporáneo. Dentro de la tradición católica y cristiana más conservadora, la adaptación del lenguaje simbólico a contextos diferentes, pero de gran relevancia, permiten mantener vigentes y presentes las tradiciones.

El Arte sacro en el hombre actual, se explica a partir de la libertad creencias sin importar la forma o religión específica, creando un collage de imágenes sagradas que buscan expresar lo inmensurable que significa lo divino. Siendo así el Arte Sacro acontece dentro de lo contemporáneo como una forma de expresión presente en múltiples formas, en diferentes lugares, dotándole así de una esencia global que construye diálogos entre visiones religiosas nunca antes vistas anteriormente.

Bibliografía

- Arendt, H. (2009). *La condición humana*. Argentina: Paitón.
- Blanco Quintas, S. (2015). *Expresión de lo sagrado en el arte contemporáneo*. España: Universidad de Granada.
- Della Mirandola, P. (1999). *Oration on the Dignity of Man*. Estados Unidos: Gateway Editions.
- Eliade, M. (1999). *Historia de las creencias y las ideas religiosas*. España: Paidós.
- Ferri, C. (2018). *Entrevista con Roberto Ferri* - [Capri Online] Recuperado de <https://www.liquidartsystem.com>
- Fontán, A. (2005). *La biblia de navarra y la historia de la biblia*. España: Universidad Complutense de Madrid.
- García-Valiño Abós, J. (2010). *La voluntad humana en Tomás de Aquino*. España: SPICUM.
- Gardener, D., Green, S., Grant, H., Pitt, B., Pohland, B. y Malick, T. (2011). “El árbol de la vida”. Estados Unidos: River Road Entertainment.
- Gallardo González, S y Gómez de Pedro, E. (2011). *Verdad moral y verdad teórica*. SCIO, 7, pp. 51-76.
- Grondin, J. (2010). *La filosofía de la religión*. España: Harder.
- S. González, L. (1983). *El arte sacro en la normativa de la iglesia*. España: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- Villoro, L. (1992). *El pensamiento moderno*. México: Fondo de cultura económica.
- de Pablos Escalante, R. (2015). *La voluntad como deseo consciente*. Anales del seminario de Historia de la Filosofía, 33, pp. 137-161.
- Zoomf7. (Gerardo Herrera). (2018). Terrence Malick: *Las claves para entender su estilo* [Online]. De <http://www.zoomf7.net>

La música para el beneficio de la condición cognitiva, sensorio-motriz y psico-afectiva de los adultos mayores

Nadia Guadalupe Fuentes Collazo

Introducción

La población de adultos mayores incrementa aceleradamente debido a la disminución de los índices de natalidad y mortalidad a nivel mundial. Las condiciones de esta población no son homogéneas, aunque en su mayoría presentan deterioro físico y cognitivo. Actualmente existen programas e instituciones que ofrecen actividades diversas para este grupo poblacional, sin embargo, la finalidad suele ser únicamente recreativa, por lo que se considera necesario implementar un programa cuyo objetivo principal sea contribuir a la permanencia, fortalecimiento y desarrollo de habilidades físicas, cognitivas y afectivas de este grupo poblacional. La presente investigación, de tipo documental, sustentará las bases para el diseño de un programa de estimulación musical diseñado para adultos mayores.

Objetivo general

Analizar los beneficios que la estimulación temprana brinda a las habilidades sensorio-motrices, cognitivas y psico-afectivas de los adultos mayores.

Objetivos específicos

- Identificar las condiciones sensorio-motrices, cognitivas y psico-afectivas de los adultos mayores.
- Clasificar las deficiencias y pérdidas que los adultos mayores presentan en sus habilidades sensorio-motrices, cognitivas y psico-afectivas.
- Reconocer el impacto positivo que la estimulación musical tiene en la permanencia de habilidades sensorio-motrices, cognitivas y psico-afectivas de los adultos mayores.

Hipótesis

La estimulación musical contribuye a la permanencia, fortalecimiento y desarrollo de habilidades sensorio-motoras, cognitivas y psico-afectivas en los adultos mayores.

Fundamentación teórica

Estimulación

La concepción de este término se modifica de acuerdo con la disciplina y contexto desde el que se atiende, así como con la edad a la que se dirige. Por ejemplo, cuando se habla de estimulación temprana la intención es desarrollar habilidades que aún no se tienen. En el caso de los adultos, en cambio, el objetivo de la estimulación puede ser conservar habilidades y aptitudes que ya se poseen. Para fines de la presente investigación, se establece que la estimulación es: una serie de actividades, situaciones y ambientes propiciados intencionalmente con el objetivo de generar como respuesta acciones que contribuyan a potencializar y fortalecer habilidades y capacidades sensorio-motrices y cognitivas.

Música

Violeta Hemsy De Gainza declara lo siguiente, al referirse a la música como medio de comunicación:

Es un lenguaje y, como tal, puede expresar impresiones, sentimientos, estados de ánimo. Pocos compases después de iniciarse una obra musical, queda automáticamente configurado un clima o una atmósfera que trasciende los límites sonoros (...) Estas impresiones pueden coincidir bastante entre individuos de una misma raza, país o grupo social (1984, p. 25).

Por lo anterior se considera que la música es: un ejercicio creativo y artístico que a través de la ordenación de elementos melódicos, rítmicos y armónicos busca expresar ideas, emociones y sensaciones dentro de un contexto social.

Se entiende entonces el término de estimulación musical de la siguiente forma: actividades y situaciones sustentadas en la pedagogía y psicología de la música que pretenden incitar, potencializar y fortalecer habilidades que favorezcan la condición del adulto mayor.

Adulto mayor

La interpretación y condiciones de *vejez* -considerada como la última etapa de la vida- ha cambiado según las culturas y periodos históricos, así como la edad (cronológica) en la que se considera que comienza (Luque y Martínez, 2001). La *vejez* no se adquiere a una edad determinada, sino que se determina por cuestiones ambientales, físicas y socio-culturales.

Al hablar del crecimiento de la población de adultos mayores a nivel mundial, el Departamento de los Asuntos Económicos y Sociales de la Secretaría de las Naciones Unidas (daessnu, 2014), se refiere a las personas mayores de 60 años de edad.

Condición del adulto mayor

El Instituto Nacional de Salud Pública describe la condición de esta población de acuerdo con sus habilidades sensoriomotoras y cognitivas según los siguientes datos:

1. *Habilidades sensorio-motoras*

Funcionalidad: El 26.9% de los adultos mayores informó presentar dificultad para realizar, al menos, una de las actividades básicas de la vida diaria (caminar, bañarse, levantarse, vestirse) y el 24.6% para realizar una o más actividades instrumentales de la vida diaria (preparación de alimentos, administración de medicamentos y manejo de dinero).

Deterioo sensorial: El 9.5% de adultos mayores declaró padecer algún deterioro auditivo y 11.5% algún grado de deterioro visual, mientras que 3.7% padece ambos.

Caídas: Son la primera causa de lesiones en adultos mayores, con consecuencias sociales, psicológicas, físicas y económicas. La encuesta revela que uno de cada tres adultos mayores sufrió una caída en los últimos 12 meses.

2. *Habilidades cognitivas*

Para efectos de esta investigación, se considera también la condición psico-afectiva y social del adulto mayor. Los trastornos afectivos no se presentan a una edad específica, pero situaciones como el retiro laboral, el declive de las habilidades físicas, o la independización de los hijos, pueden provocar ansiedad o depresión. De acuerdo con la Organización Mundial de la Salud (2015): ...las personas mayores con más frecuencia sufren síntomas depresivos considerables, sin llegar a cumplir los criterios de diagnóstico de un trastorno depresivo. (...) Afecta a casi 1 de cada 10 adultos mayores.

La prevalencia estimada de los trastornos de ansiedad en la población de edad avanzada es del 6% al 10%, (...) representa una causa importante de discapacidad. (...) Alrededor del 13% de las personas mayores que sufren algún trastorno de ansiedad también tienen un trastorno depresivo (pág. 62)

Dicho lo anterior, se establece que el Programa Tata k'eri pretende atender a las capacidades psicomotrices y cognitivas, y de este modo, provocar un impacto positivo en la situación afectiva y emocional de los adultos mayores.

Estimulación psico-motriz

De acuerdo con la Federación de Asociaciones de Psicomotricistas del Estado (fappe):

... la psicomotricidad es una disciplina que, basándose en una concepción integral del ser humano, se ocupa de la interacción que se establece entre el conocimiento, la emoción, el cuerpo y el movimiento, y de su importancia para el desarrollo de la persona, así como de su capacidad para expresarse y relacionarse en un contexto social (2019).

La psicomotricidad permite integrar, habilitar, rehabilitar y fortalecer destrezas del ser humano, e influye notablemente en las capacidades físicas y funcionales que determinan su autonomía, y que pueden verse afectadas al llegar a la vejez.

Olave-Spúlveda y Ubilla-Bustamante (2011) realizaron una intervención a pacientes con deterioro cognitivo y depresión, que consistió en 21 sesiones de psicomotricidad, tres veces por semana. En las conclusiones declaran que “el programa de activación psico-motriz es efectivo para mejorar el rendimiento cognitivo y disminuir los niveles de depresión de los adultos mayores institucionalizados” (p. 176).

Lo anterior confirma que un programa de psicomotricidad puede contribuir positivamente en aspectos integrales del adulto mayor, por lo que durante el proyecto de intervención se considerará a la psicomotricidad como herramienta de prevención a fin de disminuir el deterioro de las habilidades y capacidades físicas y cognitivas de los adultos mayores.

Estimulación cognitiva

De acuerdo con Elena Muñoz (2009):

...el término estimulación cognitiva hace referencia a todas aquellas actividades dirigidas a mejorar el rendimiento cognitivo general, o alguno de sus procesos y componentes (atención, memoria, lenguaje, funciones ejecutivas, cálculo, etc.), ya sea ésta en sujetos sanos o en pacientes con algún tipo de lesión en el sistema nervioso central (p. 13).

El programa *Tata k'eri* incluye la aplicación de ejercicios y actividades musicalizadas, con el objetivo de contribuir al rendimiento cognitivo de los adultos mayores, de modo que se preserven y mejoren las funciones, destrezas y habilidades cognitivas, de acuerdo con las bases de estimulación cognitiva propuestas por (Espert Tortajada & Villalba, 2014): reserva cerebral, neuroplasticidad (plasticidad sináptica, neurogénesis, plasticidad funcional compensatoria), y la posibilidad de generar nuevos aprendizajes. A continuación, se describe cada una de ellas.

1. Reserva cerebral: La estimulación y adquisición de conocimientos a lo largo de la vida aumenta la capacidad de tolerar lesiones según Espert Tortajada y Villalba (2014), de manera que, durante el envejecimiento, esta *reserva* se utiliza para compensar parcialmente, o hacer más lentos, los deterioros propios de la edad. Por lo tanto, factores como el estilo de vida, la escolaridad, ejercicios de socialización y el empleo, influyen en la reserva cerebral y el deterioro, o la preservación de algunas funciones cerebrales.

2. Neuroplasticidad: De acuerdo con Garcés-Vieira y Suárez (2014),: “la neuroplasticidad es la potencialidad del sistema nervioso de modificarse para formar conexiones nerviosas en respuesta a la información nueva, la estimulación sensorial, el desarrollo, la disfunción, o el daño” (pág. 119). Es la capacidad que tiene el sistema nervioso para realizar modificaciones en su estructura, como respuesta a las modificaciones

del entorno. Esto le permite establecerse después de alguna lesión, y aunque en un principio se consideraba que ocurría hasta cierta edad, hoy está confirmado que es un proceso que puede presentarse a lo largo de toda la vida.

3. Posibilidad de generar nuevos aprendizajes: Hasta hace poco, se consideraba que la capacidad de aprendizaje se perdía con la edad y que los adultos mayores carecían de esta habilidad. Actualmente se sabe que:

... las bases biológicas de esta capacidad de aprendizaje proceden de la amplia evidencia empírica sobre la capacidad de las neuronas lesionadas para regenerarse y establecer nuevas conexiones. Esta plasticidad del sistema nervioso (neuroplasticidad) existe en el cerebro anciano, incluso en el de aquellos que están cursando una demencia en fase leve o moderada (Tortajada y Villalba, 2014, p. 78)

Por lo que el programa incluye la educación musical, de manera teórica y práctica.

Musicoterapia y efectos de la educación musical

La música supone un medio más para la rehabilitación con la musicoterapia, la cual es capaz de mejorar nuestra salud mediante diversos factores: atención, emoción, cognición, conducta, comunicación y percepción. (Soria-Urios, *et al.*, 2011, pág. 745).

En la siguiente páse presenta, de manera general, cómo los seis factores de la musicoterapia pueden relacionarse con las tres áreas específicas que se pretende atender con el programa de intervención. También se describen algunas de las actividades de educación musical que se llevarán a cabo durante las sesiones.

Tabla 1
Relación musicoterapia – área de estimulación – actividades musicales

Factor desde la perspectiva de la musicoterapia	Área de habilidades que se pretende estimular	Descripción de actividades
Atención.	Cognitiva	Reacción y concentración ante estímulos musicales.
Cognición.	Cognitiva	Lenguaje y análisis musical. Memoria y discriminación de elementos específicos.
Emoción.	Afectiva	Expresión de emociones y sensaciones a través de la música y el movimiento.
Conductual.	Afectiva	Excitación e inhibición del movimiento, respuesta a los estímulos recibidos.
Comunicación.	Sensorio-motriz	No de manera verbal sino a través del diálogo musical, representación de frases y periodos musicales.
Percepción.	Sensorio-motriz	Percepción de los elementos del sonido y representación corporal de los mismos. Relación de tiempo, espacio y energía.

La educación musical, desarrollo y funcionamiento cerebral

Se han realizado numerosos estudios e investigaciones que comparan tanto la estructura como el procesamiento cerebral entre las personas con conocimientos y estudios musicales, y las personas que no han tenido esta educación. En diversas ocasiones se ha establecido que:

... cuando una persona con estudios musicales percibe una melodía, está activando una red cerebral muy extensa, ya que se activan áreas de procesamiento del tono, de control motor y auditivas. Por el contrario, en una persona sin estudios musicales se activan áreas auditivas, principalmente. (Soria-Urios, *et al.*, 2011, pág. 745).

Los autores anteriores describen numerosos estudios realizados con el objetivo de demostrar tales diferencias estructurales y funcionales entre el cerebro de los músicos y los no músicos. Algunos de los que mencionan son: aumento del volumen de materia gris tanto en la corteza sensorio-motora como en el lóbulo occipital bilateral; mayor concentración de materia gris en áreas motoras, auditivas y visio-espaciales. De ahí la importancia de que, para el proyecto de intervención, las actividades musicales se sustenten en los siguientes métodos de educación musical:

1. Dalcroze: considera como principio de aprendizaje la representación del ritmo y los demás elementos del sonido a través de movimientos corporales naturales y espontáneos. El método identifica tres principales materias de estudio: rítmica, solfeo, e improvisación. Cada una se desarrolla a partir de la experimentación y la represen-

tación corporal.

2. Kodaly: considera a la voz como un instrumento principal y elemental. Por lo que el canto y la entonación son la base de la educación musical. Sus herramientas principales son el solfeo relativo y la fonomimia.

3. Willems: su propuesta sostiene que la educación musical requiere seguir las mismas leyes psicológicas que las de la educación del lenguaje, y la adquisición del esquema corporal y espacial. El proceso que va del instinto a la conciencia, y de ésta a los automatismos que llevan a la lecto-escritura, debe ser similar en el aprendizaje musical. Relaciona los principales elementos de la música: ritmo, melodía y armonía, con la motricidad, la afectividad y la cognición, respectivamente. Esta relación propuesta por Willems corresponde a los objetivos que se pretende atender con el programa.

Metodología

Durante esta investigación documental, se recopiló información y evidencia sobre las condiciones generales de la población de tercera en cuanto a sus características físicas (sensoriomotrices) y cognitivas, así como los cambios y la disminución en cuanto a participación e inclusión social y las consecuencias que esto tiene en su estado psico-afectivo.

Por otro lado, se pudo reiterar que la estimulación y práctica musical interviene positivamente en la condición cognitiva, anímica y sensorio-motriz, a cualquier edad e incluso en situaciones de deterioro cognitivo leve. Se confirmó también, la existencia de investigaciones que consistieron en la aplicación de estímulos y métodos musicales a personas de la tercera edad, las cuales presentaron resultados positivos.

Discusión

Con la investigación realizada se comprueba la necesidad de programas de estimulación musical dirigidos a adultos mayores, diseñados con el objetivo de contribuir a la permanencia y fortalecimiento de habilidades sensorio-motrices, cognitivas y psico-afectivas de dicha población.

Conclusión

Al reconocer las condiciones y características de la población de adultos mayores se identifica este grupo poblacional como un sector vulnerable. Por lo que se refiere a la estimulación musical, se han demostrado resultados positivos en las condiciones cognitivas y psico-afectivas, por lo que se considera que la aplicación de un programa de estimulación musical dirigido a adultos mayores podría contribuir a mejorar la condición y calidad de vida de esta población, a partir de fortalecer sus capacidades cognitivas, sensorio-motrices y psico-afectivas.

Bibliografía

Fornazzari, L., & MD, F. (2008). "El papel del arte como protector de las funciones cerebrales. La música, la pintura y la escritura facilitan la capacidad de reserva cerebral". *Revista Mexicana de Neurociencia*, 9 (2), pp.154-158.

De Gainza, V. (1984). *La iniciación musical del niño*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Instituto Nacional de Salud Pública. (2012). *Encuesta Nacional de Salud y Nutrición 2012. Resultados Nacionales*. Cuernavaca: Instituto Nacional de Salud Pública.

Organización Mundial de la Salud. (2015). *Informe mundial sobre el envejecimiento y la salud*. Estados Unidos de América: Organización Mundial de la Salud.

Romero, R. (septiembre de 2014). "Ponencia Tercer Congreso Estatal sobre Atención Multidisciplinaria en el Envejecimiento". *Apuntes de Salud Pública y Envejecimiento*. Querétaro, Querétaro, México.

Soria-Urios,etal(2011). "Músicaycerebro(II): evidencias cerebrales del entrenamiento musical". *Revista Neurol*, 739-746.

Impulso de las experiencias. El reto actual en innovación para los museos

Rudy Getzemany Rodríguez Cerda

Introducción

Los museos han sido considerados durante mucho tiempo como lugares de admiración de objetos, sitios estáticos para contemplar el arte, el recorrido histórico del hombre y, entre otras posibilidades, como fuentes de conocimiento, aunque usualmente desde la perspectiva del espacio para visitar y ver, sin interactuar.

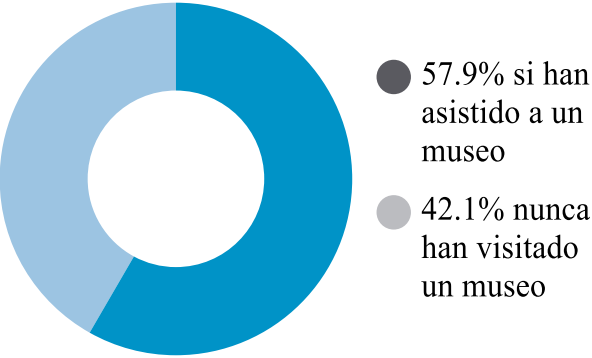
Durante buena parte de su historia, los museos han sido vistos como lugares turísticos que podían interesar a personas atraídas sobre todo en temas artísticos. Sin embargo, las personas que trabajan en estos recintos se han dado cuenta de la necesidad de experimentar con nuevas actividades que promuevan la llegada de nuevos públicos, de manera que la gente encuentre una forma diferente de acercarse tanto al espacio en sí, como a lo que puede encontrar en él, así como una interacción distinta e incluso inesperada.

La intención de promover nuevas actividades en estos recintos, puede ser benéfico para los museos, ya que mayor número de visitantes, se traduce en más ingresos económicos, y esto es un factor base para la subsistencia de estos sitios.

En un estudio del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) en el año 2017, titulado *Museos de México y sus visitantes*, se observa que la principal razón por la que la gente no visita los museos es por la falta de difusión y publicidad, según 23.3 % de los encuestados. La segunda razón la justifica por falta de cultura (22.8 %). El estudio también sostiene que 32.6 % de los encuestados no recibieron un estímulo familiar en la infancia para visitar los museos, o interesarse en la oferta cultural (INEGI, 2017).

La poca afluencia en los museos, puede estar influenciada por mostrarse como sitios “poco atractivos”, aburridos, tediosos, en los que la gente no ve innovación o actividades que puedan llamar su atención.

Consulta Mitofsky, en febrero del 2009, realizó una encuesta para conocer la frecuencia de visita a algún museo público o privado en México, en general el 58 por ciento de los entrevistados declara haber asistido a algún museo en algún momento de su vida, destacando que en la región Centro de México donde se concentran entre otros la Ciudad de México, Estado de México, Jalisco y Puebla, es la región en la que más personas dicen haber visitado algún museo, a diferencia de la región Sur-Sureste en la que sólo el 42 % de la población visitó un museo al día de hoy.



Resultados de la encuesta realizada por Consulta Mitofsky, en febrero del 2009, para conocer la frecuencia de visita a algún museo público o privado en México.

Es de suma importancia tomar en cuenta las anteriores cifras, para mostrar la cantidad de personas que no han visitado un museo, es probable que existan diferentes variantes para que esto pase, pero también influye el hecho de que no se sienten atraídos o identificados con las actividades que ahí se realizan.

Es por ello, la importancia de replantear la visita a los museos, proponer nuevas experiencias para que los visitantes los observen más atractivos, que estos recintos se conviertan en medios alternativos para resignificar la visita a un museo y así de pueda revertir la apatía y el desinterés.

Las experiencias en museos buscan que la gente pueda vivir una nueva propuesta en estos recintos, que los museos tengan la capacidad de crear experiencias realmente significativas para las personas, incluso para llegar a ser transformadoras para los visitantes, y que los museos que generen experiencias de valor puedan diferenciarse, y enfrentarse a un entorno cada vez más competitivo. Las personas suelen interesarse más por experiencias donde puedan participar activamente, que solo la observación de objetos, sin intervenir. (Europa, 2016)

Desarrollo

Un museo es una institución permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierto al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la Humanidad y su medio ambiente, con fines de educación, estudio y recreo (icom, 2007).

Los museos, además de mostrar objetos, permiten construir nuevos aprendizajes en los visitantes. Si bien al museo se le ha observado como un recinto de quietud, visita silenciosa y admiración, su evolución es notoria debido a que los públicos también han cambiado y buscan nuevas propuestas en lo que les rodea.

Las dinámicas actuales de comunicación, formas de entretenimiento y aprendizaje que hoy en día están a nuestra disposición, han generado que las personas en general, sobre todo jóvenes, se estén interesando en nuevas dinámicas para recibir información, a través de mecanismos más participativos que les permitan interactuar de forma más directa con cualquier mensaje o discurso. Las nuevas tecnologías,

no sólo transforman el mundo, sino que también inciden poderosamente en la comprensión y percepción que tienen los sujetos de este mundo (Scolari, 2008).

A los museos se les atribuye la capacidad de convertirse en un foro para la expresión de significados comunes y la generación de oportunidades para la creación de lazos sociales, que produzcan conexiones entre las personas y refuercen el sentido de unidad e identidad (EVE, 2017).

El museo puede tener como finalidad, plantear nuevos cuestionamientos en los visitantes a partir de lo que ahí se expone, y ellos mismos son quienes lo mantienen vivo, gracias a esa inquietud. Por ello es importante que los museos se preocupen por mostrarse atractivos para los visitantes y que además puedan atraer a nuevos públicos que antes y con normalidad, no los han considerado como un espacio para vivir nuevas experiencias.

El museo se ha reestructurado y ha tratado, cada vez más, de ajustarse a las nuevas necesidades del mundo actual, dejando de ser espacios estáticos y pasivos, tratando de reivindicarse y hacerse más efectivo para todos, considerando que lo más importante no debe ser la acumulación de piezas, sino la persona que visita el museo, el cómo lo visita, qué siente cuando lo visita, qué se lleva de su visita (Sabbatini, 2003).

La unesco distingue al museo como un recurso educativo y como un medio de comunicación. El museo debe ser pensado para el público, siendo este su protagonista, el recinto debe contener componentes esenciales como la planificación, el espacio y la colección (Reynoso, 2012).

Dentro de la perspectiva de la nueva museología, la función esencial del museo es ser un instrumento de desarrollo social y cultural al servicio de la sociedad, por lo cual, es relevante que muchos museos quieran migrar a esta nueva visión e interpretación del espacio museístico.

El cambio hacia la nueva visión del museo, no ha sido de un día para otro, existen factores que han influido en esta transformación, las cuales pueden describirse de la siguiente manera:

- 1. Una nueva actitud social hacia los museos que dejaron de ser lugares inaccesibles.
- 2. El cambio de prioridades en la política museística a nivel mundial.
- 3. El aumento de la demanda educativa y cultural (Pastor, 2004).

Hay museos que actualmente ya están en proceso de transición, para mostrarse mayormente atractivos, pero también accesibles para todos. También, existen organizaciones como la Fundación Teoría y Práctica de las Artes (TyPA), que desde el 2015, cada dos años, organizan encuentros para que gente que trabaja en museos dentro de los 24 países latinoamericanos participantes, puedan compartir inquietudes, ideas y generar nuevos lazos. Este congreso busca mejorar prácticas dentro de los museos y aprender de los casos de estudio, además es una oportunidad para aprender cómo iniciar y gestionar el cambio en estos recintos, para debatir, inspirarse y explorar nuevas herramientas y estrategias.

Este encuentro tiene por nombre El Museo Reimaginado, el cual en su última edición de 2019, se llevó a cabo en la ciudad de Oaxaca de Juárez. Muchos de los asistentes del continente, quedaron asombrados por la belleza de la ciudad y la riqueza museística con la que cuentan.

Es muy importante reconocer todos los tesoros no explorados de nuestro país, esto incluye los recintos culturales poco visitados, poco admirados por esta impresión aburrida que se tiene de ellos. La innovación dentro de ellos, como lo son las experiencias, podría darles un giro muy importante, para que sean resignificados en la mente de cada uno de los nuevos visitantes.

A diferencia de otros países, los museos mexicanos no se abastecieron con la importación de objetos extranjeros, sino que lenta y sabiamente fueron, hasta donde les fue posible, conservando y valorando lo propio. Quizás por eso los museos, descubren un cautivante episodio histórico, estrechamente ligado al crecimiento cultural de México (Fernández, 1987).

Debido a la evolución de la sociedad, diversas actividades de la vida cotidiana han tenido que ajustarse a las nuevas tendencias y a las nuevas formas del ser y del hacer, con la intención de permanecer en el gusto de las personas.

Debido a la necesidad de satisfacer las necesidades que los visitantes muestran ante los recintos culturales, los recintos han optado, como las grandes marcas, por la creación de experiencias que puedan crear un impacto positivo en los usuarios.

Romo (2015) explica que la experiencia del cliente es el conjunto de experiencias que tiene un cliente con una marca durante el tiempo en el que haya una relación de servicio. Mientras mejor sea la experiencia del cliente, mayor es la probabilidad de incrementar la retención de los clientes. La experiencia del cliente se ha convertido en el foco de atención de todas las marcas en los últimos años.

Si bien los visitantes de un museo no son clientes sino consumidores de servicios y usuarios de experiencias museísticas, es importante ofrecer momentos memorables dentro de los recintos con la intención de asegurar la asistencia en un futuro y su fidelidad a estos espacios culturales. De igual manera asociar una experiencia positiva o más intensa en un espacio cultural como son los museos, ayudaría a que los usuarios tengan una nueva impresión acerca de estos recintos, y puedan darse la oportunidad de acercarse a ellos en búsqueda de nuevas atracciones.

Al propiciar experiencias, los museos se comprometen con los usuarios a generar contenidos nuevos de calidad, pero también con el espacio mismo. Al plantear estas experiencias se analiza el contexto, la temática; pero también las posibilidades del recinto, ante todo y principalmente, siempre estará el preservar la colección, no se podrá realizar alguna actividad que lo pueda poner en riesgo.

Será de mucha importancia que los museos puedan sondear cuales son las impresiones que se tienen de ellos, qué les inspiran a los usuarios, qué actividades les atraerían, de modo que estas opiniones se tomen en cuenta para plantear actividades que puedan permanecer en la mente de los usuarios y así convertirse en experiencias que los visitantes recuerden y puedan recomendar.

La publicidad de boca en boca para los museos es fundamental, ya que a pesar de que existen estrategias de divulgación en medios, si la experiencia no se muestra atractiva para los usuarios, difícilmente se sentirán identificados y con ganas de participar y visitar los recintos culturales, por lo tanto, no la recomendarían y esa es su función primordial.

Los museos tienen la capacidad de crear experiencias realmente significativas para las personas, incluso para llegar a ser transformadoras para los visitantes. Los

museos tienen que generar prácticas de valor si pretenden diferenciarse, y prosperar, en un entorno cada vez más competitivo: el del ocio (EVE, 2016).

Definición de la innovación museal

La innovación museística podría definirse como los procesos, productos o modelos de negocios nuevos o mejorados, por medio de los cuales los museos pueden lograr eficazmente sus misiones sociales y culturales, tales como la atracción de mayor número de personas a los recintos, compartir la cultura, extender sus actividades y presentar nuevas opciones de entretenimiento al interior de ellos (EVE, 2017).

Modelo de innovación en museos

Esta investigación introduce un posible modelo de innovación en museos, basado en tres conceptos esenciales: la innovación abierta, la empresa social, y la innovación social. Son conceptos que parecen estar interconectados, más juntos presentan una fórmula para la innovación en los museos, la cual puede expresarse simplemente como "los museos que adoptan un modelo de empresa social y utilizan estrategias de innovación abierta, son capaces de lograr la innovación social" (Eid, 2015).

Se suele pensar que el concepto de innovación solo puede tratarse cuando se habla de empresas o de tecnologías específicas, pero no es así, el sector cultural y en específico los museos, pueden echar mano de la innovación para resignificar la visión que se tiene de ellos, por ejemplo, no solo mostrarse como sitios de observación, sino donde con una experiencia e interacción, los usuarios queden satisfechos y con algún aprendizaje adquirido.

Resignificar o asignar un nuevo significado a un elemento significativo supone un esfuerzo importante, y más aún cuando el objeto en cuestión ya posee una fuerte carga simbólica. Los museos tienen significación, utilidad, sentido, y simbolización para las personas, no del mismo modo, cada uno puede apreciar estos sitios según su mucha, poca o nula experiencia en ellos. Su condición de resignificación, se probará al ser abordados y probado por el visitante. La intención es que pueda ser una nueva significación en positivo.

La resignificación de los espacios culturales busca que los visitantes puedan lograr una apropiación de los recintos, que puedan sentirse identificados, atraídos, cómodos y que ellos mismos puedan considerar a los museos como espacios de entretenimiento, que puedan cambiar la perspectiva de ellos por una más interesante a su gusto.

Experiencias enriquecidas

La experiencia en el museo ha sido concebida por varios investigadores como un proceso de lectura; un proceso de interpretación. Muchos de ellos consideran al museo como biblioteca y a los objetos como libros; esta mirada propone también un paralelismo entre la lectura de un libro y la lectura de los objetos, subrayando la complejidad y los amplios niveles de información codificados en objetos y colecciones (Paris, 2002).

Estos son algunos de los ejemplos donde se muestra como lo museos crean experiencias nuevas para los públicos:

Musée du Louvre: Reemplazó las guías de audio por consolas de Nintendo 3DS, cuyo software sirve para brindar información a los turistas, por ejemplo, para que sepan en dónde están y qué obras verán en ese pasillo, claro, en alta definición (Nivel, 2015).

El nuevo sistema incluye más de 700 comentarios y fotografías, muchas de ellas en alta definición, además de comentarios breves y datos básicos para entender mejor las obras. Igualmente, incluye circuitos a través del museo en función de los gustos del visitante.

Hervé Barbaret, director general de este museo, señaló, “esta nueva audioguía es una valiosa herramienta que ayudará a que la visita al Louvre sea una experiencia más dinámica y provechosa para aquellos que no están familiarizados con este museo y sus obras”. (En la revista Digital, 2012)



Museo Jumex: *James Turrell: Pasajes de luz.* Turrell presenta a partir de noviembre de 2019 dos instalaciones inmersivas en el museo Jumex en la Ciudad de México. La primera es Ganzfeld, en la galería del primer piso del museo, disuelve la arquitectura, por medio de la luz, representándola y manipulándola en un espacio dado con colores intensos. En contraste, Dark Space, se presenta en la terraza del museo, ofrece una iluminación mínima, la cual permite que el ojo del visitante pueda crear imágenes, a lo que el artista denomina “ver detrás de los ojos”. Utiliza una técnica fotográfica que crea imágenes tridimensionales y se apoya de iluminación. La intención de estas experiencias es la aparición de emociones en los asistentes mientras viven estas instalaciones.



Mnemosyne Artz Pedregal: Esta instalación presenta estructuras de espejos de acero inoxidable, junto con un diseño sonoro impecable y una secuencia de luces led, los cuales generan juegos visuales que poco a poco se vuelven infinitos, dando la sensación de un caleidoscopio. Este tiene 15 metros de largo por 4 de alto, el cual busca conectar con el visitante y generar emociones mediante el principio básico de la óptica: la reflexión de la luz.

La instalación inmersiva *Mnemosyne* es presentada por *Arte Abierto*. Es una pieza del artista mexicano Paolo Montiel Coppa, quien une sus estudios de física, arte, música e ingeniería de audio para crear una obra cuyo título alude a la memoria, pues *Μνημοσύνη*, en griego, significa personificación

de la memoria y refiere a la madre (con Zeus) de las nueve musas.

Exposición Van Gogh, Starry Night: Se encuentra ubicada en el centro de arte digital L’Atelier des Lumières, en París, Francia. Se trata de una exposición que muestra algunas de las pinturas más famosas del pintoren formato monometal y digital. El visitante puede caminar entre las obras de arte como “Noche estrellada” y “Los Girasoles”. Esta experiencia es una muestra audiovisual, ya que cuenta con una aplicación que se puede descargar de manera gratuita en dispositivos móviles, incluye más de 50 audios para conocer detalles sobre la vida de Vincent Van Gogh y sus obras más famosas.



La exposición brinda a los asistentes una experiencia multisensorial, gracias a SENSORY 4™, un sistema envolvente multicanal, el cual exhibe obras de Van Gogh de manera multimedia desde el piso, pasando por los muros, hasta llegar al techo. La tecnología multidimensional de Van Gogh Alive es un puente para acercar el mundo de arte al gran público. Esta propuesta, basada en el dinamismo y la tecnología multimedia, se ajusta a todas las edades y audiencias.

Luego de romper récord de visitantes en más de 45 ciudades de cuatro continentes, las obras de Vincent Willem Van Gogh llegarán a la Ciudad de México en febrero de 2020.

Estas estrategias implementadas por los museos, tienen en común la creación de nuevas formas de interacción con sus visitantes, esto con la intención de mejorar la visita y la experiencia vivida en los recintos.

Los museos que se atreven a convertirse en espacios de diálogo y reflexión, aquellos que entienden el lenguaje museográfico como una posibilidad para el intercambio, la tolerancia y la resignificación se han convertido en centros vitales para el aprendizaje y la educación (Rubiales, 2017, p.7).

La innovación en el campo de las experiencias museísticas, actualmente es un terreno poco explorado, lo cual permite desarrollar un abanico de posibilidades para los recintos, que permite crecimiento y posibilidad a una resignificación de la visita cotidiana, pero también la generación de nuevos espacios museísticos, amplía la oferta cultural y ello permite hacer de los museos un espacio diferente a como se les ha concebido hasta hoy.



Por ello, es importante conocer a los usuarios, investigar directamente sus intereses y las atracciones que les gusta vivir. El que los visitantes puedan sentirse tomados en cuenta para la realización de experiencias, puede crear este sentido de apropiación

con el cual se sentirán mucho más identificados y con más ganas de participar y visitar los museos, donde puedan interactuar, conocer más a fondo los recintos y mostrarse mayormente interesados en estas actividades.

Conclusión

Las experiencias enriquecidas podrían ser un nuevo lazo conductor entre los museos y el público que no se interesa por ellos, debido al concepto en que los tienen, pero al desarrollarse nuevas actividades que propongan una nueva inquietud, el público podría sentirse atraído hacia nuevas experiencias y a la posibilidad de nuevas vivencias.

Es fundamental reconocer y subrayar la complejidad de la experiencia del museo, en especial la valoración, apropiación y resignificación del patrimonio (tangible e intangible) por parte de los públicos. El diseño y mensajes de la exposición deben incluir vínculos que promuevan las relaciones entre los contextos locales y la propuesta museística; señalar significados culturales compartidos y reconsiderar lecturas o prejuicios con el propósito de promover una vista que promueva el involucramiento del público (Rubiales, 2017, p. 9).

Los museos buscan atraer a nuevos públicos, innovando, proponiendo experiencias, las cuales puedan propiciar un nuevo ambiente de interacción y participación de los usuarios con los museos. Se trata de que los visitantes puedan apropiarse de los recintos, que logren sentirse identificados y atraídos por una propuesta cultural distinta.

Las nuevas formas de interacción dentro de los recintos museísticos, son particularmente evidentes en las exposiciones que implican una interacción del visitante con el sitio. La respuesta del que asiste al museo, formará parte de su reconocimiento a una experiencia más significativa, lo cual puede desembocar, en recomendación, lo que sería favorable para el recinto. El museo sin la participación del visitante, estará incompleto, por ello la importancia de introducir a los visitantes en experiencias satisfactorias que los motiven a participar activamente en estos sitios que buscan innovar para mejorar.

Bibliografía

Barberet, H. (20 de mayo de 2020). El Museo del Louvre cambia sus audioguías por consolas Nintendo 3DS. Digitalavmagazine. Recuperado de: <https://www.digitalavmagazine.com/2012/04/20/el-museo-del-louvre-cambia-sus-audioguías-por-consolas-nintendo-3ds/>

Eid, H. (2015). *The museum innovación model: a museum perspective on open innovation, social enterprise and social innovation*. University of Leicester: School of Museum.

Europa, E.V. (27 de junio de 2016). *"Museos: experiencias con sentido"*. eve Museografía. Recuperado de: <https://evemuseografia.com/2016/06/27/museos-experiencias-con-sentido/>

EVE. (4 de enero de 2017). *"La experiencia en el museo: lo que lo hace diferente"*. eve Museos e Innovación. Recuperado de: <https://evemuseografia.com/2017/01/04/la-experiencia-en-el-museo-lo-que-lo-hace-diferente/>

EVE, M. e. (27 de junio de 2016). *Museos: Experiencias con sentido*. Recuperado de <https://evemuseografia.com/2016/06/27/museos-experiencias-con-sentido/>

Fernández, M. (1987). *Historia de los museos de México*. México.

Hernández, A. (2009). *Asistencia a Museos*. México: Consulta Mitofsky.

ICOM (2007). *Estatutos del Consejo Internacional de Museos. 22ª Asamblea General en Viena*. Austria.

INEGI. (2017). *Museos de México y sus visitantes*. México.

Ini, N. (7 de julio de 2018). Experiencias de inmersión. *La Nación*.

Krug, S. (2005). *No me hagas pensar*. Nueva York: Pearson.

Nivel, A. (2015). *"7 museos que hacen de la tecnología su aliada"*. Alto Nivel, Recuperado de: <https://www.macguffin.es/blog/los-museos-experienciales-una-tendencia-al-alza>.

Paris, S. (2002). *Perspectives on Object-centered Learning in Museums*. Londres: Lawrence Erlbaum Associates Publishers.

Pastor, M. I. (2004). *Pedagogía Museística: Nuevas perspectivas y tendencias actuales*. España: Ariel Patrimonio.

Pérez Porto, J. (2014). *"Definición de Inmersión"*. Definición.De. Recuperado de Definición de Inmersión: <https://definicion.de/inmersion/>

Reynoso, E. (2012). *La cultura científica en los museos en el marco de la educación informal*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Romo, M. (2015). *Experiencia del cliente ¿Qué es y para qué sirve?* Recuperado de: <https://www.questionpro.com/blog/es/experiencia-del-cliente-que-es/>

Rubiales, R. (2017). *"Retóricas de museo, notas museológicas sobre aprendizaje, significado y experiencia"*. La Ligua. Región de Valparaíso.

Sabbatini, M. (2003). *Centros de ciencia y museos científicos virtuales*. Recuperado de Teoría de la educación: educación y cultura en la sociedad de la información: http://campus.usal.es/~teoriaeducacion/rev_numero_04/n4_art_sabbatini.html

Scolari, C. (2008). *Hipermediaciones. Elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva*. Barcelona: Editorial Gedisa, s.a.

El Alebrije.

Deconstrucción estética de la imagen monstruosa

Pedro Meyer

Introducción

El alebrije es una figura reconocible dentro del espectro mitológico como una figura legendaria o folclórica inscrita en las leyendas culturales populares mexicanas. Como criatura imaginaria y fantástica, sus precedentes son originarios de las personificaciones y representaciones de dioses y diosas en diferentes culturas y civilizaciones alrededor del mundo, tales como la sumeria, egipcia, griega, romana, mesopotámica, nórdica, ibérica, celta, china, hindú, mesoamericana, entre otras.

A su vez, es una pieza artesanal escultórica creada con técnicas cartoneras o ebanistas. En su forma combina distintas anatomías, provenientes de diversos animales. En ella se agregan patrones, texturas y colores estrambóticos, para crear una criatura proveniente del imaginario.

Este modelo popular mexicano fue creado en 1936 por Pedro Linares (1906-1992), artesano cartonero de la Ciudad de México, quien se basó en referencias cercanas a su contexto: desde los materiales hasta los animales seleccionados para la construcción de sus criaturas. A la par, en Oaxaca el artista, tallador, escultor y pintor Manuel Jiménez Ramírez (1919-2005) es reconocido por ser el creador de los “alebrijes oaxaqueños”, que, a diferencia de los capitalinos, son tallados en madera, con figuras de la tradición náhuatl, cabello y barba hechos a partir de ixtle, diseñados con base en la selección de animales oriundos y colores extravagantes.

La adaptación entre la visión de Linares y la técnica de talla de Jiménez, ha sido perfeccionada y apropiada por artistas como Zeny Fuentes, Efraín Fuentes, Manuel Jiménez, Julia Fuentes, Jacobo Ángeles, Miguel Sandiego, entre otros.

Si bien el advenimiento del alebrije es asociado con Pedro Linares, más certero es decir que es la técnica, o el modo del alebrije, del que el artista es creador. Ya que si se revisan los antecedentes pueden encontrarse representaciones de criaturas híbridas donde la convergencia anatómica entre uno o más animales es puesta en contexto, como sucede con los bestiarios europeos, de criaturas mitológicas y fantásticas.

La presente investigación indaga en las inquietudes que rodean a la figura del alebrije, criatura recurrente dentro de la cultura mexicana, de aspecto extravagante, con diversas anatomías de animales, y exageradas formas, texturas, patrones y colores. La criatura ha sido aceptada sin contrariedad alguna dentro de la historia cultural mexicana, tanto en los rincones del hogar como en pedestales dentro de un museo, aun cuando poco se sabe de sus orígenes, su motivo, o sus intenciones. Por

lo que esta investigación tiene como objetivo deconstruir la imagen de la criatura, su estética, y revisar si responde a cuestiones más profundas que las que pudieran apreciarse a simple vista, pues precisamente es el juego visual característico de la criatura el que distrae y oculta un posible simbolismo enterrado, que alberga en su forma armonía y caos.

El advenimiento del alebrije se describe con la repetida anécdota de cómo Linares soñó con esas criaturas. Se dice que, en cama e inconsciente, soñaba con un lugar extraño, un bosque. Linares no experimentaba dolor alguno y sentía euforia al caminar por el lugar. De un momento a otro los elementos tomaron formas de extrañas criaturas, animales de naturaleza grotesca, indistinguibles por sus aberrantes anatomías (un burro con alas, un gallo con cuernos de toro, un león con cabeza de perro), que gritaban al unísono, de manera constante y escandalosa, una sola palabra: "¡Alebrijes!". Linares continuó, desesperado, su recorrido, hasta encontrar la salida, despertando del sueño.

Norberto de la Torre describe al alebrije, en su obra *Los disfraces del dragón* (1996): "Con el nombre de alebrijes, los mexicanos designamos a una extensa variedad de seres que tienen la particularidad de combinar las características fenotípicas de los animales conocidos. Incluso llegan al extremo de incorporar algunos rasgos propios de la vida vegetal. Desde luego, los alebrijes son inclasificables. Podríamos decir que cada ejemplar constituye por sí mismo una especie. A diferencia de otras mitologías, donde los animales fantásticos son simbolizaciones del bien o del mal, los alebrijes significan pluralidad, síntesis de la vida que no inspiran reverencia o rechazo, sino simpatía. Manifestaciones de la infinita capacidad combinatoria de la Naturaleza, representaciones de lo otro, lo diferente, lo que se ubica más allá de nuestra limitada visión" (p. 18).

El sentido del alebrije

En la creación de los alebrijes se asumen personificaciones. La presencia irracional de animales configura una simbología personal, íntima, a la forma, pero también en relación con la cultura. El carácter simbólico de los animales nos acerca a zonas ocultas, oscuras y atemorizantes para el ser humano.

Fabiana Varela, en *Reino de hombres, mundo animal: presencia animal en la narrativa breve de Antonio Di Benedetto* (2011), ubica, posiciona y conjunta las características básicas que comparten los animales en la narrativa del autor, a fin de hallar el simbolismo detrás del animal y cómo éste es dado por su autor. Varela expone una perspectiva en la que los seres representados señalan el punto de contacto entre el reino humano y el reino animal. Aquello que los humanos tienen en sí mismos de irracionales, es proyectado hacia los animales y su instinto. Varela explica cómo el autor, ante el dolor que le produce su propia degradación, no puede afrontar la violencia y el horror, proyectándose sobre los animales.

La utilización de animales del entorno social y cultural es posible en un contexto de violencia, horror y agresión. No obstante, los alebrijes son seres capaces de albergar dos simbolismos opuestos y sintetizarlos en armonía. Si en el simbolismo animal se encuentran factores agresores y violentos, a su vez existen elementos protectores.

Existe una semejanza en la relación entre los sentimientos de violencia y agresión, con los de protección y defensa. Una creencia antigua en la que un animal, con una gran carga simbólica, puede amenazar o proteger. Así, no sólo el animal, sino el alebrije, es utilizado como una proyección de emociones primitivas, arraigadas en el ser humano, que resuelve y da sentido al exterior.

Ignoramos el sentido del alebrije, como ignoramos el sentido del universo. Pero algo hay en su imagen que concuerda con la imaginación de los hombres, y así el alebrije surge en distintas latitudes y edades. Es, por así decirlo, un monstruo necesario. No un monstruo efímero y casual, como la quimera o el catoblepas (Borges, 1957, p. 2).

Se juega constantemente entre la delgada línea que separa significaciones semejantes, o la línea que junta los conceptos desiguales. La libertad expresiva de la que disfrutaban las criaturas, es sin igual: danzando entre lo real y lo irreal, entre lo conexo y lo inconexo, capaces de una comprensión superior de los conceptos a los que usualmente se les levantan barreras y se les dibujan márgenes definidos. Con sus anatomías absurdas, sus patrones saturados y sus colores estridentes, la criatura es, sin cuestionarse a sí misma. El alebrije es la manifestación proyectada de las incoherencias internas. Un mundo de tinieblas donde el ruido y el silencio se encuentran en constante lucha. En la criatura se encuentran los opuestos en equilibrio, el espacio donde se encuentran los iguales y los distintos.

En *Los disfraces del dragón* Norberto de la Torre asume que los alebrijes surgieron a partir del caos, de la destrucción y de la promiscuidad de un mundo apenas en consolidación. Los dioses tomaban las mutaciones más fuertes y resistentes para probar las condiciones de una Tierra en formación y comprobar si soportan las exigencias de la Naturaleza. Bien podemos relacionar ese mundo en constante construcción, en caos, donde sólo las criaturas más resistentes pueden vivir, con el mundo interno, un mundo de tinieblas tan recóndito como la mente misma. La criatura, el alebrije, es la representación del mundo interno, la personificación de la lucha y el sufrimiento, el punto medio donde un animal puede ser reconocido tanto como un ser agresivo y amenazador, como un guardián protector. Una bestia híbrida, capaz de vivir entre dos mundos extremos..

Lo grotesco

El predominio de lo fantástico, de lo extraño, de lo insólito, de lo irreal. El mundo de lo grotesco muestra lo absurdo en el seno mismo de la realidad, que se presenta como coherente, armónica y racional. En lo grotesco se encuentra una destrucción del orden natural, de las relaciones habituales, comunes. En lo grotesco existe un distanciamiento de lo real, en la medida en que lo real, desde una perspectiva fantástica y extraña, pierde su consistencia y se convierte, por tanto, en inconsistente. Lo absurdo de lo grotesco no sólo se da en el mundo irreal y fantástico, sino también en la realidad que pasa por ser racional.

Las palabras *grottesca* y *grotesco*, derivaciones de *grotta* (gruta), fueron acuñadas para designar una determinada clase de ornamentos que en las postrimerías del siglo XV se hallaron con ocasión de unas excavaciones, primero en Roma, y luego en otros lugares de Italia. Lo que se descubrió fue una especie, hasta ese momento desconocida, de pintura ornamental antigua. Al poco tiempo fue posible establecer que no se trataba de un arte autóctonamente romano, sino que, como nueva moda, había llegado relativamente tarde a Roma, allá por la época de transición (Kayser, 1964, p. 17).

El término “grotesco”, según describe Kayser, se empleó en una primera instancia para describir y referirse a un tipo de ornamentación particular, en alusión al lugar donde aparece: la gruta. Este estilo ornamental considera la representación de lo pagano, escenas o figuras de este mundo, con una inquietante mezcla de formas originarias del plano humano, animal y vegetal. Kayser, literato alemán, pionero en el estudio y comprensión de lo grotesco, describe este concepto como:

la mezcla de los dominios para nosotros separados, la anulación de la estática, la pérdida de la identidad, la deformación de las porciones ‘naturales’, (...) la anulación de la categoría de cosa, la destrucción del concepto de personalidad, la aniquilación del orden histórico (1964, p. 225).

Existen criaturas fantásticas que aparecen, o son creadas o sugeridas en el tiempo: centauros, grifos, sirenas, tritones, faunos. Desde un plano mítico, imaginario y simbólico, a través de la producción literaria, historiográfica, pictórica, arquitectónica, etc., de las distintas épocas históricas. La aparición de estas criaturas, en el marco de lo grotesco, aluden precisamente a un elemento del fenómeno grotesco: la oscuridad que se genera en la distancia temporal y cultural, que separa al contexto del origen. Las ideas de oscuridad, penumbra e inseguridad acompañarán al fenómeno grotesco.

Otro elemento importante de lo grotesco es la impostura del “territorio donde se encuentran lo temible y lo gracioso, lo deforme y lo original, lo malicioso e ingenuo, lo raro y lo familiar, que hace próximo lo distante y presente lo insospechado” (Basáñez, 1996, p. 3). E irá acompañado, en todo caso, de la idea de oscuridad, penumbra e inseguridad. Basáñez resume al fenómeno grotesco como “la aparición inesperada de algo existente que, con anterioridad, sufrió un ocultamiento u oscurecimiento sancionador, permaneciendo condenado a la pasividad de un estado latente y al olvido de su ser ahí o del ahí de su ser”. A su vez esquematiza las condiciones del fenómeno entre “el origen” -la cesión de la luz a la oscuridad, un olvido en el tiempo y en el espacio de una existencia ignorada y latente, una sanción oscurantista, pérdida de memoria, un símbolo críptico- y “la aparición” -la cesión de la oscuridad a la luz, una exploración e iluminación arbitraria o casual de lo oscuro, un descubrimiento, una aparición inesperada, o un fenómeno novedoso: una liberación desde la pseudo memoria.

Pudiéramos decir que, al final, lo grotesco es la categoría estética que deforma la realidad, acentuando aspectos ridículos y extravagantes. Con una cierta comicidad, a la que no le faltan acidez y amargura. En lo grotesco coexisten elementos

incompatibles, e incluso tendentes a lo monstruoso. Otros rasgos que posee son la falta de armonía, su desproporción y su exageración. Utiliza una naturaleza confusa, una mezcla híbrida (Genovés, 2012).

Lo grotesco presenta una realidad nutrida de lo imaginario. El fenómeno grotesco plantea la materialización del límite entre lo imaginario y lo real, o viceversa; o bien, la presencia de la duda mediadora, capaz de confundir. La relación entre el momento y el lugar de su aparición y el momento y lugar de su origen, constituye su ser atemporal. Su aparición sería una especie de recuerdo fallido. Un recuerdo que ya no puede acceder a lo olvidado, o definitivamente oscurecido. Una referencia simbólica convenida, condensada y fijada en una imagen ambigua. Dada la extrañeza de su presencia, se insinúa un discreto rechazo que despierta un deseo y la necesidad de ubicarla en otro contexto y tiempo, dado lo problemático y oscuro que plantea su acuerdo con la realidad que se conoce.

El mundo grotesco es nuestro mundo... y no lo es. El estremecimiento mezclado con la sonrisa tiene su base, justamente, en la experiencia de que nuestro mundo familiar -que aparentemente descansa en un orden fijo- se está distanciando, por la irrupción de poderes abismales, y se desarticula renunciando a sus formas, mientras se van disolviendo sus ordenaciones (Kayser, 1964, p. 40).

Al transgredir el mundo natural con el mundo fantástico que se crea a partir de las características de lo grotesco, da paso a una doble dimensión. En el mundo de lo grotesco se alberga una cantidad insensata de irracionalidades. El predominio de lo fantástico, de lo extraño, de lo insólito, no significa que lo grotesco no esté en cierta relación con la realidad: este mundo significa su desnaturalización.

Las criaturas fantásticas, procedentes de este mundo, se han descrito en los diversos Bestiarios del mundo, y a causa de las diferentes culturas, y en origen a sus diversos mitos y folclor.

Hablamos de animales muy presentes que, según todas las mitologías, sobrevivieron al Diluvio. Hubo quizá, una segunda Arca. Se perdió entre la tempestad más terrible del mundo y atracó en la orilla, fuera de todo. Gracias a ella perduran otros seres que sólo podemos ver en sueños y pesadillas (Pacheco, 1984, p. 9).

La aseverada transgresión en las formas consideradas normales, comunes o naturales, logran el asombro y despiertan un deseo y una necesidad de ubicarlas en un contexto y un tiempo. La extrañeza de su presencia problemática plantea un acuerdo con la realidad, un tanto oscura. El misterio donde se desenvuelve, por lo absurdo de su anatomía, clasifica al alebrije dentro del fenómeno grotesco.

Lo monstruoso

La definición del concepto empleado por los antiguos griegos, se refiere a que el monstruo está relacionado con lo divino. Se le atribuye al milagro, la brujería, y lo maravilloso. Es una interpretación que parte de la perspectiva del monstruo, como excepcional. Éste se representaba en forma de dioses, semidioses, seres mitad humano y mitad animal. Seres capaces de transformarse en árboles o de sostener el peso del mundo sobre sus hombros. Criaturas tanto perniciosas como heroicas. El monstruo se relaciona con la concepción de fenómeno, como extraordinario e

insólito, e incluso parece rayar en lo sublime. También debe considerarse el valor simbólico del monstruo, su finalidad. De modo que las formas monstruosas no sólo se analicen como el resultado de actividades combinatorias. El fenómeno busca transmitir, significar, proclamar.

Dicha búsqueda se puede relacionar con la mente y sus fantasmas. Los monstruos provienen desde los miedos conscientes e inconscientes. Son seres creados por la imaginación del sujeto, fundamentados en sus propios miedos, sin normas ni límites. Es posible que cualquier descripción de formas monstruosas combinatorias, equivalga a una descripción de formas mentales. "Esos modelos están en nosotros, como un orden del ensueño, del inconsciente, con mayor grado de certeza que el orden natural y derivado de las evidencias interiores del hombre" (Cortés, 1997, p. 26).

Así, el monstruo adquiere una forma específica, pero imaginaria. Una idea que proviene de la mente humana y se conforma de manera propia al imaginario del sujeto. "El monstruo combina lo imposible y lo prohibido" (Foucault, 2001, p. 56).

Se coloca ante la paradoja de su propia existencia. Un azar del ser y una necesidad del ser azaroso, debido a una necesidad del propio azar. El monstruo y su concepto se consideran como un rasgo de fantasía. Si bien existe según la pluralidad de su conformación -muchas veces híbrida, tanto de forma y sentido-, se trata de una pluralidad que acuerda una unidad, pues son varios elementos que forman un solo ser.

Los monstruos proceden de todos los reinos de la Creación: lo animal, lo humano, lo mineral, lo vegetal, y lo divino. Sus diversos elementos constitutivos, dispersos a simple vista, confluyen en un solo ser orgánico. No obstante, su racionalidad, no existen reglas fijas. En ocasiones el monstruo puede ser racional y, en otras, irracional.

Los monstruos conllevan la opción facultativa de ser imaginarios o reales, ya sean originarios de mutaciones de seres comunes que derivan en deformaciones y desfiguraciones, o seres dentro de lo imaginario, producto de la mente y la creación del sujeto. "El ente de razón es aquel cuya existencia se remite y es propia del aparato psíquico. Se trata de dos tipos de seres. Los monstruos fabulosos serían, en caso de negarles existencia terrenal, entes de razón" (Santiesteban, 2000, p. 98). Por tanto, el monstruo existe y queda inserto como un ser maravilloso.

El monstruo es un ser llevado a otra existencia, pero en esencia es el mismo, transportado a lo Otro. De ahí la sensación de "otredad" que se experimenta con éste. Lo monstruoso es "lo que está más allá", lo ajeno. Como ente de razón, se constatan en él los cambios sustanciales entre épocas. La mente transforma y el monstruo, al ser creado por la Humanidad y al estar insertado en ella, es conformado por ésta. Dentro de su dimensión, el monstruo permanece.

Es la capacidad imaginativa del sujeto lo que determina y conforma la naturaleza de la criatura. Ella hereda la fiereza y la determinación, o no, a la violencia, de su inspiración. El monstruo es el espejo del ser humano, del sujeto. Las criaturas existen íntimamente relacionadas, e incluso fusionadas con los seres humanos, los dioses, los demonios y los animales. El sujeto lo ha diseñado, lo ha creado, lo ha engendrado de sus entrañas. La Humanidad comparte los monstruos con el monstruo mismo. Son los sujetos quienes son partícipes de esa monstruosidad.

Al ser descrita la realidad, se transforma, y cuando se conceptualiza a partir de esta transformación se convierte en una realidad diferente a la descrita. "Todas estas transgresiones de la Naturaleza hacen comprender que lo poético está siempre fundado en un desplazamiento del nivel de percepción" (Barthes, 1985. p. 142). Dentro de la interpretación del monstruo puede incluirse la noción de anormalidad y una cierta falta de armonía. Las características y los rasgos excéntricos y exagerados se utilizan para denotar sus particularidades. El monstruo es concebido a partir del desorden, de los sentimientos o actos que transgreden el curso de la vida del sujeto, causa del advenimiento de la criatura, que participa en una balanza entre el orden y el desorden, expresando su carácter híbrido.

El que mira revela al contemplado, por lo que la mirada del Dragón se convierte en instrumento y símbolo de la Revelación. Es más, manifiesta la unión del que mira y del que es mirado, del Creador y de su creación. El Dragón es, pues, el espejo que devuelve al hombre la imagen de su naturaleza oculta (Beresniak, 1989, p. 31).

El monstruo, aun cuando es recreado verbalmente, es primordialmente visual, es imagen. Funciona como un espejo deformado que, por tanto, deforma al objeto reflejado. La imagen actúa como autómatas, sin numen propio. Personifica una gran fuerza desencadenada e indeterminada por su aparente dualidad. Tanto aparenta ser "bueno" como "malo".

El alebrije es la conjunción anatómica de diversos animales comunes, que, adicionado con patrones exuberantes y colores ácidos, contempla la fisiología de una criatura de apariencia tangible, una idea imaginaria que adquiere una forma perceptible. Conjugas los miedos inconscientes en un plano material. La "realidad" se convierte en un resultado descriptivo, deformando y, por consiguiente, en la misma "realidad". Lo que se observa en el alebrije es el reflejo que refleja la criatura. Son miedos y angustias propias las que son reconocidas en la imagen. Al querer racionalizar y describir este reflejo se perpetúa la alteración y la desfiguración perceptible de realidades, propiciando la permanencia de la criatura en su dimensión. Cada intento explicativo, al crear un reflejo deformado exclusivo, o una realidad distinta, crea una especie única y diferente. El trauma es la clave de la criatura. Angustia, miedo y estrés propician la creación de una criatura extraordinaria, que refleja los horrores que el inconsciente ve en la necesidad de violar la estabilidad del sujeto y vulnerar su realidad.

Conclusión

Durante la revisión del texto se percibe la evolución del alebrije. El trayecto de ser una mera figura decorativa, una imagen de creación espontánea que no representa, a simple vista, nada más allá de una combinación estrambótica de figuras, formas, patrones, texturas y colores. Una criatura símbolo de la relación entre opuestos se convierte en una criatura capaz de representar deidades, terrores, burlas y temores. Desde su creación se convirtió en una imagen del común popular. Se adentró en

la cultura, asentándose sin causar más estragos. Es una criatura tanto compleja como simple de observar. A primera vista se presta atención a su exuberancia, en contenido superficial, un conjunto de anatomías identificables compuesto por una vasta variedad de patrones en todo su recorrido, de colores estridentes y llamativos.

La construcción de la imagen es complicada en contenido visual. Hay una gran cantidad de información y, a su vez, de sencilla asimilación, pues su contemplación no requiere de gran esfuerzo. Sin embargo, es perceptible una característica que trasciende su coraza: se percibe una "otredad".

Mediante diversos conceptos se ha ensayado al alebrije, en la búsqueda de esa otredad, dando por resultado una concordancia en los conceptos estéticos de lo grotesco y lo monstruoso. El alebrije ha demostrado relación con lo grotesco, haciendo énfasis en sus orígenes, su atemporalidad y sus connotaciones diferenciales con respecto a otros conceptos similares.

El predominio de lo fantástico y de lo insólito, así como la relación dismorfa entre la racionalidad e irracionalidad que demuestra la criatura. El alebrije es un ser que constantemente cambia su relación con "la realidad", según la perspectiva de quien lo observe.

El concepto de lo monstruoso resalta la característica innata del alebrije como reflejo. Su imagen fue concebida gracias a la distorsión de la realidad. Y ya que una de las facultades que asemejan al alebrije con el monstruo es la representación de la transgresión, su imagen, interpretada por cualquiera, genera un reflejo distorsionado de la distorsión original. Cada criatura, bajo el nombre de alebrije, por más simple que sea la modificación que diferencia el uno del otro, genera una especie completamente nueva. Cada espécimen es único. Lo mismo sucede con las interpretaciones. Cada exégesis de la criatura genera un nuevo sentido.

Mediante el estudio del alebrije -sometido a estos conceptos- se traduce una conclusión indefinida. Si bien los conceptos han aportado contexto, justo es decir que una criatura tan compleja, capaz de congeniar tan diversas y opuestas ideas, no es válido en un concepto delimitado, al menos no en lo que compete al presente trabajo. La noción del alebrije queda, de momento, sin definir. El estudio, contrario a su meta de apertura, no ha esclarecido del todo a la criatura, o a su propósito. En todo caso, ha descubierto más interrogantes. Si la criatura tiene la capacidad de contenerse en lo monstruoso y, a su vez, pertenecer como monstruo -sobrepasando los límites que se les impone a estos conceptos-, la definición terminante queda, de momento, deslumbrada por la excentricidad del alebrije.

Bibliografía

- Barthes, R. (1985). *El grado cero de la escritura*. Seguido de nuevos ensayos críticos. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Basañez, F. (1996). *El fenómeno grotesco*. Barcelona, España. etsab.
- Beresniak, D. (1989). *Los símbolos. El dragón*. España: Plaza & Janés Editores S.A.
- Borges, J. (1957). *Manual de zoología fantástica*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Cortés, J. (1997). *Orden y caos. Un estudio cultural sobre los monstruos en el arte*. Barcelona: Anagrama.
- De la Torre, N. (1996). *Los disfraces del dragón*. Ciudad de México: Editorial Verdehalago.
- Foucault, M. (2001). *Los anormales*. Ciudad de México: Ediciones AKAL.
- Genovés, I. (2012). Lo grotesco como categoría estética. *Los ojos de Hipatia*. ISSN: 2341-0612. <https://losojosdehipatia.com.es/cultura/arte-2/lo-grotesco-como-categoria-estetica/#comments>
- Kayser, W. (1964). *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Nova Casa Editorial.
- Pacheco, J. (1984). *Zoología fantástica*. México: Artes de México.
- Santiesteban, H.r (2000). *El monstruo y su ser*. Baja California: Universidad Autónoma de Baja California.
- Varela, F. (2011). *Reino de hombres, mundo animal: presencia animal en la narrativa breve de Antonio Di Benedetto*. Argentina. Universidad de Cuyo - conicet.

Dos formas de hacer reír.

Comentarios sobre Aristófanes y Woody Allen

Rafael Martínez Reyes

Introducción

En primer lugar, no se trata aquí de un ensayo que intente averiguar las causas de la risa, en general. Se parte, en vez de eso, del fenómeno de la risa como algo dado, que se da en cualquier lugar del mundo. No todos reímos de lo mismo, pero todos reímos, aunque no se puede negar la triste posibilidad de que exista un individuo que carezca por completo de un sentido del humor. La universalidad de la risa, sin embargo, está sujeta a determinaciones más específicas, a una época histórica, a idiosincrasias y experiencias personales, por mencionar algunas. Además, sobre todo, no es lo mismo la risa que nace sin querer -de manera espontánea y natural, como una gracia caída del cielo- que la risa producida a través de una suerte de artificio y llena de intencionalidad.

La primera, que se pudiera denominar -para no entrar en conflictos- “risa natural”, no es asunto de este ensayo, aunque merezca también toda la atención posible. La segunda, la que atraviesa un proceso de elaboración y un cierto dominio de una técnica, de la observación y reflexión sobre los hilos y resortes que son más propensos a producir una risa en los otros, puede llamarse -también sin ninguna pretensión sistemática- “risa artística”. Y son, precisamente, dos artistas de la comedia -comediantes o comediógrafos-; más aún, dos pequeñísimas obras, casi frases, tuyas, las que son objeto de atención y reflexión de este ensayo. El resto de su obra merece también la máxima atención, pero para el presente análisis creo suficiente y prudente abundar, en tanto es posible, en dos aspectos mínimos de esa obra.

Antecedentes y/o fundamentación teórica

Se trata, principalmente, de intentar ampliar dos conceptos clave para entender mejor, en primer lugar, la obra de Aristófanes y de Woody Allen, y así, a través de ellos, enriquecer un poco más el lugar y la significación de la comedia como un arte. Uno de los principales componentes de la comedia ática, y que Aristófanes utiliza con auténtica maestría, es la peculiar entrada de la obscenidad, física y verbal, como un resorte indispensable de comicidad. En muchos sentidos, lo obsceno llega el arte sólo a través de la comedia. En Aristófanes, sobre todo, se encuentran dos formas de obscenidad: la sexual y la escatológica. Pensar la sexualidad y lo escatológico, o

abyecto, como algo eminentemente cómico, sujeto y productor de carcajadas, no sólo es un mérito más de Aristófanes, sino probablemente una de sus ideas más audaces.

En segundo lugar, aunque tampoco agota la obra del autor, el sentido del humor de Woody Allen -específicamente en su poco conocida obra en prosa- brilla por una suerte de exceso, o juego, de lógica, de argumentación y pensamiento. El proceso en la elaboración de la broma, y no solamente el final o punch line, el encadenamiento o tejido lógico, es lo que produce -no súbitamente, sino de manera gradual- el efecto cómico. La obra de Allen es un ejemplo perfecto de lo que nos gusta llamar "humor intelectual". El proceso de la broma no lleva a una sorpresa obscena -como en muchos ejemplos de Aristófanes-, sino a un intento muy bien logrado de sofisticar y refinar el sentido del humor.

Resultados y discusión

Sirva, para entrar al tema, una cita textual de la tercera obra de Aristófanes, los *Acarnienses*.¹

Los bárbaros, en efecto, sólo consideran hombres a quienes pueden comer y beber más. Nosotros, en cambio, a los mamones y a los que toman por el culo (Aristófanes, 1995, pág. 110. V 76).

Un factor preliminar, prácticamente intraducible, pero que vale considerar, es que hay que imaginar que las dos líneas de Aristófanes -completamente cargadas de obscenidad verbal y sexual, en este caso- fueron compuestas en verso, no en prosa. Es decir -y de ahí se desprende todo un efecto cómico-, se trata de una poesía. La comedia griega es una forma de versificar y hacer poesía. Aunque los vericuetos y detalles de la poesía griega son difíciles de apreciar en una traducción, es en extremo interesante -y cómico- imaginar que palabras tan vulgares fueran expresadas con ritmo y forma, métrica y armonía, muy posiblemente acompañadas de la música de una lira. Cualquier persona puede decir groserías. Muy pocas, sino que poquísimas, son capaces de versificarlas, y así, o incluso a pesar de ello, provocar una risa.

Se ha dicho que la comedia griega nace como una parodia de la tragedia. Y en efecto, hay muchos elementos, algunos sutiles y otros no tanto, en la obra de Aristófanes, que sugieren un deliberado uso burlón de la técnica y los temas de la tragedia. Pero el efecto cómico no se limita -visto 2,000 años después- a la tragedia, sino que engloba a la poesía en su totalidad. La poesía, el arte poética, la belleza hecha palabras -como quiera que se defina- y su casi inevitable propensión a la

grandilocuencia, hipérbole y pomposidad, producen, casi sin la intervención de un poeta cómico, efectos jocosos. Pareciera que la poesía -Homero, en este caso- llevada al extremo, repitiendo temas, agotando sus propios recursos, produce por sí misma, eventual pero inevitablemente, una comedia. La obscenidad de palabras y temas, los efectos cómicos que por sí mismos producen, deben, por tanto, sumarse a la parodia de la poesía.

Pero, a la vez, lo obsceno requiere de un apartado especial. "Obsceno" quiere decir que lo está "fuera de escena". Lo que deliberada o inconscientemente se mantiene no sólo fuera, sino al margen, lo más lejano posible, de la tarima o escena principal. Esto puede adoptar, al menos, dos formas o accesos. La comedia se distingue particularmente por su apertura a las palabras y gestos obscenos. A decir de los traductores, este fenómeno dota a la comedia ática de un aspecto fascinante y terrorífico, al mismo tiempo.

Una primera entrada de la obscenidad a la poesía consiste en las palabras procaces y su versificación. Pero lo verdaderamente asombroso es que el lenguaje de Aristófanes da carta de entrada al lenguaje coloquial, en su totalidad. Lo prosaico entra por completo en lo poético. Además de una parodia del lenguaje de la tragedia -así como de la religión y la filosofía-, la comedia hace acopio -sin reservas- de lo que pudiera llamarse "lengua vulgar", el lenguaje que emplean todos aquellos que no son poetas, filósofos o sacerdotes. El lenguaje "del carbonero", si se quiere. El traductor de Aristófanes² -inevitable erudito- tiene, por tanto, que retorcerse sobre sí mismo para trasladar al idioma en turno, palabras, frases o discursos completos, que probablemente sólo eran comprendidos cabalmente por sus elementos más rústicos, comunes y chabacanos. Y el lenguaje vulgar -tanto en la antigua Atenas como en la actualidad- no brilla precisamente por su limpieza e integridad. Hay que añadir acentos, modulaciones, altos y bajos, omisiones, síncopas -que también producen una serie de efectos cómicos-, a los versos de Aristófanes. Esto es, que Aristófanes no debe ser traducido a un español simplón y gramaticalmente correcto, sino a "chilango", por decirlo así. Y el efecto cómico se completa cuando -como en el ejemplo dado al inicio- es una persona simple y rústica la que responde con socarronería al pomposo emisario que se expresa sobre las costumbres de los bárbaros. La comedia de Aristófanes, en este sentido, también descansa en la introducción, o respuesta, del elemento simple y juguetón, en un lenguaje que fácilmente puede tornarse ampuloso, magnificante y vano.

Las inesperadas referencias sexuales son también un modo en que lo obsceno no sólo entra en escena, sino que produce comicidad. La constante presencia de este elemento en las comedias de Aristófanes -cierta práctica homosexual entre varones, en este caso- fácilmente puede desviar la atención de lo cómico hacia un discurso de otra índole. Pero el énfasis con que debe tratarse debe ser eminentemente cómico. Aristófanes, más libre que muchos de los prejuicios que atosigan, y atosigaron, comúnmente a todo tipo de personas, usa la sexualidad de una manera insólita.

¹ Se trata, efectivamente, de la tercera obra en la carrera de Aristófanes, pero es la más antigua conservada íntegramente del teatro griego en su totalidad. De ahí que, en la ordenación de sus obras, usualmente ocupe el primer lugar. La palabra *Acarnienses* también se ha traducido al español como *Carboneros*.

² La traducción de Aristófanes, necesariamente, es un ejercicio cómico.

Si nosotros, de una forma u otra, estamos acostumbrados a poner el énfasis en la dimensión sexual de la existencia humana, Aristófanes, invirtiendo completamente el acento, describe una dimensión cómica de la sexualidad.

En Aristófanes lo sexual no se limita a las palabras, sino que incluye gestos, lenguaje corporal, y sobre todo indumentaria: trajes, disfraces o vestimentas. La sexualidad, en general, es una cantera inagotable de comicidad, pero al ponerla -literalmente- en escena, Aristófanes puede jugar con la forma y los significados. Obedece -por mencionar sólo dos ejemplos- a lo velado y lo inesperado. Como velada, la sexualidad aparece como lo que está ahí, pero que todos fingen no ver, o por alguna situación particular no pueden hacerlo, como en la historia de las ropas del emperador. Es un auténtico elefante en la habitación -maquillaje grotesco, rellenos exagerados en los glúteos o en el pecho, falos enormes que podían colgarse o descolgarse- pero del cual, deliberadamente, se elige no hablar. Como algo inesperado, la sexualidad, o alguna referencia escatológica, se muestra o insinúa cuando menos se está hablando de ella. Generalmente para ridiculizar a algún personaje que, gracias a su inteligencia o habilidad real o fingida, pareciera flotar sobre las nubes. Al emisario que presume su conocimiento sobre las costumbres de los bárbaros, o de haber viajado por tierras extrañas y extravagantes, se le recuerda escatológicamente su pasividad y falta de hombría. En el fondo -aunque no creo que sea la única lectura posible-, la presencia de la sexualidad en la comedia es una suerte de equivalente antiguo de la persona a quien le bajan los pantalones frente a una multitud.

El fragmento de Woody Allen que quiero comentar pertenece a la serie llamada *Hasidic Tales, with a Guide to Their Interpretation by the Noted Scholar*.³ Es, en toda la extensión de la palabra, un chiste judío. Por su brevedad, me permito reproducirlo íntegramente:

“Rabí Zwi Chaim Yisroel, un estudioso Ortodoxo de la Torá y un hombre que elevó el lloriqueo a un arte inaudito en Occidente, era aclamado unánimemente como el hombre más sabio del Renacimiento por sus compañeros judíos, quienes sumaban en total un dieciseisavo del uno por ciento de la población. Una vez, cuando estaba en su camino a la Sinagoga para celebrar la sagrada fiesta judía que conmemora el incumplimiento de cada promesa de Dios, una mujer lo detuvo y le hizo la siguiente pregunta: ‘Rabí, ¿por qué no nos está permitido comer cerdo?’. ‘¿No nos está permitido?’, dijo el Rabí incrédulamente. ‘Oh!’” (Novac & Waldok, 1981, pág. 201)

³ No he encontrado una versión en español de la historia en particular, ni de la obra en prosa de Woody Allen. Si la hay, debe haber pasado desapercibida. Todas las traducciones, por tanto, son mías. El título en español de la serie puede ser traducido como *Cuentos Jasídicos, con una guía para su interpretación por el destacado estudioso*. Se sugiere una irónica referencia al libro del gran pensador y estudioso judío Martin Bubber, que lleva por título, precisamente, *Cuentos jasídicos*.

El chiste de Allen, a diferencia de la frontal broma de Aristófanes, puede correr el riesgo de no resultar cómico en absoluto. Su comicidad no es inmediata, sino mediata. Incluso sinuosa y esquiva. Parece ser, paradójicamente, un chiste que no quiere que se rían de él, al menos no cualquiera y no de inmediato. La broma requiere, en cierto modo, que su lector se comprometa, que se exija un poco más que una lectura rápida. Una de las principales características de ése chiste, y quizá de una gran parte del catálogo de chistes judíos -o sobre judíos- es que requiere de cierto desciframiento, de que nuestras habilidades lógicas se esfuercen. En una palabra, de que pensemos. Sólo después de una segunda o tercera lectura, mucho más atenta que la primera, e incluso después de recurrir a un diccionario o una enciclopedia, sólo así el chiste comienza a cobrar sentido, a brillar con su peculiar comicidad.

La exigencia del chiste puede, al menos, entenderse en dos direcciones. En primer lugar, exige una cierta cultura o conocimiento previo. Si el lector en turno carece de cualquier conocimiento sobre la cultura judía, y sobre su religión en específico, el chiste resulta ineficaz. Por eso resulta algo mucho más arriesgado que la presentación de lo obsceno. Lo obsceno apela a su propia obviedad, es gracioso por su simplicidad y falta de rebuscamiento. El chiste de Allen, en cambio, demanda a su lector que sepa que los Rabíes son los jefes espirituales de la comunidad judía, los intérpretes de la Ley, sobrecargados de lecturas, tiempo y sutilezas, al tiempo que oficiantes de todo tipo de cargos dentro de la comunidad. Exige también un acercamiento a la diáspora, a la dispersión de los judíos por toda Europa, a su condición de vagabundos, a su carácter eminentemente marginal y contracultural. Su queja está siempre dirigida a cualquier forma de autoridad y desde su posición como minoría perpetua. Durante la extensión de la diáspora -cerca de 2,000 años- no existió un judaísmo oficial, sólo la dispersa discusión sobre la Ley, único y frágil asidero de la condición judía.

Pero en el judaísmo, a pesar de lo que podamos pensar, no hay ninguna Ley -ni siquiera la que es dada por Dios- que no sea sujeta a escrutinio y reflexión. Esa es la profunda, difícil y ambigua labor del Rabí. Una cuestión -probablemente sólo una- parece estar clara: no existe nada claro o evidente. La ley de Dios no es la excepción. Para un Rabí, o un judío en general, nada tiene tan poco sentido como aceptar algo, cualquier tipo de lógica, afirmación o Ley, sin cuestionarse un poco sobre su sentido, sin intentar refutarla, sin discutir con los demás sobre ella. Nada más lejos que todo tipo de obediencia ciega.

La exigencia -por decirlo así- real del chiste consiste sobre todo en la reflexión, inquisición, crítica, discusión constante sobre lo dado. El final, de cierto modo, poco importa. Nunca hay un resultado final que no pueda ser discutido de nuevo, reintroducido a esa suerte de juego lógico-reflexivo. El proceso es lo importante, no la última línea. Proceso que resulta, a decir verdad, curioso. Debe ser llevado con la máxima seriedad -se trata nada más ni nada menos que de la correcta interpretación de la Ley de Dios-, lo cual implica preparación, lecturas, desvelos, estudio, y más preguntas. La erudición real no es otra cosa. Pero el estudio tampoco es un fin en sí mismo, sino un recurso -ciertamente inevitable- para acercarse, o replantear por completo, un problema. Cualquier discusión -y este pudiera ser una especie

de axioma en lo respecta al humor judío- que intenta con toda la seriedad posible ver un problema desde todos los ángulos, necesariamente linda con lo cómico. Se convierte, al menos como una parte también del proceso, en algo ridículo.

Un proceso de discusión completo no puede no atravesar por los significados soeces, chabacanos o extravagantes de la cuestión. Si la respuesta o solución no es lo importante, la discusión no sólo puede extenderse *ad infinitum*, sino también *ad libitum*. La Ley, grabada con fuego sobre dos tablas de piedra, que afirma con severidad y tono amenazante “no matarás”, páginas más adelante se convierte en “al cerdo, porque tiene pezuñas, y es de pezuñas hendidas, pero no rumia, lo tendréis por inmundo”.⁴ ¿No es para volverse -o revolverse a fuerza de razonamientos- completamente locos? Quizá lo único que lo evite, en la cultura judía, sea su profundo sentido del humor y la afortunada posibilidad de, en efecto, ser capaz de no seguir una ley.

Conclusiones

A pesar de las diferencias en forma y contenido, no se trata de establecer una distinción radical entre la tradición que representa Aristófanes y la que sostiene a Woody Allen. En realidad hay mucha más sofisticación en las comedias de Aristófanes de lo que uno podría esperar -son auténticas obras para eruditos-, mientras que la obscenidad, siempre velada como le corresponde, no está fuera del humor judío, sino que, a su vez, recibe un tratamiento mucho más refinado del que pudiera esperarse. Son, en definitiva, dos formas de hacer reír que persisten hasta la actualidad y de las que nos servimos de la manera más común, sin jamás -por cierto- intentar indagar un poco más sobre las posibles referencias. Una buena parte del humor es un don, algo gratuito, accesible y asequible a todos. Pero con igual certeza, muchas personas, culturas enteras, han contribuido no sólo a ensanchar las arcas del humor, sino que han dedicado mucho tiempo y esfuerzo a su elaboración e investigación. Una forma de mostrarles, a su vez, cierta gratitud, es trayéndolos a escena, a la tarima principal.

⁴ Compárese, quizá sólo por curiosidad, la solemnidad del Éxodo 20, con la especificidad arbitraria del Levítico 11. Al menos dos religiones ven ahí la presencia de Dios, pero definitivamente no del mismo modo.

Bibliografía

- Allen, W. (1991). *The complete prose of Woody Allen. Without feathers. Getting Even. Side effects*. New York: Wing Books.
- Aristófanes (1995). *Comedias i los acarnienses - los caballeros*. Madrid: editorial Gredos.
- Berger, P. (1999). *Risa redentora. La dimensión cómica de la existencia humana*. Barcelona: Kairos.
- Bergson, H. (1985). *La risa*. Madrid: sarpe.
- Dauber, J. (2017). *Jewish comedy (a serious history)*. New York: W.W. Norton & company.
- Gil Fernández, L. (1996). *Aristófanes*. Barcelona: Gredos.
- Henderson, J. (1991). *The maculate muse. Obscene language in attic comedy*. New York: Oxford University Press.
- Huizinga, J. (2007). *Homo ludens*. Madrid: Alianza Editorial.
- Jaeger, W. (2016). *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Novac, W., & Waldok, M. (1981). *The big book of jewish humor*. New York: Harper Perennial.

Laudería.

Un compromiso técnico y estético

Daniela Villanueva

Lo popular

A través de los siglos han sido debatidas múltiples definiciones de “arte”. Muchas de ellas parecían coherentes a su entorno y partían de creer haber visto todas las expresiones existentes. Estas definiciones se encuentran limitadas en lo que debería ser el placer estético. Por tal motivo surge una necesidad de reformular esta definición. En este contexto resulta cotidiano evadir, radicalizar y otorgar un carácter peyorativo al llamado “arte popular”, que favorablemente ha podido plasmar vía la religión, el juego, el viaje y las pasiones, una potencial creatividad.

Uno de los debates filosóficos y culturales que gustan de aparecer por parte de los “especialistas”, se basa en la utilidad del arte. ¿El arte sirve para algo? ¿Debe servir para algo? ¿Si se basa únicamente en la contemplación, es ocioso? ¿Cuándo cumple una función de servicio y es vendido como tal, no debe llamarse arte? Estas interrogantes tienen un terreno poco firme, principalmente porque las nuevas tendencias sugieren esta polémica.

El arte es un espacio de transformación constante. Buscar una definición que delimite sus alcances lo excluye de las posibilidades. Es, sin duda, una contradicción al sistema, una opción a pesar de su mercantilización. Desmantela la vida cotidiana. Es susceptible de convertirse en un hecho insignificante y todo lo insignificante podría ser capaz de convertirlo en un suceso creativo.

L. Shiner (2004) menciona que nuestra moderna categoría de “arte” no tiene equivalente en el mundo antiguo, pues “llamar a una actividad arte suponía otorgar el mismo prestigio que hoy en día se le asigna a la condición científica”. En un sentido más amplio, abarcaba la astucia de hacer algo con investigación y destreza (p. 50). Los griegos ya valoraban la técnica en simples y funcionales artilugios, porque entendían la palabra “arte” como una manifestación única del trabajo. ¿Será que, en términos generales, carece de importancia centrarse demasiado en el concepto? .

El artista es revolucionario. Lo trascendente de su paso por la sociedad es que aunque dé una sensación de no servir para nada, sirve para algo. Así como busca la belleza, busca la verdad. Supongo que bajo lógicas diferentes, todos buscamos tener a nuestro alcance un poco de verdad. Hay una rareza en su andar como parámetro tradicional del sistema, y el arte es así: nos ubica en una posición de extrañamiento.

La artesanía deja de entenderse completamente cuando se posiciona como una simple habilidad manual. Sennett afirma que dentro de esta práctica hay elementos trascendentes: “El artesano representa la condición específicamente humana del compromiso” (p. 18). En un nivel más avanzado, puede decirse que la técnica deja de ser una actividad mecánica. Se ejerce plenamente, con mayor sentido y profundidad.

Lo oficial

Los pueblos y comunidades de nuestro país han visto crecer la genialidad y, a la vez, la frustración de personajes provistos de enorme talento, a quienes es posible atribuirles algún tipo de carácter virtuoso. Estas personas plasman en el quehacer artístico y cotidiano lo que también satisface una demanda de consumo que a menudo es condenada como ignorante y fetichista, aunque debemos reconocer que este rubro no tiene la misma proporción de interés en general. “La habilidad técnica ha sido desterrada de la imaginación. Si el artesano se destaca por ser una persona comprometida, sus aspiraciones e intentos reflejarán estos problemas generales del pasado y del presente” (Sennett, 2008, p. 18).

Cuando los beneficios particulares surgen, se implementan políticas de fomento al arte popular. Este tipo de iniciativas han desencadenado la explotación del artista y del objeto debido a su equivocada comercialización. Con lo anterior se vislumbran dos conceptos: “arte (cultura popular) y arte (cultura dominante)”, que A. Ortiz desarrolla como sigue:

La teoría burguesa, aun cuando ha revelado un gran interés por los pueblos primitivos antiguos o contemporáneos, ha tenido cuidado de establecer las fronteras entre cultura ‘cult’ eurocentrista y la popular, señalando que ésta es importante antropológicamente, pero negándole todo derecho de una valoración estética (1990, p.7).

Los resultados de estas políticas dejan a los artesanos en una posición poco favorable y sin justicia para el acto que representa sostener su labor. No debería minimizarse los beneficios que la actividad artesanal tiene, empezando por el compromiso técnico que podría fomentar en el espectador un acercamiento más profundo al llamado *arte formal*.

Existen en nuestro país infinidad de expresiones atribuidas al llamado “arte popular”, que han sido un recurso inagotable de creatividad e inventiva cultural de México. Barro, talavera, cobre, vidrio soplado, cantera, concha y madera, son sólo algunos de los materiales utilizados para la elaboración de piezas de alta calidad manual, que comercializan los artesanos.

La madera es empleada para la elaboración de muebles, juguetes tradicionales, máscaras e instrumentos musicales, principalmente arpas, guitarras y violines, que algunas comunidades han construido bajo su propia interpretación.

El instrumento musical

En el corazón de la meseta purépecha en Michoacán, México, se encuentra Paracho, conocido principalmente por la construcción de guitarras de todo tipo. En esta localidad es posible encontrar desde el llamado *souvenir* hasta piezas envidiables que pertenecen a los guitarristas profesionales más reconocidos en el mundo. Y, sin duda, ésa práctica se apropió de las costumbres de todo un pueblo.

La labor de construir instrumentos musicales trasciende la actividad manual de índole decorativa, para agregarle una utilidad inmediata que se traduce en herramienta para otra actividad artística: la música. En este sentido, su elaboración responde a una función de servicio que justifica su existencia en el entorno. El norte del país no brindará el mismo abrigo a un guitarrista profesional como lo hará el pueblo de Paracho. El desarrollo de un arte, con todos los factores culturales que emanan de él, no tiene la misma proporción de interés en todos los lugares. Esto también favorece el llamado “arte de origen”; es decir, la gente va a buscar exclusivamente una pieza al sitio donde se confecciona mejor. Independientemente del origen de cada instrumento musical, cada pieza construida posee una carga del autor: misticismo, magia y, por supuesto, el dominio de una técnica específica.

A pesar de lo inspirador y expresivo que puede resultar construir un instrumento musical, no posee algunas libertades que sí poseen otras expresiones artísticas. El principal factor es que su construcción se rige por estándares, medidas y diseños que no son factibles de modificar, al menos en su construcción académicamente formal. Es una disciplina ‘atada de manos’, por decirlo de algún modo (donde no sólo las manos del laudero tienen ataduras).

Una atracción visual

Recuerdo la primera vez que vi a un laudero. Mi padre me llevó a ajustar mi violín, donde había tantas cosas grandes, pequeñas y diminutas, y herramientas que nunca había visto. Pensé en ese entonces: “Esto no es una oficina. Parece un doctor, pero sin el malestar en el contexto. Algo feliz”.

“¿Han visto la forma del violín?”, preguntó. “Tiene diversas características que bien podrían ser una personita: caderas, cintura, hombros, cabeza y hasta rizos. Es una mujer. Ha sido estudiado desde hace tiempo que la concepción histórica de estos instrumentos es femenina”. ¿Y el sonido?, preguntaron los demás. “Del diablo. Es el diablo, por supuesto, y por eso Paganini tocaba de ese modo. Asombroso, ¿no lo creen?”.

Actualmente el instrumento musical puede presentarse como un accesorio de personalidad que domina al público, más allá de la música. Algunas personas atribuyen cualidades de elegancia, sensualidad y gallardía a quien porta un instrumento. Un chico camina por la calle con una guitarra en el hombro e inmediatamente se asume que posee ciertas características de personalidad, posición económica, y hasta ideología política. No sabemos cómo suena su instrumento ni cómo toca el sujeto, pero su imagen parece una representación suficiente como para diagnosticar que

algo majestuoso o terrible está ahí. Una imagen que nos habla de música, pero también de algo más... y eso ¡sí que nos atrapa!

Algunos lauderos han añadido la disciplina fotográfica, conmovidos por las representaciones cotidianas que se presentan en el taller: cortes y acabados en la madera, juegos de luces, el cuerpo del laudero en movimiento, o cualquier manifiesto de creatividad externa al instrumento. Brea señaló que no hay fenómenos puros en lo visual, sino el resultado de la cristalización de varios factores; entre ellos, afinidades e intereses de raza, género y diferencias culturales (Brea, 2014).

La laudería necesita una reconfiguración de su presente. Al igual que otras disciplinas, puede resultar más importante parecer ser artista que ser artista. El protagonismo y el deseo exhaustivo de encarnar a un personaje legendario prevalecen en una ilusión que supera al concepto. Con la moda del consumo de lo antiguo en la sociedad musical de los últimos años, algunos lauderos protestan con la siguiente frase: "Stradivari hacia violines nuevos".

El camino

Los artistas se encuentran valorando los estudios formales que tienen que ver con su análisis teórico. Un camino que ayudará a abrir las fronteras a nuevos estudios que pongan en duda o reafirmen la posición de lo que se está estudiando. Hace unos años parecía poco probable que científicos y artistas trabajaran juntos en proyectos para desmitificar diversas temáticas en el arte, pero hoy se perfilan con mucho mayor interés incluso en la laudería. De modo que algunos sentirán la necesidad de profundizar en otras ramas del conocimiento, en una especie de especie de "darwinismo cultural", como lo señala R. Gubern:

En el mundo animal todas las especies están equipadas para sobrevivir y, si no lo están, desaparecen. En la sociedad humana son las oportunidades pedagógicas, económicas y profesionales las que determinan la capacidad de supervivencia de los individuos en la sociedad actual (2011, p. 66)

La necesidad de instrumentos musicales se ha incrementado en los últimos años. De tal suerte, la laudería seguirá posicionada con cierta vigencia mientras siga el fomento de una educación musical y la formación de orquestas en programas sociales, que tienen que ver con construir una mejor ciudadanía. Es posible vislumbrar que el valor atribuido a una poética en el ser laudero conserve un papel insustituible en el entorno musical, científico y cultural, que seguirá más vigente que nunca, resultando complejo determinar una definición justa que refleje los beneficios brindados a la sociedad.

Bibliografía

- Angulo, A. O. (1990). *Definición y clasificación del arte popular*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Brea, J. L. (2014). *El cristal se venga. Textos, artículos e iluminaciones*. Análisis y crítica cultural en la España contemporánea.
- Canclini, N. G. (1977). "Las políticas culturales en América Latina", en *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 7 (1983): 18-26.
- Gubern, R. (2011). *El nuevo paisaje audiovisual*. Eros.
- Sennett, R. (2008). *El artesano*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Marco Aurelio Galmarini, 2009.
- Shiner., L. (2004). *La invención del arte. Una historia cultural* (E.H. Julibert, trad.), Barcelona: Paidós.

El cuerpo y la sensualidad en la estética del sufrimiento, y los límites de la entrega de la mujer mexicana

Andrea Esther Valdés Pérez

La mujer que calla y sonríe, la que trabaja, la que es madre, la que grita y se enfurece, la que está sola. Todas estas mujeres, y más, pueden externarse en una misma mujer, y a pesar de que se habla y se afirma que la condición de la mujer ha cambiado, ¿ha sido así en todos los aspectos? Hay algo constante e inherente que persiste en el desarrollo personal y social de las mujeres mexicanas. Una presión cuyas consecuencias pueden mostrarse de muchas maneras: desde la desigualdad, la violencia, y los roles sociales limitantes. Y si bien las causas son vastas y han sido largamente analizadas, las implicaciones del sistema patriarcal afectan de distintas maneras el desarrollo social. Una de las más intrigantes es la del arquetipo de la mártir, imagen que será el centro de la presente investigación.

Al referirnos a “arquetipo” y no a “estereotipo”, marcamos una diferenciación de la representación de la mártir que se deconstruirá y analizará en este texto. Si se hablara de estereotipo, se retomaría la “idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable” (RAE, 2019); es decir, el concepto más superficial y general que se usa comúnmente en este momento histórico. Al hablar de arquetipo, lo primordial que tomamos del mártir es este “modelo original y primario” (RAE, 2019) que, a diferencia del estereotipo, ya no se encontrará necesariamente en el imaginario colectivo, sino más bien en el inconsciente colectivo. Los arquetipos trascienden y son universales.

Podemos afirmar que la historia de Occidente no sólo está marcada, sino determinada, por el cristianismo. Estos mártires consolidaron el imperio cristiano con su sangre, sí, pero en forma igualmente importante con su imagen, brutal, expuesta, y hasta erótica, la cual se trasladó a todos los rincones del imperio, sobre todo en los lugares conquistados, listos para la evangelización. Fue el caso del imperio novohispano, donde los y las mártires sirvieron como guías y modelos de la sociedad en todos sus estratos a partir de sus representaciones plásticas y textos. Todo el cúmulo de experiencias y rigor religioso han marcado de una u otra manera el acontecer del México actual.

En estas representaciones el cuerpo femenino posee un tratamiento muy particular, pues éste, desde la visión cristiana occidental, es un objeto inferior, creado para ser mirado por otros, subordinado y sometido a la naturaleza y al hombre, quien, por contraparte, es considerado más que un cuerpo, vinculándose con la mente, la racionalidad y la fortaleza. En las pasiones de los mártires las mujeres son expuestas

al morbo, por su cuerpo, exhibiendo su desnudez, su sexualidad y sus obligaciones sociales.

A partir de este análisis conceptual, histórico y procesual del martirio y de la mártir cristiana, así como de sus representaciones, se pretende identificar el trato del cuerpo mártir, trazar una relación con el del cuerpo de la mujer y su posición en el periodo novohispano en México, y asimismo generar reflexiones sobre el concepto y trato a la mujer mexicana actual, desentrañando qué implica el arquetipo de la mártir. En la presente investigación se abordará el tema del cuerpo femenino subyugado y expuesto a la corrupción de la carne a través de la mortificación, la violencia, la anulación de la sexualidad y la sensualidad femenina, por parte de la religión y la sociedad, enfrentando, a la vez, su lugar como objeto.

Retomando sus orígenes, la palabra "martirio" viene del latín tardío *martyrium*, que viene a su vez del griego *μαρτυριον* (*martyrion*), que significa "testimonio" o "prueba de un juicio", para después pasar al latín, resultando en la palabra "mártir" (*martyr*), significando "testigo". Y es hasta el siglo II que los cristianos lo usarían para referirse a aquellos asesinados por seguir esta ideología. Paul Allard (2002) menciona que el martirio no se conoció antes del cristianismo. No hay mártires de la filosofía o del paganismo. Antes no hubo nadie que con un suplicio y muerte voluntaria diera testimonio de la verdad de las religiones paganas o de otras doctrinas. Ni siquiera en el Antiguo Testamento hay menciones.

Es hasta la Pasión de Cristo que surge no sólo el término del "mártir" con su connotación teológica, sino también con toda la carga simbólica y testimonial. Cristo es el gran primer mártir por excelencia, considerado "mártir fiel y verdadero" (Ap 1:5, 3:14, Reina Valera, 1909). Sin embargo el enlace entre testimonio y muerte -según la Biblia- Jesucristo lo va construyendo desde antes de su fallecimiento, en su relación con los apóstoles, con la voluntad de hacerlos testigos de su actos: es decir, el primer significado del mártir es "testigo ocular de la vida, la muerte y la resurrección de Cristo" (Allard, 2002). Y con su muerte y la de los apóstoles se sella un doble significado, donde aquel que se llama mártir no sólo testifica con su palabra, sino también con su sangre.

Más allá de la palabra, el martirio de Jesucristo también posee otras lecturas que convergen para crear todo el imaginario y simbolismo que involucra al mártir. La Pasión de Cristo, desde un punto de vista político, puede verse como castigo por blasfemia, desprecio de la ley, o el fracaso de una nueva política revolucionaria. Pero teológicamente, y para la Iglesia primitiva, también representó el precio que pagó Cristo por la liberación y salvación de los hombres. Es decir, pasa a simbolizar no sólo un poderío sobre la ley, que después configuraría la visión del mártir de empoderarse y asumirse con el poder a través de la fe y por Dios, por encima de las leyes y del César. Además, entiende que imitar su sacramento exige asumirse como un siervo justo, que se entrega por lo demás. Jesús provoca y asume los riesgos con valentía y resuelto a ello. De ahí que desde sus inicios la Iglesia encontró en el martirio un medio certero para demostrar la verdad y la constancia de su palabra, y a la vez éste le sirvió para proyectar la evangelización de manera rápida, usando aquel sacrificio no sólo como propaganda para cristianos sino también en las comunidades paganas, aprovechándose del gusto sádico por los relatos violentos de los mártires.

Sin embargo, su importancia teológica es sólo un punto desde donde puede analizarse al mártir, así como se revisaba su papel político subversivo en los primeros siglos al poner en tela de juicio los fundamentos del Estado romano, pues desde esta visión surge una de las justificaciones de la persecución llevada hasta el siglo IV d.C. (Allard, 2002). No se odiaba a los cristianos por el mero hecho de serlo, sino porque cultivaban explícitamente una ideología de liberación y de fidelidad al evangelio, sobre todo. Además, dicho prejuicio político toma fuerza con Septimio Severo, que ve un peligro en las crecientes conversiones al cristianismo, pues los cristianos se negaban a adorar a los "falsos dioses" del Estado. Posteriormente, el emperador Nerón es quien comienza una fuerte y dura legislación persecutoria, que parece surgir más por pasiones personales que reales, culpando a los cristianos del incendio de Roma. Estas persecuciones, registradas en actas, datan del año 64 al 313, con muchas intermitencias, y con distintas fuerzas según la mano dura del emperador en turno.

Gracias a las "actas de martirio", además de tener constancia de las persecuciones también se tiene registro de los procesos jurídicos y de los castigos realizados. Primeramente, los cristianos eran arrestados y luego llevados a una cárcel preventiva, de donde pasaban a los interrogatorios, donde eran torturados y luego sentenciados. En los siglos I y II el tiempo en la cárcel era normalmente muy corto y se pasaba rápidamente a los interrogatorios y a la tortura. Pero el objetivo de la aprensión de los mártires adquiere en los siguientes siglos un nuevo significado, pues no sólo se busca su eliminación, sino, más bien, su rendición. La cárcel pasaba a ser una modalidad de tortura con miras a que cediera la fe de los apresados, y su detención se alargaba hasta que se lograba la apostasía.

Los interrogatorios eran a puertas abiertas y en lugares capaces de recibir a un gran número de personas. En algunos usaban la tortura, siendo la más común la flagelación, la laceración de los miembros, la tensión del cuerpo, y las quemaduras con hierro caliente o con antorchas encendidas. A partir de las actas de martirio también es posible destacar el tratamiento hacia la mujer y su cuerpo, pues normalmente los interrogatorios, las torturas y las sentencias, marcaban abismales diferencias con sus compañeros masculinos. En las pasiones de los mártires, las mujeres son expuestas al morbo, exhibiendo su desnudez y su posición social. A diferencia de los hombres, durante las torturas se comenzaba por arrancarles las ropas, pues su *estatus* no era lo que se valoraba, sino sus características corporales, su belleza y juventud. En los juicios, con escasa protección jurídica, eran cuestionadas no a partir del por qué, sino del quién las había influenciado, cuál varón las había instruido, pues a ellas no se les concedía la suficiente inteligencia o capacidad para actuar por sí mismas. También se les exhibía por abandonar su posición social y familiar, por despreciar su papel de madres, hermanas e hijas.

Además de las penas capitales -que también se aplicaban a sus compañeros hombres, como la decapitación, la hoguera, las fieras, la crucifixión o la sumersión-, se les prostituía o entregaba a gladiadores o soldados para su violación. Una tortura moral, al saber que, ante todo, las cristianas protegían su virtud. Ese castigo comienza a aplicarse a partir del siglo III, exclusivamente a mujeres vírgenes. Por añadidura, en muchas actas de mártires cristianas se les muestra con una actitud muy violenta

y furiosa para provocar la ira de los jueces y que las enviaran a matar rápidamente, evitando así castigos sexuales.

Pero, ¿de dónde surge esta ira para apaciguar no sólo la fe, sino más bien para reestablecer la autoridad patriarcal? La insolencia y superioridad verbal mostrada en los juicios por las cristianas no sólo ofendía a la autoridad romana, sino que burlaba toda la estructura patriarcal. De ahí que cuando el proceso finaliza y se da muerte a la mártir, el espectáculo es satisfactorio tanto para la multitud como para el Imperio, que morbosamente disfrutan cómo la mujer resiste y perece, en un acto institucional lleno de violencia y dureza (Ames, 1997). La destrucción del cuerpo de la mártir reestablece el orden social y patriarcal como una explícita advertencia para otras mujeres que pretenden revelarse y romper el orden natural de la maternidad y la sumisión, además de reestablecer la estabilidad de la familia y de toda la sociedad. Lo anterior deja entrever otra característica del martirio: embellecer y erotizar a la muerte.

“La interpretación histórico-cultural de las características biológicas de los individuos que ofrecen los sistemas ideológicos patriarcales de las sociedades antiguas, es especialmente trascendente para los cuerpos femeninos” (Pedregal 2000), ya que es a partir de tales características que se determina y se domina a la mujer. No obstante, las mártires rompen con su destino preestablecido, el que su condición de mujer les obliga a cumplir, no tanto por sí mismas sino por su objetivo espiritual. Desde sus inicios el cristianismo adoptó categorías paganas de lo femenino y estableció en su doctrina que lo femenino estaba ligado a lo material, a lo sensual, y al pecado. En ese sentido, las mujeres abrazan la destrucción del cuerpo, pues no sólo vencen a los paganos imitando la Pasión de Cristo, sino que también la muerte del cuerpo lleva a una disociación con su mente, pues se asume en “la belleza un raso de su feminidad que debe ser destruido como signo de rechazo al mundo” (Pedregal, 2000, p. 291) y como signo también de su inferioridad y del pecado mismo, liberándose del cuerpo que las vuelve sólo objetos de deseo. E irónicamente con este acto recuperan el dominio de un cuerpo que nunca les había pertenecido.

Pero, ¿el papel de la mujer en la Iglesia cristiana siempre ha estado subordinado? Si bien es cierto que se habla de un desprecio al género femenino desde el origen –pues desde el “Génesis” se le señala como la iniciadora de los males de la raza humana y de ser supuestamente “excluida” del círculo directo de Jesús, al ser todos los apóstoles hombres–, se tiene evidencia de que en el cristianismo primitivo la imagen de la mujer tenía el mismo peso que el de su compañero masculino. Es cierto que en la época de Jesús la mujer no era parte de la vida pública ni tenía participación en las actividades del Estado romano, y que para los judíos era inferior al hombre en todos los aspectos. Sin embargo Jesús y sus discípulos las integran en sus actividades con extraña naturalidad para la época, refiriéndose a ellas como “colegas”, por ser elementos clave en la vida y pasión de Cristo, manteniéndose a su lado más allá de su muerte, permaneciendo al pie de la cruz y cuidando su sepulcro (Küng, 2002, p.17). Así, la igualdad predicada por Jesús fue realmente asumida por sus seguidores que, al ser llamados desde posiciones sociales bajas, se unieron como una comunidad de hermanos y hermanas, primordialmente libres. Si bien los estudios teológicos mencionan a sólo 12 apóstoles. Küng menciona que:

Apóstoles no sólo fueron doce o los siete, sino todos los que hicieron de primeros testigos y predicadores: como primeros testigos anunciaban el mensaje de Cristo y fundaban y dirigían comunidades. Si también había alguna mujer que se le dio el título de apóstol, no puede demostrarse por lo que se refiere al judío-cristianismo; pero en el ámbito pagano-cristiano la cosa cambiará. Lo que sí es seguro es que, ya en el judío-cristianismo, desde el comienzo –y esto se olvida en buen grado– hubo profetisas, además de profetas. Aparte de Ágabo, Judas y Silas, se habla expresamente en los Hechos de los Apóstoles de las cuatro hijas de Felipe. Además existían evangelistas y ayudantes de todo tipo (2002, pp. 21-22).

Los problemas comienzan con la predicación de las mujeres en lugares dentro de la esfera cristiana. Si bien se defiende el derecho de la mujer a hablar con libertad, Pablo, en la Carta a los Corintios del Nuevo Testamento, menciona “el hombre es la cabeza de la mujer, y Cristo la del hombre” (En Küng, 2002, p.28), contradiciéndose en la Carta a los Gálatas, donde menciona que el “hombre y la mujer son uno en Cristo, por el bautismo” (En Küng, 2002, p.28). En el Nuevo Testamento se pierde el valor que se le había dado previamente a la mujer, demostrándose lo conflictivo que era poner en práctica los predicamentos iniciales de Cristo, sobre todo en una sociedad fuertemente patriarcal. Ése tratamiento dispar entre los distintos libros de la Biblia, destaca, por ejemplo, con la posición de María Magdalena, quien sobresale entre las mujeres de Galilea como “la primera mujer bajo la cruz”, para después, en el Evangelio de Juan, ser relegada por María, contradiciendo lo escrito en los Evangelios Sinópticos.

Esta sutil pero constante separación y subordinación de la mujer en los textos bíblicos, se traduce en los propios papeles de la vida cristiana. Pues, como menciona Hans Küng (2002), la historia jamás es escrita por los vencidos, sino por los vencedores, quienes adaptan el pasado a su conveniencia. Una parte de los vencidos fue la mujer, dejándola deliberadamente fuera de la Historia. Las mujeres dejaron de existir como sujetos desde la primera Iglesia cristiana.

Cabe mencionar que si bien se destaca –en términos igualitarios– el papel de las mártires de los primeros siglos, junto con sus compañeros hombres, en los textos teológicos –alabando sus actos martiriales y reconociéndolas a muchas de ellas con la gloria de la beatificación–, las diferencias de género que destacan provienen del tratamiento social y del Estado. Cuestión que sobresale en las actas martiriales, con comportamientos machistas y segregatorios, que si bien no representan a sus compañeros cristianos sí terminan contaminando a las posteriores comunidades cristianas.

La eliminación de la mujer como sujeto de valor en la historia cristiana, tiene como origen y como consecuencia –en un plano cíclico– la aversión al cuerpo y el desprecio a la mujer (Küng, 2002). Aunque el cuerpo no es negado –al ser primordial en la cristiandad, pues es a través del cuerpo donde se refleja el alma–, sí es controlado y censurado para la mujer. Por otra parte, es expuesto para el hombre como objeto de deseo. Femenino o masculino, el cuerpo es fundamental para el cristianismo.

En todas las metáforas de los rituales cristianos –como el bautismo, la eucaristía, la muerte y la resurrección– el cuerpo no sólo es esencial, sino que además sus elementos no son genéricos. Cada elemento adquiere características y simbolismos fundamentales; esto es, el cuerpo es más que cuerpo, aunque nunca pierde sus características carnales y sangrantes. Todo ello es representado por el cuerpo de Cristo, quien, a pesar de ser Dios, un ser omnipresente y omnipotente, no es sólo alma, sino que sube al cielo llevándose su cuerpo. En esta misma analogía, en la eucaristía, el vino no toma características simbólicas como representación de la sangre, sino que realmente este ritual tiene por entendido que se está consumiendo la sangre de Cristo, y la carne de Cristo. La progresión que tuvo el cuerpo hacia lo espiritual, es decir, hacia el conocimiento y lo racional, fue mediante su idealización. Lo terrenal, corpóreo y sensual estaba totalmente ligado con lo irracional, el pecado y lo inferior, y se le atribuía a la mujer.

Es por ello que se habla de la mujer como el sujeto perdedor y olvidado de la Historia, que al ser escrita por el hombre se asume en un contexto general como Humanidad (Martínez-Herrera, 2007). Pero, ¿por qué la mujer es el sujeto perdedor? Porque al adquirir una posición de objeto, desde ahí parte su valor. Esto es comprobable al analizar la feminidad como un “antivalor”, desde lo negativo y la vergüenza, desde una visión de ausencia. Una concepción que viene desde la antigüedad, donde en muchas sociedades se deshonraba al rival al compararlo con una mujer, como una forma de humillación.

Bien menciona Beauvoir que la mujer se define no a partir de sí misma, sino en relación con el hombre. En *El segundo sexo*, apunta: “¿La mujer? Es muy sencillo, dicen los amantes de las fórmulas sencillas: es una matriz, un ovario; es una hembra, y basta esta palabra para definirla. En boca del hombre el epíteto ‘hembra’ suena como un insulto” (Beauvoir, 2015, p.67). El hombre define a la mujer a partir del cuerpo y sólo hasta el cuerpo. Sin embargo, es necesario que para que un alguien se vuelva un algo, no sólo se le encasille de esa forma, sino que en la concepción del sujeto se asuma como tal. Beauvoir habla de esta apropiación de la mujer como objeto de deseo, a partir del masoquismo. Es entonces cuando la mujer opta por representarse a sí misma como cosa, por entenderse solamente desde una objetividad (Kubissa, 2015). Sartre determina el masoquismo como asunción de culpabilidad. “Soy culpable, efectivamente, por el mero hecho de que soy objeto” (Beauvoir, 2015, p.512).

Entonces, ¿cómo la mujer novohispana adoptó este arquetipo martirial? La Conquista y colonización de América dio inicio a un periodo de destrucción, en lo que a partir de entonces se nombraría la Nueva España. Tanto política, cultural y espiritualmente, se llevó a la par un proyecto de evangelización y reconfiguración política que buscaba la imposición del modelo cristiano.

Entre 1560 y 1579 se registró el mayor flujo migratorio, del cual un 28 % lo constituían mujeres (Galán Tamés, 2017). A pesar de que se estableció una división muy concreta entre españoles e indios, la gran mayoría de españoles había dejado a sus familias y esposas, lo que –se creía– causó no sólo la unión de españoles y mujeres de otras castas, sino además el desbocamiento de los españoles hacia la ociosidad, la violencia, el hedonismo, y su mala conducta. Aunado a ello, la pobreza y su descontento llevó a la Corona a preocuparse seriamente por la colonización del Nuevo

Mundo, limitando, así, la migración solamente a hombres que viajaran con sus esposas, y a las mujeres de españoles que ya se encontraran en nuevas tierras. Esta “ola de mujeres” fue muy importante para el establecimiento de la cultura doméstica peninsular, arraigándose rápidamente valores culturales, religiosos, y códigos sociales.

Pero con la Contrarreforma se promovió en la Nueva España el encierro de la mujer, fuese en el hogar o de modo institucional. Al creérsele un ser débil, debía ser protegida por los hombres, sobre todo, de ella misma. Es decir, de sus pasiones, de la debilidad de su carne. Como Galán Tamés menciona:

“En esta sociedad las mujeres eran consideradas seres intrínsecamente débiles, frágiles y proclives al error. Su naturaleza carnal las llevaba a tener apetitos sensuales incontrolables y a tener poca resistencia frente a las tentaciones cotidianas. Eran del mismo modo particularmente susceptibles al mal y presas fáciles del demonio. Incapaces de gobernar sus propias pasiones y controlar sus comportamientos, las mujeres eran peligrosas para ellas, para sus familias y para la sociedad. Sólo mediante la continua supervisión masculina y la reclusión en sus casas, recogimientos, conventos y demás instituciones creadas para ellas, podían ser las mujeres protegidas de su naturaleza inmundada, pecaminosa y corruptible” (2017, p.38).

Durante el periodo colonial la historia de la mujer se convierte en una historia paralela, limitada a los conventos sobre todo, pues si bien muchas de ellas no se volvían religiosas –sea por decisión o porque no cumplían con los requisitos físicos, económicos o raciales– aquellos eran los únicos lugares donde podían acceder a educación, protección, o reconocimiento social. En los conventos se trazan las historias de aquellas mujeres que se quedaron solas, sin el apoyo de un hombre. De aquellas consideradas excedentes de una sociedad donde eran menospreciadas.

Es también en los conventos donde se pautan y se enseñan los cánones femeninos, tanto a través de imágenes como de los textos hagiográficos. La hagiografía fue uno de los géneros más consumidos por la sociedad novohispana.

Su historia comienza en Europa, con los textos martiriales del cristianismo primitivo, siendo un subgénero vastamente explotado en la época de la colonia. Destacaron los textos de las religiosas, que incluían a las monjas y fieles católicas, cuyo estilo de vida abnegado y entregado era visto como modelo de fidelidad, llegándoseles a atribuir, incluso, milagros.

La importante pieza de hagiografía *Prodigios de la omnipotencia y milagros de la gracia en la vida de la venerable sierva de Dios Catalina de San Juan*, del jesuita Alonso Ramos, destaca por haber servido como una guía en conducta y virtudes para las mujeres cristianas. El texto contiene enseñanzas sobre obediencia, castidad, modestia, humildad y caridad, incitándolas a vivir recluidas y limitando su interacción con hombres y mujeres, dando instrucciones de cómo vivir la fe, “la manera como tenían que enfrentar al Demonio, las penitencias que debían hacer para acercarse a Dios y cómo debían relacionarse con las imágenes sagradas.” (Von Wobeser, 2019, p. 61). Para la mujer de la Nueva España no era suficiente entregarse a una vida de fe. Era necesario, además, cumplir con un modo de vida recatado y silencioso, y además ser

constante con las obligaciones religiosas. La vida de Catalina se enfocó en imitar la vida del Cristo pasionario, doliente y herido, hasta el fin de sus días en la parroquia en donde estuvo recluida, luego de la muerte de su esposo. Ése modelo de emulación de la vida de Jesucristo se extendió como el ideal para la mujer del Nuevo Mundo, procurando el ayuno, la entrega, la autoflagelación, e imitando la vida del convento.

El honor fue una de las referencias más importantes de las sociedades hispánicas. Un valor traído desde la Península Ibérica que definió el comportamiento social y personal de los individuos. Y aun cuando no se puede definir concretamente a qué se refería el “honor”, a la mujer fue a quien se le cargó casi enteramente la responsabilidad de que sus actos pautaran el honor en toda la familia. La preservación del honor no sólo consistía en una pureza y virginidad física, sino interna y externa, que se demostraba con el decoro, la entereza, la fidelidad al marido, el celo religioso, y un comportamiento humilde y silencioso. El hombre, a diferencia de la mujer, poseía libertades sociales como mantener relaciones sexuales con otras mujeres consideradas como inferiores y objetos de explotación, como las indígenas, castas o esclavas. En esta dualidad se observa un comportamiento de protección y vigilancia extrema a las mujeres españolas y criollas, mientras que las mujeres de otras razas consideradas “inferiores” eran objeto de agresividad y explotación.

Las “heroínas santas” en la época colonial se establecen como patrones de comportamiento para la “mujer ideal”, sobre todo entre las religiosas, quienes a partir del cuerpo promovían llevar una vida en la que la mortificación era esencial (Galán Tamés, 2017). Estas acciones parecieron traer de vuelta a los iconos martiriales, pues al retomarse sus entregas sangrientas comenzó el martirio “moderno” que perseguiría a las mujeres hasta la actualidad. El jesuita Miguel Godínez señalaba en su *Práctica de la Teología Mística* (1682) que “la mortificación es qualquiera obra penosa, que hazemos, o padecemos libremente: dividese en obras penales corporales; en refrenación de pasiones y sentidos; y en la abnegación de los propios quereres espirituales” (p. 26). Este modo de auto disciplinarse da paso a un nuevo tipo de testimonio de fe. Sin embargo, con esa autodisciplina comienza la verdadera humillación, un masoquismo explícito, ahí quien sufre, juega el papel de víctima con “intención”, de su propio tirano. Acto que no sólo mostraba un extremismo del amor a Dios, sino también un supuesto desapego al mundo y, sobre todo, al cuerpo.

El periodo novohispano se caracterizó, sobre todo, porque la santidad se demostraba casi totalmente en pruebas físicas. La herencia sangrienta –si bien no determinada por la violencia, pero sí acostumbrada a ella– del México precolombino predispone a una sociedad hacia la búsqueda de la corrupción del cuerpo. El verdadero deseo era representar en carne propia la carne viva de Cristo, único camino hacia la perfectibilidad espiritual y religiosa. Todas las pruebas y prácticas de las vidas ascéticas de las mujeres religiosas tenían como fin dominar los sentidos y limitar la corporalidad, alejándola de su “naturaleza” para llevarla a la virtud del espíritu. Sobre todo en los claustros, la flagelación, los cilicios, el ayuno y las horas encaminadas al suplicio físico en las actividades diarias eran tanto o más importantes que la oración misma. Los religiosos imponían tales actividades a las mujeres, esperando que les diera entendimiento. Y si bien ambos géneros llevaron a cabo aquellas prácticas,

para la mujer poseía un significado más profundo y desgarrador, ya que sólo era definida a partir de su corporalidad. Curiosamente es a partir de la mortificación que posteriormente las mujeres comenzaron a redignificarse, pues era reconocido su “gran valor”, su “fortaleza” y su “entereza”, creándose así la idealización de la mujer fuerte, su entrega del cuerpo sin límites y total abnegación, siendo éstas las principales características del martirio.

Pero, ¿qué reflexión puede comenzar a generar este amplio esbozo sobre el arquetipo de la mártir en el tratamiento de la mujer mexicana actual?

La analogía comienza con la abnegación y la entrega. Ambos elementos se le imponen a la mujer en todo momento. Ya no sólo en un plano tradicional, sino en todos los planos donde se desarrolla. Se exige una máxima entrega en el trabajo, en la vida de pareja, en las metas personales y físicas. Pareciera ser que el reto de superarse a sí misma nunca se ha limitado, pues el límite no existe. Esta entrega no es obligada en forma directa, sino indirecta. Es aceptada y abrazada por las mujeres, al ser dictaminada, desde el inicio de su vida inconsciente, pero constantemente. ¿Cuál es el límite de la entrega y del sufrimiento? Para la mártir el único límite es la muerte. Además, a la mártir la persigue el morbo. Es expuesta por completo a la violencia y es definida por los otros solamente por el cuerpo, por la virginidad como única virtud. La cosificación surge de la desnudez. Y no sólo es asesinada por alzar la voz, por creer en un bien mayor que a la vez la lleva a creer en sí misma. También su tortura y muerte es aprobada por los otros como forma de reestablecer el poder patriarcal.

¿Acaso no es a ello a lo que está expuesta cada mujer mexicana? Irónicamente, cuando la mujer muere, así como la mártir, se vuelve un icono, y se adora. Pero jamás se le humaniza.

En ese sentido, el título de la presente investigación, *Las mártires de la pureza*, hace alusión al apartado sexista que la Iglesia católica tiene para designar a las mártires que murieron defendiendo su virginidad, apartado al cual también se refieren como “mártires de la dignidad de la mujer”. Es necesaria esta lectura para destacar los límites sociales y el sufrimiento consecuente de las mujeres de hoy en México, el cual se filtra sutil pero intensamente dentro del inconsciente colectivo desde el periodo novohispano, a fin de reivindicar su integridad, dignidad y valor como seres humanos, más allá de su cosificación como objetos de deseo u objetos divinos.

Bibliografía

Allard, P. (2002). *Diez lecciones sobre el martirio*. Pamplona: Fundación Gratis Date.

Ames, C. (1997). Género y martirio. Sobre la *Passio Perpetuae*. *Auster*, 2, 47-64.

De Beauvoir, S. (1995). *El segundo sexo*. (Trad. A. Martorell). Madrid: Ediciones Cátedra.

Galán Tamés, G. (2017). *Cadáver, polvo, sombra, nada*. (A. Navarro García, Ed.), (1era ed.). México: Ediciones Navarra.

Godinez, M. (1682) *Práctica de la Theolología Mystica, por el MRPM Miguel Godínez, de la Compañía de Jesús, catedrático de teología en el Colegio de San Pedro y San Pablo de la Ciudad de México*. En Sevilla, por Juan Vejarano, 1682

Kubissa, L. P. (2015). Las mujeres son cuerpo: reflexiones feministas. *Investigaciones Feministas*, 6, 108-121.

Küng, H. (2002). *La mujer en el cristianismo*. Madrid: Trotta.

Martínez-Herrera, M. (2007). La construcción de la feminidad: la mujer como sujeto de la historia y como sujeto de deseo. *Actualidades en Psicología*, 21, 79-95.

Pedregal, A. (2000). Las mártires cristianas: género, violencia y dominación del cuerpo femenino. *Studia Historica: Historia Antigua*, 18, 277-294.

Von Wobeser, G. (2019). "El papel de las imágenes en las prácticas religiosas femeninas del siglo xvii", en *La función de las imágenes en el catolicismo novohispano* (pp. 59-84). México: Universidad Nacional Autónoma de México. Retrieved from http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/695/func ion_imagenes.html

Propuesta artística a partir del análisis del feminismo comunitario

Jacqueline González Díaz

Vivian Leonor Santillán Franco

Introducción

El trabajo presenta una propuesta artística resultante del análisis del feminismo comunitario inspirado en el “Primer Encuentro Internacional, Político, Artístico, Deportivo y Cultural de las Mujeres que Luchan”, llevado a cabo el ocho, nueve y diez de marzo del 2018 en el ‘Caracol’ de Morelia, Zona *Tzotz Choj*, Chiapas, México, organizado por las mujeres zapatistas y el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (ezln). La investigación se realizó con base en el concepto *underground*, entendido aquí como “contracultura”. El feminismo comunitario, como movimiento político, propone cinco campos de transformación: cuerpo, espacio, tiempo, movimiento y memoria. Todo se encaminó a utilizar al cuerpo como herramienta, por lo que se considera utilizar al performance, una corriente artística de las artes visuales.

Esta investigación se realizó de manera teórica-práctica-aplicada. Hubo investigación de campo, como encuentros artísticos, talleres, prácticas artísticas, un coloquio y asistencia a ponencias, actividades relacionadas con el Laboratorio de Performance y Género (LPG) liderado por la doctora Luz del Carmen Magaña Villaseñor, docente de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ).

Las autoras de esta investigación comienzan a trabajar juntas después de asistir al ‘Primer Encuentro Internacional de Mujeres que Luchan’, en marzo del 2018. Su taller curricular de *performance* (enero-junio, 2018) las hizo coincidir en teoría aplicada sobre obra artística, y empiezan a dar acciones en colectivo. Realizan una serie de *performance* ligados entre sí, inspirados en el reciente encuentro con las mujeres zapatistas, donde tienen su primer acercamiento al concepto de “feminismo comunitario”, el cual comienza a formar parte del sustento teórico de la investigación. Ésta es la primera de tres etapas que tuvo la tesis.

La segunda parte fue teórica. Consistió en hilar ideas, congeniar pensamientos y fundamentar. Fue un proceso creativo de llevar sentimientos y emociones a textos y material de archivo, para generar la propuesta artística. Con apoyo en charlas, talleres y ponencias que tenían que ver con la misma temática: feminismo, comunidad, arte acción, *performance* y *underground*. Se grabaron entrevistas y se buscó el

conocimiento del concepto en la ciudad de Querétaro y sus alrededores. Se logró localizarlo con compañeras vinculadas a la Universidad Autónoma de Querétaro.

La última parte fue más dedicada a la aplicación de la propuesta artística a partir del análisis del feminismo comunitario. La presente investigación tuvo como objetivo ser aplicada de manera interpersonal y colectiva. Utilizar el arte como terapia y, a la vez, como medio de comunicación. De ahí la importancia de utilizar el cuerpo como herramienta de lucha. El cuerpo es político. El cuerpo desde lo público y lo privado.

Desarrollo

En la presente tesis se expone el análisis del feminismo comunitario a partir del movimiento zapatista. Esta corriente reconoce su origen en Bolivia, pero ha hilado con otros movimientos para crear redes en diferentes espacios de Latinoamérica, incluido México.

Esta corriente del feminismo se auto define como un movimiento sociopolítico y se centra en la necesidad de construir comunidad. Al haberse originado en Bolivia y contar con un fuerte componente indígena, podría pensarse que hablar de “comunidad” se refiere al ámbito rural, pero no es así (Paredes y Guzmán, 2014, p.15).

El 29 de diciembre del 2017 se convocó, por parte de las mujeres zapatistas, al ‘Primer Encuentro Internacional, Político, Artístico, Deportivo y Cultural de las Mujeres que Luchan’, que tuvo lugar en el Caracol de Morelia, zona de *Tzotz Choj*, Chiapas, México, los días 8, 9 y 10 de marzo del 2018. Tener la experiencia de un encuentro de tal magnitud impulsó de manera significativa a realizar esta investigación.

Fue inspiradora y reveladora la participación en dicho encuentro. Más de 6,000 mujeres de todo el mundo, reunidas en un mismo espacio. El respeto y la unión fueron de exuberante protagonismo y una fuerte armonía de convivencia. La capacidad de organización ante todas las personas reunidas fue sorprendente. Cada ‘compañera zapatista’ tenía una función en específico: desde el recibimiento a la llegada al Caracol, los dormitorios, zonas de campamento, establecimientos de comida, equipo de sonido, área sanitaria, etc., todo bien organizado. Diversos talleres propuestos y abiertos a todas las asistentes del encuentro, donde hubo diversas formas de expresión y creatividad: teatro, danza, música, poesía, y más. A pesar de compartir sus experiencias dolorosas ante el sometimiento machista, aclaraban la importancia del género opuesto para el desarrollo de nuestra humanidad. Le debían respeto y lo manifestaron de buena manera. De esta emoción surge la iniciativa de emprender la investigación. “Ojos abiertos que ya no se pueden cerrar porque sería una deslealtad con nosotras mismas, con nuestras hermanas y nuestras ancestras” (Paredes, 2013, p. 45)

El discurso zapatista estaba cargado de responsabilidad. Mostraban su trabajo con resultados, producto de su constante preparación política y social. Su empeño ha logrado sembrar semillas en distintas personas y mentes (mundos). Muestra de ello es la presente investigación. Es la lucha de mujeres por el bienestar de las mujeres, la humanidad, la naturaleza y el planeta Tierra..

El Ejército Zapatista de Liberación Nacional es una organización armada, mexicana,

constituida por indígenas (chamulla, tzeltal, tojolabal, chol y lacandón). El zapatismo no es sólo el ezln. El zapatismo corresponde a un movimiento de lucha más amplio, concebido como un movimiento político y social. La violencia es su último recurso. Sus armas principales han sido su palabra, el poder de convocatoria, su calidad moral, su disposición de trabajo y su destacado compromiso al organizarse.

En Querétaro, posterior al Encuentro internacional convocado por las mujeres zapatistas en marzo del 2018, se tiene el primer acercamiento con el concepto de “feminismo comunitario” propuesto por la boliviana Adriana Guzmán. Este tipo de feminismo, por sus características, se puede identificar y relacionar con la lucha del feminismo zapatista. Parte de su población tiene raíz maya y busca la armonía entre la Humanidad y la Naturaleza.

Feminismo y cosmovisión maya ponen en paralelo los conceptos de “equidad” y “equilibrio”, ponen en paralelo los postulados de que lo personal es político. Podemos seguir viendo que ambas apuestan nos aportan elementos que contribuyen a construir relaciones más equitativas, libertarias, de paz, respeto y armonía (Álvarez, 2006, p. 128)

Esta cosmovisión maya pone al ser humano como un elemento más de la tierra, dando la misma importancia a los demás elementos como parte fundamental para una relación armoniosa. Asimismo, el feminismo comunitario nos comparte la propuesta de solidaridad y relaciones armónicas, desde la complementariedad de hombre y mujer. Por lo mismo, es relevante conocer más de esa filosofía debido a que en nuestro contexto actual carece de relaciones equitativas, libertarias y de respeto.

Hilando fino desde el feminismo comunitario, de Julieta Paredes, publicado en el año 2010, es de los primeros textos en proponer y definir que el feminismo comunitario tiene como premisa la comunidad de mujeres creando comunidad, “principio incluyente que cuida la vida”. Nace de la inquietud de hablar de un feminismo fuera de los estándares intelectuales del feminismo occidental. Es una acción política, compuesta por cinco campos de lucha: cuerpo, espacio, tiempo, movimiento y memoria.

Las mujeres en el feminismo hemos buscado la emancipación de nuestros cuerpos. Hemos recurrido al arte como terapia, además de explorar y conocer nuestro cuerpo para una auto sanación. El *performance* puede ser una herramienta artística como medio de expresión, que invita a explorar posibilidades con el cuerpo, además de usarse el tiempo, espacio, memoria y movimiento para su realización.

Es con nuestros cuerpos, desde nuestros cuerpos y para nuestros cuerpos, que luchamos y hacemos política. Pues con los mismos hilos de la organización, el activismo político y la producción teórica, tenemos que tejer cada uno su propio nombre, el awayo (tejido) de nuestras rebeldías (Paredes y Guzmán, 2014, p. 94).

El poder y el sexismo en la sociedad comparten la misma esencia. La mujer representa el poder de la sociedad natural, alejada de explotaciones y opresiones. El patriarcado, de no haber derrotado a la mujer, no hubiese salido victorioso, y “la esclavización de las mujeres no es ni una ley de la naturaleza, ni su destino. Lo que se necesita es la teoría adecuada y el programa, la organización y los mecanismos para ponerla en marcha” (Öcalan, 2018, p. 14).

Adriana Guzmán recalca la diferencia entre patriarcado ancestral y patriarcado occidental, dando a entender que se han fusionado para hacerse más fuertes y así exista una situación de entronque patriarcal que no es de origen natural, sino históricamente construido. La ética patriarcal legaliza la acumulación y facilita el camino para la propiedad. Por el contrario, la ética comunitaria condena la acumulación de excedentes como fuente negativa, apoyando la distribución. He de ahí que se identifique la opresión contra las mujeres y violencia. “El machismo es una conducta bruta, es una actitud de creer que las mujeres somos inferiores a los hombres porque sí” (Paredes y Guzmán, 2014, p. 54).

El machismo es la conducta de superioridad con respecto a la mujer. El capitalismo y el sistema económico como un resultado del patriarcado. Los tres conceptos mencionados son considerados sistemas de opresión y entendidos como relación de sometimiento de un grupo sobre otro, generando desigualdades y poniendo en desventaja a un grupo social.

La autora Francesca Gargallo expone, en su capítulo sobre feminismos comunitarios, también la responsabilidad social que se tiene con respecto al cambio climático, consecuencia del modelo de consumo depredador que ofrece el sistema capitalista y patriarcal donde todo es mercancía y todo puede ser propiedad privada. Un sistema que privatiza, se apropia de lo ajeno y depreda a la Madre Tierra (Gargallo, 2012).

Distintas formas de expresión renacen en busca de una libertad sometida a estándares establecidos, tomando al cuerpo como principal herramienta de transformación. Algo que se reconoce y aprecia del feminismo son las redes de mujeres y los espacios que abren para el reconocimiento y auto conocimiento de los cuerpos de mujeres, algo de lo que el sistema social ha enseñado a desconocer. Pues las mujeres, en el feminismo, han buscado la emancipación de sus cuerpos, y desde la expresión artística el performance es prueba de ello.

Otra de las manifestaciones que se busca trabajar en este documento es el término *underground*, ya que en esta investigación se evidencia la conexión del contexto histórico que comparte con el feminismo y el *performance*. La palabra *underground* se traduce al español como “subterráneo”. Es un término de origen inglés, que se le atribuye a los movimientos contraculturales. “Contracultura” la definen como “una serie de movimientos y expresiones culturales, usualmente juveniles, colectivos, que rebasan, rechazan, se marginan, se enfrentan o trascienden la cultura institucional” (Agustín, 1996, p. 129).

Un ejemplo de contracultura es el feminismo, específicamente el que emerge en la llamada “segunda ola” (Liberación de la Mujer) en la década de los años 60, después de la obtención del voto femenino, dando lugar a numerosos grupos de mujeres que afirman que sigue existiendo una sujeción de un género (femenino) a otro (masculino), debido a los patrones culturales.

Comunidad es la propuesta

Concebimos a la comunidad como ser en sí misma, con identidad propia. Mujeres, hombres, tierra, territorio, animales, vegetales... Cuando hablamos de las comunidades estamos hablando de todas las comunidades. Urbanas, rurales, territoriales, políticas, sexuales, comunidades de lucha, educativas, universitarias, religiosas, deportivas, etc... Creemos que todo grupo humano puede, si lo decide, construir comunidad (Gargallo, 2012, pp. 201 y 202).

Las mujeres zapatistas, dentro de su discurso, invitaron a todas las mujeres asistentes a transformar sus entornos desde sus contextos, posibilidades y habilidades. A partir de ello se identificó la problemática significativa dentro de la comunidad universitaria, específicamente en la Facultad de Bellas Artes. Se pudo observar una relevante segmentación de los propios integrantes, es decir, entre compañeros de las diferentes licenciaturas.

Nos encontramos en una Facultad tan pequeña, pero a la vez tan importante, porque analiza y cuestiona situaciones sociales, pero al mismo tiempo desconocemos nuestro entorno, nuestra comunidad, las carreras que se imparten, a los docentes y el trabajo de nuestros compañeros. Debido a esta cuestión surgió el compromiso de investigar cuáles situaciones influyen en esa desintegración de la comunidad estudiantil y qué tanto se conoce al respecto. Realizamos un estudio de campo, entrevistando a diferentes alumnos de la fba para identificar las posibles aportaciones que ayudarían a la unión de la comunidad. Con base en las respuestas de los 100 entrevistados, más del 80 % admiten no conocer a los compañeros de otras licenciaturas, ni estar al tanto de lo que producen. La razón frecuente es la falta de contacto personal, pues cada alumno se mantiene aislado en su área. Por otro lado, 100 % de nuestros entrevistados consideran importante crear lazos entre los alumnos de las diferentes licenciaturas de la fba. El motivo principal de este argumento es la idea de generar proyectos artísticos en colaboración colectiva y multidisciplinaria.

Propuesta artística

A partir del análisis del feminismo comunitario se retoman los cinco campos de lucha propuestos aquí, como campos de transformación: cuerpo, espacio, tiempo, movimiento y memoria, los cuales se identifican en el *performance* nombrado por Josefina Alcázar (2014) como “arte vivo”, de ahí que se retoma como herramienta de comunicación y manifestación artística.

Para trabajar se eligió una vertiente del *performance* conocida como *happening*, que significa “acontecimiento, ocurrencia, suceso”. Es toda experiencia que parte de la secuencia provocación-participación-improvisación. Se le considera una manifestación artística multidisciplinaria. Fue la tentativa de producir una obra de arte que naciese del acto a organizar y con la participación de los “espectadores” (que abandonan su posición de sujetos pasivos y se liberan mediante la expresión emotiva y la representación colectiva).

André Reszler cita en su libro *La estética anarquista* a Jean-Jeaques Lebel, en su interpretación anarquista del *happening*:

El arte debe ser vivido por todos, y no por uno; es decir, no como un espectáculo experimentado pasivamente sino como un juego en el que se arriesga la vida. Esfuerzo colectivo de sacralización... concretización del sueño colectivo... el *happening* exige del participante una apertura libertaria del espíritu (Reszler, 1973, p. 110).

Retomando lo mencionado a lo largo del proyecto, el *happening* se inspira en *Hilando fino desde el feminismo comunitario*, donde se propone “hacer política a partir del cuerpo”, que está en constante movimiento y escapa de la manipulación (Paredes y Guzmán, 2014). Teniendo aquellos elementos en cuenta, surge la propuesta de hacer partícipe a la comunidad estudiantil, con un motivo en común, lo que le da el título de “Únete y ven, seremos” al mural realizado para fines de este proyecto.

Distintas formas de expresión renacen en busca de una libertad sometida a estándares establecidos. Se le conoce como contracultura, pero pudiera entenderse mejor como la otra-cultura. “El feminismo y el *performance* revolucionaron las nociones de lo público y lo privado. Lo público comprende lo social y lo político” (Alcázar, 2014, p. 138).

El *performance*, definido como “arte vivo” por Josefina Alcázar, conecta lo individual y lo social. Fusiona el contexto social, la conciencia y la acción. El principal elemento es el cuerpo del artista, pues se trata de una manifestación que invita a la autorreflexión y la búsqueda de identidad, en un camino de auto conocimiento.

Resultados

Hubo dos momentos importantes dentro de los resultados de esta investigación. El primero, con la comunidad estudiantil de la fba. El otro, con la comunidad de mujeres que luchan en Querétaro. El 21 de junio del 2019 se realizó el encuentro artístico multidisciplinario “Únete y ven, seremos”, que tuvo como objetivo principal convocar a los compañeros de las diferentes áreas de la Facultad para compartir y unir las diferentes expresiones artísticas. “Únete y ven, seremos” se pensó en contraposición metafórica a la frase popular “Divide y vencerás”, porque observamos una gran división y desconocimiento entre la comunidad estudiantil. Un propósito importante del arte es comunicar, evidenciar las diferentes realidades. Y si no hay comunicación entre compañeros que se preparan para ser artistas, se estaría perdiendo esta cuestión fundamental. Un auténtico arte es aquel que se manifiesta de manera transdisciplinaria.

A pesar de que se organizó fuera de lo días de clases, hubo muy buena respuesta por parte de los compañeros de artes visuales, música, danza y teatro. Comenzamos las actividades desde las 9:00 horas. Las primeras dos dirigidas especialmente a mujeres, con danza libre, jugando, y una charla-taller de metafísica sobre el poder creador. Simultáneamente, compañeros de artes visuales montaron sus obras pictóricas sobre caballetes y otros comenzaban a intervenir el mural comunitario. Com-

pañeras de artes escénicas nos deleitaron con *sketches* de teatro y títeres, y compañeros de música nos compartieron ejercicios de música e improvisación. Después de las actividades dinámicas se presentaron grupos de música, poesía y rap. Y para finalizar, cerramos con el acto estelar: el *happening* acompañado de un *jam* (música improvisada) con voz e instrumentos, zanquearas e incluso un títere-dragón gigante, movilizado por varios compañeros.

El segundo momento fue en el ‘Primer Encuentro de Mujeres que Luchan’ en Querétaro, el 29 de junio. Aquí tuvimos la oportunidad de participar con un *performance* titulado *Luz*, inspirado en la lucecita que nos compartieron las mujeres zapatistas en el anterior encuentro. Fue muy grato que nos hayan considerado como ritual de apertura y que las organizadoras nos tomaran en cuenta para apoyar en la logística, con lo que cumplimos otro de nuestros objetivos: unirnos a redes de mujeres con acciones antipatriarcales y anticapitalistas.

Conclusión

La propuesta del feminismo comunitario es crear una comunidad de comunidades considerando el argumento de que “el cuerpo es político”. El resultado artístico aquí expuesto se genera desde el *performance*, y en su contexto de aplicación invita al trabajo comunitario y multidisciplinario. Del *underground*, porque va en contra de la cultura oficial capitalista- patriarcal- neoliberal; es decir, un arte que sale de las instituciones establecidas (museos) y sin fines de lucro.

Como ya se mencionó, el proyecto fue inspirado por el mensaje que dieron las mujeres zapatistas de “luchar desde nuestra trinchera” para transformar cada contexto. En este caso, la fba, con estudiantes y miembros de nuestra comunidad universitaria. Aún cuando se mostró una parte de lo que pudo lograrse con esta investigación, queda un camino abierto hacia un sinfín de posibilidades. De hecho, en un futuro próximo se proyecta salir del contexto universitario e ir a otras comunidades, incluso rurales.

Bibliografía

Agustín, J. (1996) La contracultura en México. *La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*. México. Editorial Debolsillo.

Alcázar, J. (2014). *Performance: un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*. México: Siglo XXI Editores

Álvarez, C. (2006). *Cosmovisión maya y feminismo, ¿camino que se unen?*. Otras Miradas, 6(2), undefined-undefined. [Fecha de consulta 10 de septiembre del 2019]. ISSN: 1317-5904. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=183/18360205>

Gargallo, F. (2012) *Feminismos desde Abya Yala. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América*. Colombia. Editorial Desde Abajo

Guzmán A. y Paredes, J. (2014) *El tejido de la rebeldía. ¿Qué es el feminismo comunitario?* La Paz, Bolivia: Moreno Artes Gráficas.

Öcalan, A. (2013). *Liberar la vida. La Revolución de las mujeres*. Alemania: International initiative Edition / Mesopotamian Publishers.

Paredes, J. (2013). *Comunidad Mujeres. Creando Comunidad. Hilando Fino desde el Feminismo Comunitario*. Cooperativa El Rebozo.

Reszler, A. (2005). *La estética anarquista*. Argentina. Libros de la Araucaria.

La siguiente investigación surge a partir de un interés personal sobre lo que será denominado “horror corporal”. El interés para comenzar con esta investigación germina desde la infancia, debido a constantes sangrados nasales, los cuales ocurrían (y hasta la fecha siguen ocurriendo) de una manera muy abrupta y repentina, siendo demasiado abundantes y violentos. Hasta el día de hoy no se encuentran diagnosticados bajo ninguna condición, y si bien se ha tratado de diagnosticar su causa ésta no resulta ser una condición maligna que afecte la calidad de vida, o la vida misma. Estos sangrados nasales se encuentran en varios miembros de la familia, por lo cual podría considerarse como algo genético. El sufrir de constantes y violentos sangrados nasales desde la infancia hicieron que se creara un lazo con dicha condición.

En los primeros sangrados la reacción propia hacia esta condición generaba un miedo intenso y abrumador, al sentir cómo el cuerpo se rompía por dentro para reflejarse de una manera tan agresiva en el exterior. Ver cómo se generaban los sangrados sin razón alguna y sin ningún patrón aparente, movía a un sentimiento constante de angustia y miedo porque los sangrados llegaran repentinamente. Esto puede llegar a sentirse como un ente extraño en el cuerpo, que llega y comienza a transgredir sin previo aviso y sin ninguna razón aparente. Es un no saber qué sucede dentro del cuerpo. Aparte de la vivencia personal de estos siniestros, la reacción que generan al espectador es un punto importante a considerar. Ver a un cuerpo ajeno sangrante y transgredido, transmite el sentimiento de horror y angustia que nos recuerda la muerte.

Ver su cuerpo transgredido por él mismo, desde su interior, originó el interés por el tema. Cuando esta situación se presenta en nuestro entorno social, crea una reacción de horror en el espectador. Ver cuerpos sangrantes, mutilados, con protuberancias o deformaciones, es algo que causa horror implícito. Para comenzar a hablar sobre lo que implica el horror corporal, hay que tomar la postura del cuerpo y comenzar a hablar de él. El cuerpo, siendo un ser vivo como cualquier otro, es inacabado e imperfecto, y se halla encaminado hacia la muerte día con día, en su propia suciedad.

Esto quiere decir que el cuerpo humano ha sido representado como una máquina perfecta, cuyos acabados son divinos. El cuerpo sigue siendo idealizado en la contemporaneidad y en nuestro entorno siempre se buscará ver al cuerpo como un producto perfecto de la Naturaleza. Este cuerpo será desprovisto de cualquier

rasgo que podrá asumirse a la “Humanidad”. Se aspira a concebir un cuerpo hacia lo divino, pero desde el mismo nacimiento el cuerpo será un producto del pecado de la copulación. Se considera al cuerpo como un contenedor de pecado y desaprobar. La muerte será lo único que logre liberar al alma del pecado corpóreo y ascenderla hacia la vida eterna. El cuerpo humano a menudo es visto como un organismo que desconoce la imperfección, y en un afán de intentar llegar a la perfección corpórea se le quita su corporalidad.

El propio ser humano desconoce sus propias ramificaciones, orificios, brotes y secreciones, las cuales representan al magnífico organismo de vida. La vida misma representa la mortalidad, la fragilidad, al igual que envuelve en ella la suciedad y la decadencia. Es con ella que se aceptará la vida y sus implicaciones, donde el cuerpo se torna horroroso, desagradable y grotesco.

El humano no acepta la materialidad del cuerpo. Los fluidos y secreciones sagradas del cuerpo son vistos como algo no deseado. Un ejemplo sería la representación de Cristo en el mundo, el hijo de Dios que ha venido en forma mortal a salvarnos de nuestros pecados.

El hijo de Dios vivirá el calvario y la pasión que devienen en la cruz. El cuerpo santificado del hijo de Dios se verá como un cuerpo doliente, lleno de sangre, sucio, arrastrado por la traición entre la dolencia y la tortura, hasta el suplicio donde será sacrificado. No se podrá representar a Cristo con un ideal corpóreo en su crucifixión. El Cristo que nos ha venido a salvar de nuestros pecados se verá siendo flagelado y testigo de su propia carne y fluidos, los cuales representan la mortalidad de su corporalidad.

Estos actos muestran la realidad. Lo real que conforma a un cuerpo. Según lo describe Bajtín, en la estética tradicional se busca denotar lo hermoso que es un cuerpo eliminando todo rastro de función fisiológica, porque cuando se agrega, el cuerpo se vuelve desagradable Bajtín, Mijaíl M. (1989). Ver el cuerpo y aceptarlo con todo lo que implica, muestra un carácter pornográfico (en el sentido de la mirada íntima y del acercamiento, que poseen en común la descomposición del cuerpo). Se separa el cuerpo, se fragmenta, y la fragmentación corporal y la individualización de sus componentes son aceptadas. Viendo al cuerpo como algo material se pudiera fragmentar y en su mayor parte ser visto como la carne. La materialidad de la carne humana se representa por la singularidad del rojo y la sangre, como algo siniestro.

En palabras de Freud, “lo siniestro es aquello que causa angustia y horror” (Sigmund Freud. (1919). Lo Siniestro). Es la angustia que nos engendra algo que conocemos y queremos desconocer. También es todo aquello que es inusual. Siendo el cuerpo conocido, lo queremos desconocer. Desconocer la carne, lo fisiológico, y las secreciones. Las vemos como algo siniestro, ajeno a nuestra existencia. Si la fragmentación del cuerpo no es aceptada, será vista con horror. El cuerpo interior y exterior se ligan de modo que el cuerpo y el horror son una exploración constante de la reconfiguración de aquél. La fascinación hacia lo horrendo es un fenómeno que nos atrae y nos repele, con igual intensidad. “El cuerpo, entonces, es a menudo un terreno de experimentación de sensaciones nuevas, de exploración de los límites y de puesta a prueba hasta a veces lo repulsivo. Es lo que he llamado *horror corporis*. Es cuando el cuerpo es visto y

vivido como un extraño, en su deformidad. El cuerpo objeto de transformaciones hasta la monstruosidad” (Imbert, 2010 Pag, 62).

Vemos al cuerpo con horror cuando la imagen del cuerpo se observa siendo reventada, cuando estalla o se fractura y se despedaza, cuando lo desintegramos hasta que muta. El horror se intensifica cuando el cuerpo es diseccionado y desmembrado, y más aún cuando es devorado desde dentro. Este sentimiento acompañado de la angustia y la repugnancia nos parece algo peligroso, algo que anuncia la muerte. El género del horror contemporáneo es la reducción de la persona a carne pura. La persona es vista como carne.

Ya habiendo abordado los conceptos sobre la idealización del cuerpo, la eliminación del rastro fisiológico y del horror contemporáneo, comenzaremos a abordar más el término del horror corporal, o *body horror*.

La negación rotunda del cuerpo será vista, ahora, desde su contraparte más opuesta. El cuerpo será fragmentado por su materialidad y será expuesto en un estado de extrema carnosidad. Los fluidos y la carne serán puestos en estados extremos de deformidad. El cuerpo se verá fragmentado, mutilado, sangrado, lastimado, retorciéndose. Todo aquello que tiene que ver con el cuerpo interno, es sacado y explotado en los cuerpos degenerados y mutados. La individualización de los cuerpos, ahora en su contraparte, es buscada. Horror, siendo definido por la Real Academia de la Lengua Española como “terrorífico o espeluznante”.

El *body horror* surge en 1986, siendo una categoría completamente contemporánea donde se involucra el cuerpo completo. El horror, en este género, va más allá de la presencia ajena y siniestra que nos acompaña cuando despertamos a las tres de la mañana, cuando invocamos a una presencia maligna, cuando nos miramos en un espejo en la penumbra. Al maniático que nos persigue en medio de la nada o de los actos *poltergeist*.

El término *body horror*, horror corporal, *horror corporis* u horror biológico, es empleado por primera vez por Philip Brodhy, en 1989, en su artículo ‘*Horrority: The Textuality of the Contemporary Horror Film*’. Se acuñó este género para describir la aparición de un subgénero del slasher o gore, y de la era dorada del horror contemporáneo como arte. El horror biológico es meramente visceral y visual, el testigo de una transformación gráfica, no natural, de la degeneración y de la destrucción del cuerpo físico.

El género del horror siempre ha tenido un tinte de ciencia ficción, o de algo fantástico, como monstruos tales como Drácula, o historias donde los monstruos son abominaciones del orden natural o de algo que perturba la cotidianidad de los humanos. Lo que hace realmente horroroso al *body horror* es que abarca un aspecto más íntimo, e involucra la relación misma del cuerpo.

La intimidad propia de la vivencia cotidiana del cuerpo. Este género del horror recaerá en la realidad íntima de nuestro cuerpo. El cuerpo en la contemporaneidad –como ya se ha mencionado– aún es deseado. Se considera como el contendor de la mente, pero después se verá corrompido por la transgresión. El cuerpo, al ser mutado y explotado, se vivirá como un extraño. La deformidad del horror lo acabará. Lo horrible como sentimiento o sensación genera una emoción intensa y desagra-

dable. Esta intensidad será la sensación de lo horroroso, de lo desconocido, de lo no deseado y de lo que busca ser no vivido. Todo esto implicará la presencia del concepto de “siniestro” en nuestra experiencia con el horror. El horror en el arte procrea sensaciones recurrentes o agitaciones, las cuales originan estremecimientos, parálisis, náuseas, respuestas hacia el peligro involuntario.

Carol J. Clover es una profesora de estudios cinematográficos y corporales. Ella ha llamado al género del horror y el cuerpo (al igual que a la pornografía) como “las devotas sensaciones corporales, que existen específicamente para horrorizar y estimular, cuyo éxito es medido en su habilidad de excitar a la audiencia” (Carol J Clover, 1987) *Her Body, Himself: Gender in the slasher film*. California: University of California Press Pag, 189. Lo que produce la discusión sobre cómo el horror corporal es la abyección encarnada y hace esenciales los *close-up* y los acercamientos intensos llenos de sangre, pus y tejidos fibrosos, para generar esas sensaciones en el espectador.

Lo siniestro será un punto muy importante y es descrito como algo que conocemos y que no queremos reconocer. Una sensación de angustia que provoca el horror. Nos provoca angustia algo que conocemos y queremos desconocer, aquello que es visto pero no se termina de ver, ni de conocer, o todo aquello que es nuevo e inusual.

Siendo aquí la experiencia personal como parte de la representación del *body horror*. Los sangrados repentinos y abundantes, la presencia siniestra de la sangre ferrosa en la boca, el propio cuerpo siendo un extraño que se ahoga con su fluido vital mientras duerme para despertar de un golpe, empapado de sangre y en una inmensa oscuridad que hace sentir angustia, no por la presencia ajena que observa en la esquina oscura del dormitorio, sino por la transgresión generada por la propia sangre. Se desconoce la causa de este comportamiento interno. El propio cuerpo se transgrede desde dentro y se carcome. El horror que genera por su repentina presencia no deseada es horrible e intensa. Es algo inusual las primeras ocasiones.

El horror corporal aborda al cuerpo desde las transformaciones, las mutaciones y las secreciones procreadas por él mismo, hasta la mutilación dolorosa que implica amputaciones, torturas, o la destrucción del cuerpo humano. Toda exaltación de la abyección siniestra será parte de esta categoría. Todo aquello que sea parte del cuerpo interno y sea sacado y explotado de una manera no natural, fuera de estos cuerpos degenerados, no será deseado o esperado.

La aceptación del cuerpo degenerado posee la descomposición del mismo. La fragmentación corporal hará la individualización de sus componentes, y esta individualización será aceptada. La carnosidad de estos cuerpos, dentro del horror, es una de las representaciones más significativas. El cuerpo se degradará y cavará su propia tumba corporal. Toda valoración más allá de lo material será nula y únicamente su extrañeza hará su significación. Porque como ya se ha mencionado, el cuerpo es visto y vivido en su extrañeza y monstruosidad. La corporalidad contemporánea es llevada a sus extremos, cuya manifestación real es la violencia, que ya no sólo termina con el acto de quitar vida sino que culmina con la destrucción y deformación del cuerpo mismo. El simbolismo de la crueldad daña la condición humana y la relación íntima con el cuerpo. El cuerpo es la unión material de la carne con el espíritu o la

mente, por lo que su destrucción desmembrada deja a su paso el cadáver deshumanizado del horror.

Volviendo al ejemplo, no se verá a los sangrados abruptos y repentinos como parte natural y esencial del cuerpo, sino que serán ajenos a éste. Transgresiones causadas por el mismo cuerpo, que lo lastiman y lo deforman, que modifican las funciones naturales de la circulación de la sangre o de la capacidad de respirar por la obstrucción de sangre coagulada que se presenta en las vías respiratorias. Un cuerpo degenerado que vive su propia extrañeza.

El horror corporal indaga en la relación íntima con nosotros mismos, pero también genera lo no deseado en el espectador. La presencia de estos cuerpos anuncia la muerte para los terceros. La reacción del entorno social al presenciar este tipo de actos de cuerpos sangrantes, mutilados o con deformaciones, es la causante de un horror explícito. La vida involucra las secreciones naturales que, si bien son algo no deseado, no son producto de transgresiones corporales. Éstas son las que nos engendran horror. La materialidad extraída del cuerpo.

La experimentación del horror corporal llevará al cuerpo hasta una exploración que llegará a sus límites, donde la mayoría de sus representaciones son repulsivas. El horror *corporis* es un cuerpo objeto de transformaciones no naturales. El cuerpo y el horror son una exploración constante de su reconfiguración. El horror se intensifica en todo el cuerpo, y específicamente nos ocasiona esta sensación cuando él es desmembrado y devorado desde adentro.

El horror biológico y el *gore*, así como otros subgéneros del horror como el *splasher* o *splatter*, si son parecidos no son lo mismo. El mensaje que buscan transmitir es distinto. A diferencia del *gore*, la violación o distorsión del cuerpo no es resultado de la *violencia prima*.

En muchas de las ocasiones –si no es que siempre–, en el *gore* las agresiones del cuerpo son causadas por alguna persona trastornada, sin fin alguno más que el de la violencia y el de la corrupción de la pureza de un cuerpo ajeno. En su lugar, el horror corporal será el propio cuerpo que generará estas distorsiones sobre sí mismo. El cuerpo pierde control sobre todo tipo de deformidad, o acto de transgresión. Esta categoría del horror encuentra su fuerza en ir en contra de todo lo que es considerado anatómicamente o funcionalmente biológico.

Es siniestro observar al cuerpo sin poder ser reconocido. Mas a pesar de eso, tenemos la noción de que es un cuerpo y la sensación de que él mismo fue el causante de la desfiguración que nos recorre por dentro.

Ver este cuerpo dividido, testigo de sus propios fluidos internos, nos hará pensar inmediatamente en la muerte. La muerte como el fin de la vida será el acontecimiento menos deseado en la vida. El fin de la vida, por la transgresión del cuerpo, es algo impensable. Este factor de lo no deseado o repugnante puede ser categorizado en la “repugnancia patológica” que es impulsada para evitar todo riesgo de recibir infecciones o deformaciones. El horror opera con la premisa de perturbar a su audiencia vía la exaltación del disgusto.

El horror contemporáneo reduce completamente a una persona a la mera carne. Descontextualizar al cuerpo hasta su mínimo y dejarlo solamente reducido a materia, podría significarse como la muerte de un ser humano.

Bibliografía

Aliaga, J. & Navarro, A. (2002). *La nueva carne*. Madrid: Valdemar.

Eco, U. & Pons Irazazábal, M. (2018). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Debolsillo.

El arte grotesco a través de los siglos. (2018). Tomado de https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/124525/SpisyFF_405-2011-1_6.pdf

Kristeva, J. (2006). *Podere*s de la perversión. México [etc]: Siglo XXI.

Yehya, N. (2013). *Pornocultura*. México, D.F. Tusquets Editores.

Serrano Marín, V. & Castilla Cerezo, A. *La filosofía, el terror y lo siniestro*.

Carroll, N. (2005). *Filosofía del terror, o, Paradojas del corazón*. Madrid: A. Machado Libros.

Hernando, A. (2013). *El arte en carne viva*. [Barcelona]: SD Ediciones.

Salabert, P. (2004). *La redención de la carne*. Murcia: Cendeac.

Pigmentos azules, estudio de resistencia y posibilidades de uso en la pintura mural

Samuel Gustavo Villanueva Aceves

Introducción

La pintura mural es un área de la restauración que está en el límite de los bienes muebles y se acerca más a los inmuebles, por lo mismo llamada “bien mueble asociado a inmueble”, anteriormente denominada “bien inmueble por destino”. Esto se debe a su condición intrínseca y esencial, que es estar sujeta a un muro como soporte, lo que le da nombre. Los muros que funcionan como soporte son parte de un bien inmueble, por lo que la pintura mural está destinada a permanecer con ellos, aunque existen métodos como el *strappo* y el *stacco* que consisten en retirar la pintura del muro- el primero solo separa la capa pictórica y el segundo lo hace con parte del aplanado-, sin embargo, estos resultan agresivos en la mayoría de los casos aunque se hagan con sumo cuidado, por lo que solo se emplean si es absolutamente necesario.

Con excepción de esto, la pintura permanece en el muro y con él todo lo que implica: exponerse a las condiciones del lugar en que se sitúa, tales como la humedad, la temperatura, la luz y el biodeterioro, sin mencionar el desgaste por uso, las inadecuadas instalaciones o la susceptibilidad de los inmuebles de ser modificados y sufrir pérdidas, que ya son factores antropogénicos. La exposición a factores climáticos exige a los pigmentos empleados en mural una mayor resistencia a la acostumbrada en otras áreas como la pintura de caballete o la escultura en madera. Es importante resaltar la resistencia que requieren a la cal, material más empleado en la construcción antes del primer cuarto del siglo xx, su composición es un óxido de calcio o cal viva, en presencia de agua y ausencia de CO₂, es decir que se hidrata produciendo la cal apagada, que es hidróxido de calcio.

La presente investigación es resultado de las pruebas de resistencia a que se sometieron muestras de los pigmentos azules más comunes, empleando el pigmento aglutinado con polímeros y la técnica de pintura a la cal, tanto en húmedo como en seco. Las razones para elegir aplicar las muestras sobre la cal son: su uso milenario, sus magníficas propiedades y su presencia en todo el patrimonio inmueble de México, desde el mundo prehispánico hasta la primera década del siglo XX. Éste es el resultado de las observaciones en las muestras expuestas a la intemperización, comparando con otras que se mantuvieron en interior y otras en

un medio húmedo a la cal, durante ocho meses (de septiembre del 2018 a abril del 2019), como parte del Taller de Restauración de Pintura Mural I y II del curso de la Licenciatura en Restauración de Bienes Muebles de la Facultad de Bellas Artes (fba) de la Universidad Autónoma de Querétaro (uaq), así como los análisis químicos en los laboratorios de la Facultad de Química, como parte de la materia de Ciencia Aplicada a la Restauración, del mismo programa.

Fundamentación teórica

Los pigmentos azules tienen, por lo general, un origen mineral; es decir, no provienen de animales o de vegetales. Son inorgánicos (con excepción del Azul heliogen). Son colores escasos en la Naturaleza, por lo que su extracción natural resulta costosa y difícil, razón por la cual se ha buscado desde el siglo XIX sintetizar la composición química, esto es, obtenerlos mediante métodos artificiales. Así, la mayoría de pigmentos azules que se ofrecen en el mercado, sean de calidad profesional o didáctica, son obtenidos químicamente. Los pigmentos empleados en estas pruebas son los azules ultramar, cobalto, heliogen y de Prusia, junto con un pigmento azul comercializado por la ferretería ‘La Universal’ como Azul #21.

Pigmento	Fórmula química	Descripción
Azul Ultramar 	$3\text{Na}_2\text{O} \bullet 3\text{Al}_2\text{O}_3 \bullet 6\text{SiO}_2 \bullet 2\text{Na}_2\text{S}$ Sulfuro de sodio y silicato de aluminio.	Estable a la luz, aunque tiende a oscurecer. De poca capacidad cubriente. De secado lento en óleo. Baja toxicidad. No debe mezclarse con colores a base de plomo ni de cobre.
Azul Cobalto 	$(\text{CoO} \bullet \text{Al}_2\text{O}_3)$, Óxido de cobalto (II) y óxido de aluminio o aluminato de cobalto (II) $(\text{CoAl}_2\text{O}_4)$.	Alta toxicidad. Buena resistencia a la luz. Capacidad semicubriente. De secado rápido. Inerte a los ácidos y los álcalis. Apto para todas las técnicas.

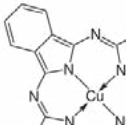
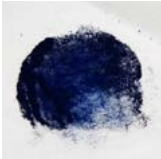
Azul Heliogen 	$\text{C}_{32}\text{H}_{16}\text{CuN}_8$ Ftalocianina BN de cobre (II) 	También se le llama “Azul Monastral”. Es un pigmento azul sintético, brillante y cristalino del grupo de los colorantes de ftalocianina. Su azul brillante se usa frecuentemente en pinturas y tintes. Es muy apreciado por sus propiedades superiores, como la resistencia a la luz, la fuerza de teñido, el poder de cobertura y la resistencia a los efectos de los álcalis y ácidos. Tiene la apariencia de un polvo azul, insoluble en la mayoría de los solventes, incluyendo el agua.
Azul de Prusia 	Posee diversos nombres químicos, algunos de ellos son: ferrocianuro de hierro(III), ferrocianuro férrico, hexacianoferrato(II) de hierro(III) y hexacianoferrato férrico. Es muy común que se denomine abreviadamente como PB. Su fórmula química abreviada es: $\text{Fe}_7\text{C}_{18}\text{N}_{18}$	Llamado también azul de Berlín. Aunque es muy utilizado, es muy inestable a la luz, poco cubriente y altamente tóxico. Más recomendable para el temple y la acuarela. No es apto para el fresco.

Tabla 1. Características y composición química de los pigmentos azules.

Metodología

Primera parte. Preparación de las bases

El proceso consistió en preparar dos ladrillos con distintas bases, que fueron enca-lados (como su nombre lo indica, una capa de cal) con distintos aditivos: Primal: 1 volumen de primal + 6 de agua + cal; Acrílico: 1 volumen de acrílico + 5 de agua + cal; Caseína: 1 parte de caseinato + 3 partes de cal; Mowilith DM 50: 1 volumen de mowilith + 6 volúmenes de agua; Mowilith DM 25: iguales proporciones que el anterior.
Con el orden anterior se aplicaron sobre los ladrillos en columnas, de izquierda a derecha. Cada columna con cada base estaría dividida en dos: una para los pigmen-tos aplicados sólo con el aglutinante Mowilith DM 50 (acetato de polivinilo), y la otra para los aplicados a la cal. La razón de emplear distintas bases tiene como objetivo considerar la influencia del material de base en el comportamiento de los pigmen-tos, pues no todas tienen la misma resistencia. De los dos ladrillos, uno se sometería a intemperización, y otro permanecería en interior, actuando en cierto modo como testigo y también como prueba de resistencia en interior.

Segunda parte: selección y aplicación de muestras de pigmentos

Las muestras empleadas en el estudio consisten en porciones de pigmento en polvo en estado puro, tomadas directamente de los recipientes en que se comercializaron. El origen de las muestras es variado, enumeradas según el orden que tienen de arriba hacia abajo en el ladrillo de intemperización, siendo así:

- 1. Ultramar Caballete. Denominado así por provenir de un frasco de origen desconocido, probablemente de la empresa 'Casa Serra', ubicado en el taller de caballete de la Escuela de Restauración de la Facultad de Bellas Artes.
- 2. Ultramar Serra. Proveniente de un frasco etiquetado de 'Casa Serra'.
- 3. Ultramar atl. De un frasco etiquetado de la marca 'atl', con número 212. Las determinaciones de este pigmento se realizaron en septiembre del 2018 (solamente la determinación de Azul ultramar y de fierro). Todas las demás no se repitieron.
- 4. Cobalto atl. De un frasco etiquetado de la marca 'atl', con número 213. El color de este azul es muy similar al Azul ultramar, pero el polvo es más consistente. No parece Azul cobalto genuino.
- 5. Cobalto Serra. De un frasco etiquetado de 'Casa Serra'. Este azul sí es acorde al color del Azul cobalto, muy diferente al cobalto de atl.
- 6. Heliogen Serra. De un frasco etiquetado de 'Casa Serra'. Este polvo es el que parece tener el grano más fino de todas las muestras. El color es parecido al Azul de Prusia, pero más vivo.
- 7. #21 "La Universal". Es un pigmento comercializado por la ferretería "La Universal", ubicada en la ciudad de Querétaro. Este azul en polvo es muy claro, como casi todos los que vende esa empresa. El color real aparece hasta que se mezcla con agua, o con aglutinante líquido o acuoso. El grano es muy fino pero consistente. El color ya húmedo es similar a un azul cerúleo agrisado. Cabe destacar que es una variante del Azul #2, pero con una carga de carbonato de calcio (blanco de España), lo que lo hace tener esa apariencia blanquecina.
- 8. Prusia Serra. De un frasco etiquetado de 'Casa Serra'. No hay anomalías en el color ni en la consistencia.

Intemperización de las muestras

El ladrillo destinado a exponerse a la intemperie se colocó en la azotea del edificio de Bellas Artes Centro, cerca de la cúpula del salón oval (denominado actualmente 'Teatro Esperanza Cabrera'), lugar que recibe la luz solar directa, desde el amanecer hasta el atardecer, pues la altura del edificio lo permite.

Muestras de pigmento en un medio húmedo a la cal

Por otro lado, una muestra de cada pigmento se mezcló con un poco de aglutinante Mowilith DM 50 y se aplicó cal, con suficiente agua. Todo dentro de un frasco que se mantuvo cerrado para conservar la humedad.

Dinámica de registro de cambios

El ladrillo que se encuentra a la intemperie se compara con el del interior y con los frascos, para observar sus cambios, palpar su adherencia, tomar fotografías y hacer anotaciones. En las primeras cinco semanas se hizo semanalmente, dado que por lo general son las semanas más propensas a sufrir cambios. En las siguientes semanas del mismo semestre se realizó el registro quincenalmente. Finalmente, los registros del último semestre ya se llevaron a cabo mensualmente, dado que los cambios en estos meses son menos notorios.

Determinación de iones en las muestras de pigmentos

Se realizaron análisis químicos a los pigmentos para determinar iones en su composición. Las determinaciones se llevan a cabo de la siguiente forma:

Plomo: una gota de ácido clorhídrico al 2 % + una gota de yoduro de potasio al 5 %. El positivo dará un color amarillo intenso.

Cobre: una gota de ácido clorhídrico al 2 % + una gota de ferrocianuro de potasio al 5 %. El positivo dará un color rojo marrón.

Cromo: una gota de ácido clorhídrico al 2 % o nítrico al 3 % + una gota de difenilcarbazida. El positivo dará un color violeta.

Manganeso: una gota de hidróxido de sodio al 4 %. Positivo, dará color negro. Es el mismo procedimiento que la determinación de Azul de Prusia, por lo que basta con observar los resultados de éste para el otro.

Calcio: una gota de ácido clorhídrico. Mojar asa de platino y poner a la llama. Una llama color rojo intenso indicará positivo.

Fierro: una gota de ácido clorhídrico concentrado + una gota de ferrocianuro de potasio. Positivo dará un color verdoso. Si se sustituye el ferrocianuro por sulfocianuro, dará rojo marrón. Sin embargo, se realizará el primero.

Azul ultramar: una gota de ácido clorhídrico o ácido nítrico. Se impregna papel filtro con acetato de plomo al 5 % y se acerca sin que toque el líquido (a un centímetro). La coloración rojo marrón en el papel, si se aplicó ácido clorhídrico, será positiva, mientras que si se aplicó ácido nítrico el positivo será el ennegrecimiento del papel.

Azul de Prusia: una gota de hidróxido de sodio al 4 %. El positivo dará un color de rojo óxido a un color anaranjado. Es el mismo procedimiento que la determinación de manganeso.

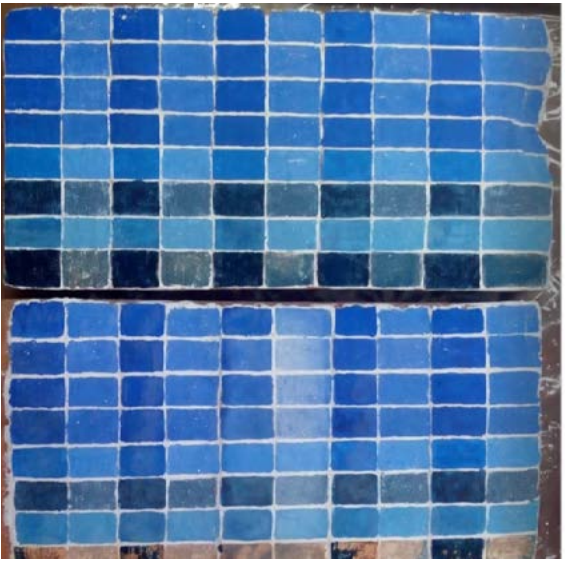


Imagen 1. En la parte superior de la fotografía se ubica el ladrillo que permaneció en interior, en la parte inferior el intemperizado.

Resultados y Discusión

La resistencia de la mayoría de los pigmentos resultó dentro de parámetros aceptables. Lo que más se nota es el pasmado general en todas las bases. La base de mowilith DM 25 resultó excelente en cuanto a resistencia, ya que es la única en que no hubo pasmados y además conservó la integridad de la muestra de **azul de Prusia** (no a la cal). Este resultado no era el esperado, menos por el hecho de que el azul de Prusia está etiquetado como no apto para mural y mucho menos para intemperie. Por otra parte, aunado a esto, la base de mowilith DM 50 dio resultados muy distintos: al final el contraste de color era evidente.

Otro hecho excepcional es la resistencia que mostró el **color azul #21** de La Universal: se comportó adecuadamente desde un inicio, posteriormente en pruebas a la cal húmeda que es la máxima prueba de resistencia del color del pigmento. Su desempeño fue adecuado para recomendarse en el uso de la pintura mural.

Los pigmentos **azul ultramar**, incluyendo el cobalto ATL que resultó ser realmente azul ultramar por los análisis químicos, mostraron resistencia media, como se especifica técnicamente, aunque el primero de la lista (ultramar caballete) fue mejor por muy poco. En la prueba a la cal húmeda se fueron manchando paulatinamente, en colores blanquecinos y verdosos. El **azul cobalto** de Casa Serra es el pigmento con mejores resultados, evaluado con excelencia en todas las pruebas, lo que confirma sus recomendaciones técnicas, y muestra la diferencia entre un Azul Cobalto auténtico y el supuesto de ATL; no hubo ningún cambio en la prueba a la cal húmeda. El **azul heliogen** queda evaluado como muy bueno, conservando su color y apariencia ante todas las pruebas, tan solo perdiendo ligeramente la intensidad en forma de manchas en la prueba a la cal húmeda. Es por su tonalidad un buen sustituto del **azul de Prusia**, que no es apto para mural, como se comprobó en todas las pruebas (en la de la cal húmeda desde los primeros días se tornó totalmente amarillo verdoso). La prueba a la cal húmeda es la base para determinar la aptitud de un pigmento para la técnica al fresco.

Análisis químicos

Pigmento	Resultado
Ultramar caballete	• Parcialmente positivo a cromo. • Positivo a fierro. • Positivo a Azul Ultramar.
Ultramar Serra	• Positivo a fierro. • Positivo a Azul Ultramar.
Ultramar ATL	• Positivo a fierro. • Positivo a Azul Ultramar.
Cobalto ATL	• Positivo a fierro. • Positivo a Azul Ultramar.
Cobalto Serra	• Negativo a todas las pruebas.
Heliogen Serra	• Negativo a todas las pruebas.
#21 La Universal	• Positivo a calcio. • Positivo a carbonatos (por su efervescencia). • Positivo a fierro.
Prusia Serra	• Parcialmente positivo a calcio. • Positivo a fierro. • Positivo a Azul de Prusia.

Tabla 2. Resultados de determinaciones químicas.

Los tres pigmentos Azul ultramar respondieron positivamente a la prueba de ultramar, así como a fierros, como corresponde a su composición química. Se tenían sospechas del cobalto de ATL, que respondió a las pruebas químicas de Azul ultramar, lo que confirma su presencia. El cobalto de Serra y el Azul heliogen resultaron negativos a todas las pruebas, lo que indica su pureza. El Azul #21 respondió positivamente a la presencia de calcio y de manera implícita a esta prueba, a la presencia de carbonatos. Siempre que se aplicó ácido clorhídrico efervesció, comprobándose la presencia de carbonato de calcio, además de analizar su consistencia. También resultó positivo a fierros. Finalmente, el Azul de Prusia respondió positivamente a la presencia de fierro y a la prueba de Azul de Prusia.

Conclusiones

De la investigación realizada se puede concluir lo siguiente:

- El pigmento azul ultramar tiene resistencia media en mural, baja en cal húmeda, y por lo tanto en la técnica al fresco.
- El pigmento azul cobalto, al menos el comercializado por Casa Serra, es totalmente apto para mural y para la técnica al fresco.
- El pigmento azul heliogen tiene alta resistencia en mural y en el fresco; es muy recomendado.
- El pigmento azul #21 de La Universal mostró buenos resultados de resistencia, por lo que se puede recomendar muy bien para el mural y para el fresco, sin embargo, lo ideal sería profundizar más en su composición química, en su origen y el procedimiento de fabricación, estudio que vale la pena llevar a cabo por los resultados obtenidos.
- El pigmento azul de Prusia es totalmente inadecuado para el mural.
- La caseína como aditivo en la base no es lo más adecuado, al craquelarse y hacer perder la intensidad del color de los pigmentos.
- La base de mowilith DM 25 dio excelentes resultados, siendo la única que pudo conservar al azul de Prusia en seco a la intemperie, íntegramente en su color, adherencia y cohesión del pigmento. Se estudiará este compuesto para conocer las razones por las cuales mostró tanta diferencia con una variante del mismo, el mowilith DM 50.

Bibliografía

- Calvo, A. (2003). *Conservación y restauración, materiales técnicas y procedimientos, de la a a la Z*, Barcelona, ediciones del Serbal.
- Del Pino, C. (2003). *Pintura mural, conservación y restauración*, España, ed. Dossat 2000.
- Giannini, C.; Roani, R. (2008). *Diccionario de restauración y diagnóstico*, España, Editorial Nerea.
- Huertas, M. (2010). *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas. Volumen I: Soportes, materiales y útiles empleados en la pintura de caballete*, Madrid, Editorial AKAL.
- Restrepo, O. (2002). *Pigmento azul ultramar, caracterización de proceso y producto*, Medellín, Editorial Universidad Nacional de Colombia.

Estudio de comportamiento de pigmentos minerales originarios de la Sierra Gorda de Querétaro

Fátima del Carmen Bautista López

Introducción

El presente trabajo deriva de una investigación de campo que ha obtenido resultados parciales, mediante una metodología de intemperización de pigmentos e identificaciones en laboratorio que se desarrolló de manera interdisciplinar en el Taller de Restauración de Pintura Mural y el Laboratorio de Ciencias Aplicada a la Restauración de la licenciatura de Restauración en Bienes Muebles, lugar donde se recibió un lote de pigmentos provenientes de una mina que se encuentra en la Sierra Gorda.

Ante la interrogante de ¿cuáles son las características físico químicas de estos pigmentos y sus posibilidades pictóricas? se realizó una investigación de campo mediante un método experimental por medio de probetas colocadas a intemperie que se estuvieron monitoreando durante los dos últimos semestres, realizando registros de comportamiento ante la luz, la alcalinidad, adhesividad, cohesión y estabilidad, también se documentaron las condiciones temperatura y humedad ambiental a la que estuvieron sometidas haciendo comparativas con probetas protegidas de intemperie en seco y en húmedo, reflejando resultados en tablas de concentrado.

Con respecto al aspecto físico también fue otro factor que ha determinado la búsqueda de un estudio físico químico más profundo que permita aclarar las posibilidades pictóricas de cada uno de los pigmentos.

Antecedentes y fundamentación teórica

El estudio se centra en el manejo de pigmentos de origen mineral, éstos se han utilizado desde la prehistoria, siendo descubiertos en los materiales naturales componentes de la tierra, así como plantas y algunas piedras. Su manejo a través de los años ha obtenido modificaciones debido a que fueron cambiando de acuerdo a los avances tecnológicos. Existen numerosos estudios sobre la definición de pigmento, su uso y su composición. En el caso de los pigmentos minerales, generalmente tienen propiedades y cualidades de resistencia a la luz natural, a la intemperie, y a los medios conglomerantes, es decir a los álcalis. Otra propiedad

es la capacidad de aglutinarse, aquí interviene el grano y su posibilidad de recibir un medio que logre hacer una mezcla homogénea que pueda aplicarse en una superficie. Sabiendo que el uso de los pigmentos a lo largo de la historia, generó mayor demanda y necesidades, así mismo, los avances en la ciencia y la tecnología crearon las posibilidades de inventar nuevos tonos.

Parte del contexto histórico señala que “hasta el advenimiento de los pigmentos sintéticos “modernos” en el siglo XIX, muchos de los colores empleados por los artistas eran minerales finamente macerados: compuestos extraídos de la tierra que contenían algún metal” (Ball, P. 2003, p. 51).

Se dividen en naturales y sintéticos, los naturales a su vez se dividen en orgánicos e inorgánicos, según sea su origen animal, vegetal o mineral.

La procedencia de los pigmentos utilizados varía dependiendo el fabricante, su calidad de aplicación, duración y resistencia. Espinoza, H. (2008) es puntual diciendo que “las propiedades básicas de los pigmentos son: la fuerza de coloración, el matiz (o color) la dispersabilidad y el poder cubriente, (...) la estabilidad a la luz solar, a la temperatura, resistencia a los distintos productos químicos y a la migración” (p. 14).

Diferencia entre pigmentos y colorantes

Los colorantes se definen como sustancias orgánicas intensamente coloreadas o fluorescentes, que son directamente solubles en disolventes o en los propios substratos usados en la industria, como por ejemplo las resinas plásticas. Los colorantes también son conocidos como anilinas, ya que son capaces de comunicar su propio color a otros materiales. Estos colorantes son retenidos en el sustrato por absorción, retención mecánica, o por un enlace iónico o covalente. (Espinoza, 2008, p. 13)

Y en cuanto a la diferencia que existe con los pigmentos, es que estos son sólidos, se encuentran en polvo y no se adhieren directamente al sustrato, sino que requieren un vehículo (aglutinante) para lograr su adherencia. Confirmando que son insolubles como lo afirma Mayer, R. (1993) “cuando un pigmento se muele y se mezcla con un vehículo líquido para formar una pintura, no se disuelve, sino que queda disperso o suspendido en la pintura.” (p. 26), explicando esa unión, y agrega “debe ser insoluble en el medio con el que se usa, pues si no sería un tinte o colorante” (p. 26).

Existen pruebas para distinguir un colorante de un pigmento, de modo sencillo: Una prueba puede ser sumergir el pigmento en agua. Podemos poner pigmento en un bote con tapa y llenarlo de agua, lo removemos bien y lo dejamos reposar. Dependiendo del tipo de pigmento puede tardar más o menos tiempo en decantar, pero si al cabo de dos días no ha precipitado al fondo y el agua está teñida de color, está claro que se trata de un tinte soluble al agua y no de un pigmento (Zamarro, 2017, p. 23).

Los pigmentos minerales (naturales) proceden de rocas primitivas extraídas en canteras, secadas, trituradas y a veces calcinadas. Cuentan con una buena resistencia a la radiación ultravioleta y a la intemperie.

Sanchidrián (2001) citado por Álvarez, C. (2012, p. 25) menciona “los pigmentos minerales aparecen en la naturaleza pulverizados o en bloques de magnitudes

disparas y en una acusada variabilidad tonal; no obstante, la tonalidad primigenia puede ser modificada con la intervención del calor por calcinación” (p. 56).

Los minerales de colores intensos suelen contener a los metales de transición, que son los que se encuentran ubicados en el centro de la tabla periódica. El color de algunos pigmentos minerales importantes se deriva de un vasto reordenamiento de los electrones: la absorción de la luz los libera por completo de sus órbitas en torno a iones específicos, poniéndolos a vagar a través del sólido. [...] De manera que un ion metálico no imparte un color único, éste depende de los otros elementos químicos y de cómo estén reordenados (Ball, 2001, pp. 53 y 54).

Sobre los aglutinantes

El aglutinante pictórico es un material orgánico o inorgánico que se mezcla con el pigmento en diversas proporciones, y que sirve básicamente para fijarlo sobre el soporte. Los aglutinantes son generalmente de naturaleza orgánica, exceptuando unos pocos de inorgánicos como son vidrio soluble o cal. Una forma tradicional de clasificarlos es atendiendo a su solubilidad en agua. Se llaman magros los que son solubles en agua y se aplican con este medio. Se llaman grasos los insolubles en agua y solubles en disolventes orgánicos en general. (Palet, 2002, p. 39)

En cuanto a la granulometría se entiende que los elementos sólidos pueden encontrarse en diferentes tamaños, pero a su vez, algunos de ellos pueden ser modificados con intención de reducirlos, convirtiendo las partículas grandes a otras de menor tamaño. “La distribución de tamaños de partícula, es decir, la cantidad de partículas de cada tamaño diferente que contiene el sistema, se le conoce como granulometría” (García, M., s.f.).

Respecto a los pigmentos, a mayor finura de las partículas, mejor capacidad de aglutinarse con un vehículo que le permitirá tener mejores cualidades pictóricas.

Alcalinidad. Todas las soluciones que nos rodean tienen una concentración de iones que determinan si un material es ácido o básico.

Según los autores Adam, W. y Bauder, J. (2012), la alcalinidad es la capacidad del agua de neutralizar o regular cambios en acidez. Los álcalis son sustancias cáusticas que se disuelven en agua, formando soluciones con un pH bastante superior a 7 (al neutro); amoníaco, hidróxido amónico, hidróxido y óxido cálcicos, hidróxido de potasio, hidróxido y carbonato potásico, hidróxido de sodio, carbonato, hidróxido, peróxido y silicatos sódicos y fosfato trisódico (p. 6)

Varios autores afirman que la alcalinidad provoca daños principalmente en los pigmentos que se utilizan para darle color a la pintura, el grado de deterioro que manifieste dependerá de las concentraciones de los materiales alcalinos y la humedad.

Climatología. La temperatura y la humedad son los factores que determinan el medio ambiente donde se encontrará expuesto el material, si están ubicados en lugares

cerrados, lo más factible es controlar el clima por medio de sistemas artificiales, como lo señala Viñas (1997) ciertamente; “la decisión de mantener unas condiciones climáticas artificiales permite disponer de un confort laboral indiscutible” (p. 64a), salvo los lugares que se ubican en el exterior, dependientes a la climatología natural, “bien sea por razones geográficas o topográficas” (p. 64b).

Planteamiento del problema

Los pigmentos provenientes del lote recibido, se están extrayendo para su comercialización, sin embargo; no tienen especificaciones que permitan su uso correcto en el arte y en la decoración, ni las determinaciones necesarias para conocer las posibilidades de cada uno de los pigmentos tanto de manejo para producción pictórica y conservación, como de riesgos para la salud.

Objetivos

General. Identificar las características físico-químicas de cada pigmento y sus posibilidades de uso en pintura mural.
Específicos. Determinar la resistencia a la luz y a la alcalinidad de cada pigmento; Identificar materiales constitutivos en laboratorio, y clasificar cada pigmento de acuerdo con su composición y capacidad para su uso.

Hipótesis

A los pigmentos del lote recibido que presentan diferente color por su contenido mineral, se pueden identificar cada uno por su diferente composición química, establecer su posibilidad de uso y/o su grado de riesgo para la salud. En pintura mural es fundamental conocer los grados de resistencia a la luz y a la alcalinidad, además de sus posibilidades de aglutinarse, debido a que se integra a los muros que son parte de edificios con factores de deterioro importantes, en los que se incluyen las condiciones climáticas. Cada pigmento debe poseer información al respecto. Con las pruebas de intemperización e identificación de materiales constitutivos en laboratorio se logrará conocer esta condición, para etiquetar e informar adecuadamente.

Descripción de la metodología

Para realizar la intemperización, se procedió a elaborar probetas que consistieron en:

1. Se seleccionaron ladrillos de barro rojo recocido, para simular un muro.
2. Se les aplicaron bases de preparación, con cal apagada y un aditivo de origen orgánico, seccionando el ladrillo, con los respectivos recuadros para la aplicación del pigmento.

3. Aplicación de los pigmentos previamente aglutinados con cal apagada, de modo que cada color se pueda observar.
4. Una de las probetas se quedó a luz ambiente, bajo sombra.
5. La otra probeta se colocó sobre la cubierta del edificio, ubicado en el Centro Histórico de Querétaro.
6. Probetas en húmedo, que consistió en colocar en un recipiente de vidrio cierta cantidad del pigmento aglutinado con cal apagada de cada color, manteniéndolas resguardadas y en constante humedad (por medio de agua-cal).
7. Se realizaron tablas de registro semanal, que sirvieron para el monitoreo durante ocho meses, y anotaciones de las respectivas observaciones.
8. Se consultó la humedad relativa y temperatura durante las semanas que se iban registrando.
9. Los resultados se registraron en una tabla de concentrado, que permitió documentar los cambios / alteraciones significativas de cada color.
10. Se realizó un registro fotográfico, antes, durante y después de la intemperización..

Identificación en laboratorio

Se colocaron partes-muestras del pigmento de cada color, en cantidades menores, sobre placas excavadas. Para la identificación de los diferentes componentes químicos que se pudiesen encontrar, se agregaron, por gotas, reactivos específicos para la identificación.

Observaciones y tabla de resultados

En la aplicación del material, durante el proceso de intemperización, probablemente el mayor daño observado se da en las temporadas cuando la humedad relativa es elevada. Pero en el transcurso de casi un año, sus resultados fueron generalmente positivos con respecto a las indicaciones de resistencia. Ninguno sufrió pérdida de cohesión, no hay craqueladuras, no hay alteración de color, ni migración.

Tabla 1 - Probetas de intemperización, tabla comparativa.

Septiembre 2018 (luz ambiente)	Septiembre 2018 (intemperie)
	
	

Tabla 2 - Promedio de la temperatura mínima y máxima en el periodo de nueve meses.

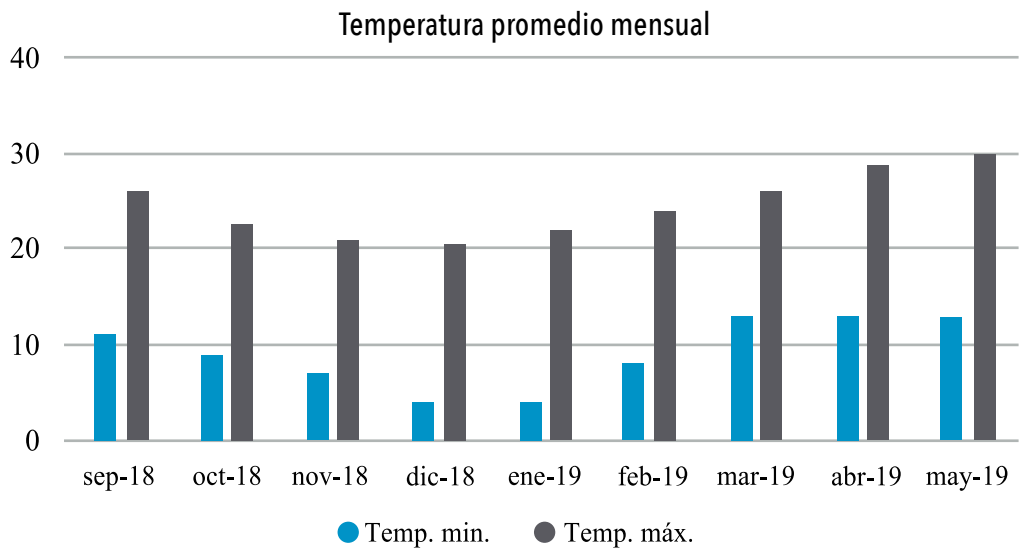
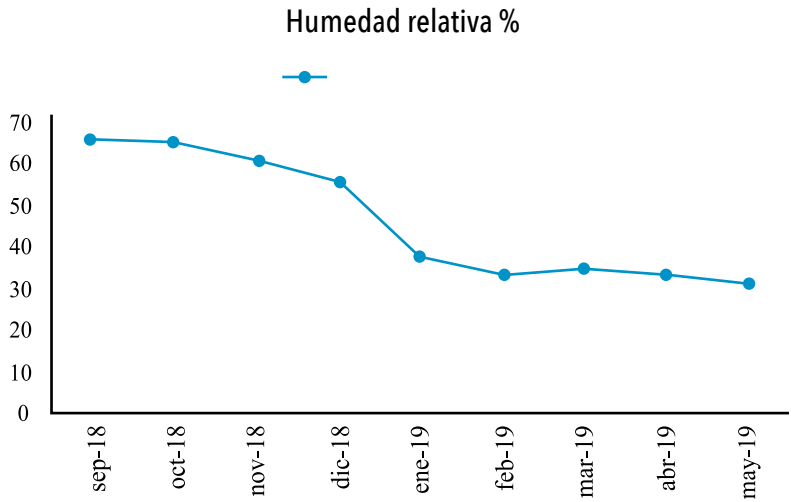


Tabla 3 - Gráfica con contenido promedio de porcentaje de humedad relativa durante nueve meses.



Con respecto al tamaño de las partículas es notable que los pigmentos deben tener una granulometría más fina para su correcto aglutinamiento con el vehículo, se necesita mejorar esta cualidad para que su aplicación sea de mayor calidad. Para complementar esta investigación, se deberá analizar el tamaño de las partículas y buscar la normatividad de requerimientos respectivos. Otro dato que llamó la atención es que el pigmento negro tiene un alto contenido de plomo, por lo que es necesario determinar rangos permitidos para su uso, por razones de salud y contaminación

Figura 1 - Fotografías en laboratorio de la Fac. de Química (UAQ), determinación de elementos químicos.



Tabla 4 - Tabla de resultados de presencia de elementos químicos encontrados en los pigmentos.

Color de pigmento	Cu ⁺²	Pb ⁺²	Fe ⁺³	CO ₃ ⁻²	PO ₄ ⁻³
Crema	✗	✗	✗	✓	✗
Amarillo	✗	✗	✗	✓	✓
Mostaza	✗	✗	✓	✓	✗
Durazno	✗	✗	✓	✓	✗
Rosa	✗	✗	✓	✓	✗
Rojo	✓	✗	✓	✗	✗
Café	✗	✗	✓	✗	✗
Negro	✗	✓	✓	✗	✗

Conclusiones

Con los resultados de la investigación se podrán hacer las recomendaciones para su uso y manejo, y con ello las consideraciones de producción para poder incursionar en el mercado.

El origen mineral de los pigmentos les da la posibilidad de uso en pintura mural, tanto en interior como en exterior, tomando en cuenta que requiere un buen nivel de resistencia a la luz solar y a los componentes alcalinos, así como a los factores climáticos. Por esta razón es importante conseguir todos los datos que requiere su especificación correcta.

Es importante identificar su granulometría para establecer la capacidad cubriente, y la identificación del plomo en el pigmento color negro. Saber cuánta cantidad contiene realmente y el daño para la salud que puede generar, o alteración en el color.

Bibliografía

Álvarez, C. (2012). Boletín de arqueología experimental. *Los pigmentos en la prehistoria: proyecto de experimentación térmica con óxidos e hidróxidos de hierro*. (9). Recuperado de <https://revistas.uam.es/index.php/arqexp/article/viewFile/5703/6117>

Ball, P. (2003). *La invención del color*. Madrid: Ed. Turner.

Espinoza, H. (2008). *Pigmentos orgánicos e inorgánicos utilizados en las industrias de pinturas o recubrimientos y del plástico*. (Tesis de maestría, Universidad de Chile).

García, M. (s.f.). Fundamentos de materiales. Prácticas de laboratorio. *Granulometría por tamizado de un material en polvo*. Recuperado de: <https://w3.ual.es/~mjgarcia/practica1>

Mayer, R. (1993). *Materiales y técnicas del arte* (II edición española). Madrid, España: Ed. Hermann Blume.

Palet, A. (2002). *Tratado de pintura. Color, pigmentos y ensayo*. España: Ed. Universitat Barcelona.

Sigler, A. & Bauder, J. (s.f.). Well Educated. *Educación en el Agua de Pozo. Alcalinidad, pH, y Sólidos Disueltos Totales*.

Viñas, V. (1997). *La restauración: Tratamientos no agresivos y de baja tecnología*. Recuperado de: <https://www.raco.cat/index.php/liligall/article/viewFile/339437/430391>

Zamarro, E. (22 de octubre de 2017). *Pigmentos artísticos, lo que debes saber sobre los pigmentos*. Recuperado de: <http://www.eduardozamarro.com/blog/?p=952>

Creación de obra musical específica como inductor físico estimulador de crecimiento en la lechuga romana

Laura Cruz

Introducción

La forma habitual de gestionar la agricultura ya no es una opción. Para el año 2050 se espera un aumento proyectado de la población cercano a los 9,700 millones de personas (*Nations*, 2017), y por tanto la demanda de alimento aumentará y el espacio para cultivo disminuirá. El reto es mejorar la productividad agrícola en forma sostenible, para satisfacer la demanda (Proctor, 2013).

Entre las propuestas para eficientar la productividad agrícola, se han realizado algunos experimentos con base en la música a través del estímulo sonoro para aumentar y/o mejorar la producción de alimento.

El presente trabajo pretende sumar evidencias que fortalezcan esta teoría, desde la perspectiva de mejorar el crecimiento de la planta. Es por ello que se propone la exposición de la lechuga romana a ciertas frecuencias sonoro-musicales, creadas a partir del análisis de frecuencias reales emitidas por la planta, para así optimizar su crecimiento y contemplar esta técnica alternativa como una posibilidad viable para la producción. Con base en lo anterior, el objetivo es crear una composición específica a partir de frecuencias que las raíces de la lechuga romana emiten durante su crecimiento, para eficientar el periodo de desarrollo mediante la exposición de nuevas plantas a dicho material sonoro musical creado.

Antecedentes y fundamentación teórica

Durante las últimas décadas se han llevado a cabo varios experimentos para demostrar que las plantas también responden al estímulo sonoro. Es por ello que la búsqueda de bibliografía sobre el tema se ha convertido en un gran reto, ya que está en desarrollo y de escasa documentación a nivel mundial. Para 1960, George F. Smith, botánico e investigador agrícola de Normal Illinois, experimentó con maíz y soya dentro de invernaderos idénticos, con la misma humedad y temperatura.

Dentro de uno de los invernaderos colocó una bocina en dirección a las plantas y reprodujo *Rhapsody in Blue*, de George Gershwin, durante 24 horas, teniendo como resultado brotes anticipados y plantas con tallo más grueso y verde. También las

plantas de maíz afectadas pesaban 40 gramos y las del grupo control, 28 gramos. La soya tenía un peso de 31 gramos contra 25 del grupo control. Smith, en 1962, sembró cuatro parcelas del mismo maíz 'Embro 44XE' y de 'Embro Departure'. Cada parcela tuvo diferente tratamiento: la primera la trató con *Rhapsody in Blue*, la segunda quedó en silencio, la tercera con una nota continua a 1800 Hz, y la cuarta con una nota a 450 Hz. Tuvo como resultado, para la primera parcela, una producción de 186 fanegas¹ por acre²; en la segunda parcela su producción fue de 171. En la tercera parcela la producción llegó a 198 y en la cuarta superó los 200 (Tompkins & Bird , 2016).

A mediados de los años 60, influenciadas por las investigaciones de Singh y Smith, las biólogas Mary Measures y Pearl Weinberg querían saber si algunas de las frecuencias audibles para el ser humano podían eficientar el crecimiento del trigo. En experimentos que duraron cuatro años, expusieron vibraciones de alta frecuencia a granos y semilleros de primavera e invierno, y se dieron cuenta que, dependiendo del tiempo de exposición, respondían mejor a la frecuencia de 5000 Hz, teniendo como consecuencia una doble cosecha.

Los experimentos de ambas biólogas despertaron el interés del Departamento de Agricultura de los Estados Unidos, según el profesor Gaylord T. Hageseth, físico y director del equipo de investigación de los experimentos de Measures y Weinberg. Dentro de las investigaciones en conjunto, concluyeron que el ritmo de germinación de los nabos se acelera al ser expuestos a una frecuencia de 4000 Hz. (Tompkins & Bird , 2016).

Inspirada por los trabajos de Smith, en los años 70 Dorothy Retallack realizó una serie de experimentos. En una habitación puso varias plantas y les reprodujo música, para ver qué efectos tenía la música en las plantas. El primero de sus experimentos, en conjunto con una de sus compañeras, fue colocar en una habitación plantas como filodendros, maíz, rábanos, geranios y violetas africanas. Colocaron lámparas *Gro-Lux* y hacían sonar cada segundo las notas *Si* y *Re*, tocadas al piano y grabadas en una cinta magnetofónica, alternando las notas con 5 segundos de silencio durante 12 horas al día. Al cabo de tres semanas, las únicas plantas que habían sobrevivido fueron las violetas africanas.

Retallack hizo aún más experimentos con música *jazz*, *pop*, *rock*, etcétera (Tompkins & Bird , 2016). Por su parte, Joël Sternheimer (2002) se dedicó a estudiar la frecuencia de vibración de los aminoácidos, siendo parte importante para la creación de proteínas de las plantas. Hizo medición individual de frecuencias, como si fueran notas, permitiendo el registro de las mismas como melodías, y al tocarlas se manifestó un aumento de proteína y se aceleró el crecimiento de la planta. Sternheimer experimentó con tomates y crecieron dos veces y media más grandes cuando las melodías fueron tocadas para ellas (*Rexresearch.com*, s.f.).

Tal es el caso del *Sonic Bloom*, un experimento realizado por Carlson (2016) en los años setenta, basado en las frecuencias del canto de los pájaros, grillos, y otros sonidos de la Naturaleza, donde se expuso a las plantas a estos sonidos grabados en un disco compacto. En otro acercamiento descubrió una fórmula de nutrientes hecha a base de plantas orgánicas que, aplicada a la planta, mejora su crecimiento, al exponerse al mismo tiempo que la música. En la actualidad el *Sonic Bloom* se encuentra a la venta para agricultores mayoristas, quienes reportan sus evidencias en el año 2016 (Carlson, s.f.). Los anteriores son algunos de los escasos experimentos registrados.

Resultados y discusión

Se usó la metodología aplicada, cuantitativa, estadística y descriptiva para el buen desarrollo de la investigación, misma que se llevó a cabo en el *campus* Amazcala de la Universidad Autónoma de Querétaro (uaq), en el invernadero de lechugas tipo macro túnel de 8mx9m con techo de plástico difuso, con 30 % de sombra de 700 galgas y paredes malla antiáfido color blanca de 10x16 hilos por centímetro cuadrado (hpcc), o bien, hilos por pulgada cuadrada (hppc), por un periodo de dos años.³

Durante el primer año se realizaron las siguientes actividades: se cultivó un grupo muestra durante tres meses, para poder obtener las mediciones de las frecuencias que emite la raíz durante su crecimiento. El primer paso a llevar a cabo fue la recopilación de datos por medio de un equipo de medición conformado por un circuito integral de amplificación, que iba directo al sustrato y conectado a un PLC donde se almacenaba la información en volts, generando un dato cada minuto 24/7 por tres meses⁴

Los datos recopilados se cambiaron a formato audio, para analizar las frecuencias registradas.

Cada audio se analizó por medio del programa Cubase 5, a través del siguiente proceso:

1. Se creó un proyecto nuevo.
2. Se insertó un audio del material transformado, con duración de 10 minutos.
3. Se pasó a un ecualizador, para eliminar el ruido.
4. Una vez limpio el audio, se hizo una selección de 2:30 minutos (equivalentes a un día de registro).
5. Se usó el ecualizador Q-clone stereo para hacer el análisis de las frecuencias, por medio del pick hold.
6. Se localizaron los puntos máximos y mínimos de frecuencias.
7. Se vaciaron los datos en una tabla de Excel.
8. Del total de datos, se seleccionaron las frecuencias de mayor repetición.
9. Los pasos 1 al 8 se repitieron para cada uno de los 31 individuos sembrados.

¹ En España, 1ha= 3 fanegas.

² El acre equivale a 0.405 ha.

³ Asesor agrónomo: M. en C. Daniel Alejandro Arriaga Madrid.

⁴ Asesor en Tecnologías de Automatización, Ing. Michel Marín Gallegos.

Se realizaron dos composiciones para el tratamiento, ya que se tomó en cuenta que los individuos son seres vivos y como tal requieren de distintos elementos, dependiendo su etapa de crecimiento.

Para la primera composición se tomaron 34 registros de frecuencias que van desde los 60 hasta los 13,586 Hz, con una duración de 5 minutos (300 segundos). La duración de cada frecuencia fue correspondiente, en segundos, al tiempo de repetición en el análisis de datos. Por ejemplo, durante los 300 segundos se registraron 516 repeticiones de todas las frecuencias analizadas y la frecuencia 13,586 Hz se repitió 50 veces; entonces, su duración dentro de la composición correspondió a 29 segundos.

En la segunda composición se usaron 94 frecuencias, desde 50 a 13,586 Hz, con una duración de 5 minutos. Al igual que en la primera composición, la duración de cada frecuencia fue correspondiente, en segundos, al tiempo de repetición en el análisis de datos.

Los criterios compositivos parten de las proporciones pitagóricas aplicadas a los intervalos musicales, presentándose con mayor frecuencia y ajustadas lo más cercano a octavas (2:1), quintas (3:2) y terceras (5:4), (Maggiolo, s.f.).

Para la composición 1 lo primero que se tomó en cuenta fueron las frecuencias con mayor número de repeticiones durante la semana 1 a la 3: 13,586 Hz, 12,876 Hz y 12,710 Hz. Las tres frecuencias se colocaron dentro de los 5 minutos, así:

Se colocó un segundo de estas frecuencias al inicio, al final, en la mitad, y después por mitades, hasta terminar con los segundos totales de cada frecuencia, teniendo un ligero desfase para evitar su empalme.



Imagen 1. Ejemplo de distribución de frecuencias agudas en la composición 1. Fuente propia.

El paso siguiente consistió en colocar las siguientes frecuencias en acordes, manteniendo, en su mayoría, las proporciones pitagóricas para formarlos, haciendo una mezcla de frecuencias graves con agudas y creando motivos que se repetirían durante los 5 minutos.

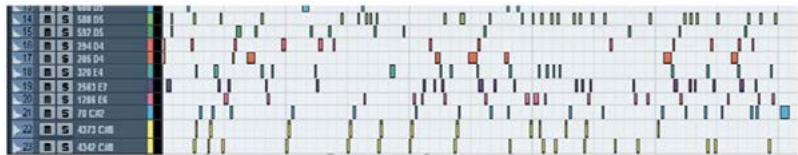


Imagen 2. Ejemplo de la distribución de las demás frecuencias. Fuente propia.

Para la composición 2 se aplicó el mismo criterio que en la composición 1 para las frecuencias con mayor tiempo de exposición, de la semana 4 a la 13. Siendo, en este caso, las frecuencias 13,586 Hz y 12,710 Hz. Para mantener el mismo orden que en la composición uno, se aplicó el mismo criterio con la frecuencia 12,876 Hz, a pesar de que no se presentó tantas veces.



Imagen 3. Ejemplo de distribución de frecuencias agudas en la composición 2. Fuente propia.

Sin embargo el acomodo de las demás frecuencias fue distinto, ya que se tenía un mayor número de datos que la composición 1. En este caso, se usaron las frecuencias para abarcar todos los 5 minutos, sin empalmar frecuencias, haciendo en cada segundo la aparición de una frecuencia nueva, manteniendo las proporciones pitagóricas en su mayoría. Por ejemplo: 11,258 Hz (F#9) 4,768 Hz (D#8) 111 Hz (A#2), teniendo ese orden de aparición durante 1 segundo cada una. Se asemeja al arpeggio de un acorde de Dm (D-F-A) utilizando diferentes alturas. Siguiendo este ejemplo, se usaron todas las frecuencias durante los 300 segundos, siempre tomando en cuenta la relación de segundos con el número de repeticiones en el análisis de frecuencias



Imagen4. Ejemplo de distribución de las demás frecuencias compisición 2. Fuente propia

El segundo año consistió en la aplicación del tratamiento a una nueva cosecha, dentro del invernadero. Después de un análisis bibliográfico, en el cual los experimentos documentados reportan diferentes horarios y tiempos de reproducción -que van de los 5 minutos hasta 48 horas de tratamiento, con horarios como 5:30 a 12:00 horas-, y adicionalmente a que dentro de algunos antecedentes no se menciona el tiempo ni horario de tratamiento, se decidió empezar con un total de 25 minutos de exposición, en etapa de plántula, durante 4.5 semanas, repartidos en 5 minutos cada 3 horas; 50 minutos las primeras 2.5 semanas de trasplante, repartidos en 10 minutos cada 3 horas, hasta llegar a 75 minutos de tratamiento total durante cuatro semanas, repartido en 15 minutos cada 3 horas. Se escogió que la reproducción fuera cada 3 horas, de 6:00 a 18:00 horas, para así estimular al individuo durante su proceso de fotosíntesis.

La composición uno se mantuvo durante las primeras seis, punto, cinco semanas, y la composición dos se reprodujo cuatro, punto, cinco semanas.

Entre los cambios de etapa de plántula a trasplante, se decidió mantener la com-

posición 1 durante 6.5 semanas –a fin de no tener variables adicionales al cambio de hábitat- y el aumento del tiempo de exposición de 5 a 10 minutos.

Las lechugas se cosecharon el 8 de marzo del 2019, cumpliendo 11 semanas. El tiempo de cosecha de la lechuga romana -de acuerdo con la Secretaría de Agricultura y Desarrollo Rural (Sagarpa)- es de 14 semanas (López López, Magaña Lira, & Vázquez Romero, 2014). No obstante, se hizo la comparación en tiempo de cosecha con la cosecha pasada, en las mismas condiciones, las cuales se cosecharon en la semana 13. Las lechugas con tratamiento acústico se cosecharon en la semana 11, pero a partir de la semana 10 podía realizarse la cosecha, ya que el crecimiento en las siguientes dos semanas fue mínimo y el 77.4 % de las lechugas ya había alcanzado su crecimiento máximo.

La semana con mayor porcentaje de crecimiento promedio fue la semana 6, con 334.99 %, siendo ésta una semana después del trasplante, teniendo la composición 1 por 10 minutos cada 3 horas, en un rango de 6:00 a 18:00 horas.

En la semana dos hubo un 100 % de plantas con crecimiento promedio mayor, o igual, al 100 %, teniendo como media un crecimiento del 301.88 por ciento.

Sin embargo, durante todo el periodo de crecimiento más del 50 % de individuos tuvieron un rango de crecimiento semanal mayor o igual del 100 %, hasta el 1,400 por ciento.

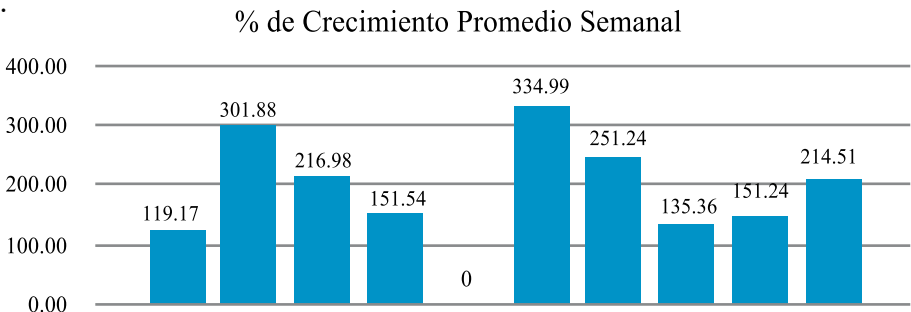


Tabla 1. Porcentaje de crecimiento semanal. No se observa la semana 11 ya que sólo fue una lechuga que alcanzó el 108.2 % de crecimiento. Fuente propia

Se observó que las plantas 25 y 26 tuvieron un crecimiento igual durante todas las semanas. Éstas se encontraban frente a la bocina..

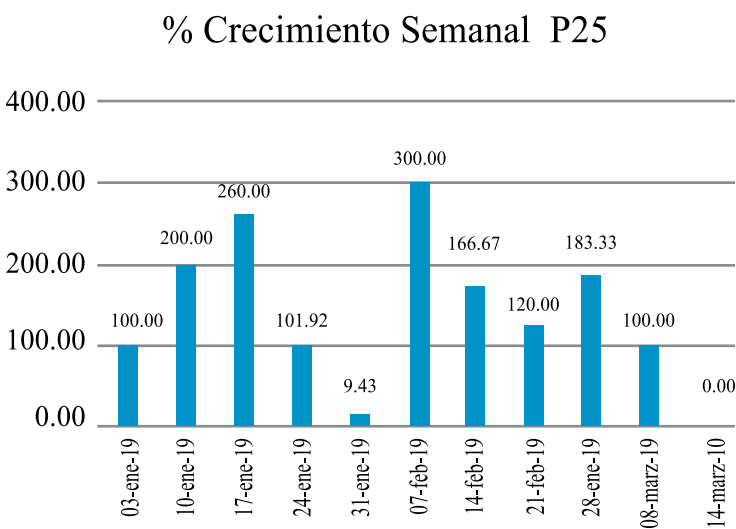


Tabla 2. % crecimiento semanal P25. Fuente propia

% Crecimiento Semanal P26

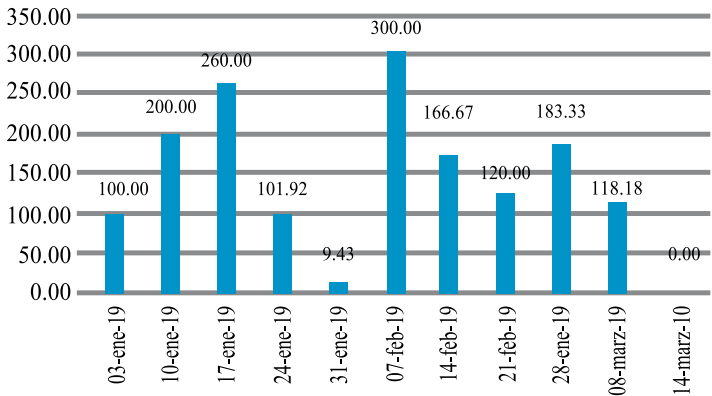


Tabla 3. % crecimiento semanal. P26. Fuente propia

Visualmente también se observaron diferencias: las plantas veinticinco, ocho, catorce y diez y ocho crecieron en dirección a la bocina, mientras que las plantas veinticuatro, nueve, siete y diez y seis crecieron al lado contrario de la bocina. Las demás crecieron normalmente. Asimismo se observó que las plantas cuatro, veintiuno y veintitres crecieron con el tallo torcido.

La planta treinta y dos, a pesar de que brotó quince días después, se cosechó la misma semana que las demás plantas.



Conclusiones

A partir de las pruebas realizadas, se dedujo que al exponer a la lechuga romana a la composición uno durante seis, punto, cinco semanas, aumentando de cinco a diez minutos el tiempo de reproducción del tratamiento cada tres horas en un horario de 6:00 a 18:00 horas, y que exponiendo la composición dos durante quince minutos cada tres horas en el mismo horario durante tres, punto, cinco semanas, se logra obtener una cosecha a las 10 semanas de cultivo dentro de un invernadero, lo que representa un 31 % más de productividad anual.

Por otra parte, sería conveniente contar con apoyo financiero para continuar el referido experimento, repitiendo las condiciones para comparar y deducir los resultados, de una manera más precisa.

Imagen 5. Crecimiento de la P24 y P9 en dirección contraria a la bocina P25 y P8 creciendo en dirección a la bocina.

Bibliografía

Carlson, D. (s.f.). *Sonic Bloom*. Obtenido de *Susttentable Gardening and Farming*: <http://dancarlsonsonicbloom.com/>

Chile, E. (2013). Educar Chile.

Chivukula, V. & Ramaswamy, S. (5 de octubre del 2014). *International Journal of Environmental Science and Development*. Recuperado el 27 de agosto del 2017, de <http://www.ijesd.org/papers/522-CD0162.pdf>

Gupta, A. R. (s.f.). *International Journal of Integrative Sciences, Innovations and Thechnology (ijiit)*. Recuperado el 26 de agosto del 2017, de Internationallly indexed and abstracted journal: https://www.researchgate.net/profile/Anindita_Roy_Chowdhury/publication/291086163_Effect_of_Music_on_Plants_-_An_Overview/links/569df9c308ae00e5c98ff50c/Effect-of-Music-on-Plants-An-Overview.pdf

Hernández G., M. A., Ramos, M. A., Silva, A. D., Siu, E., Elcoro, S., & Acosta G., Y. (2010). Efecto de la aplicación de dos tipos de música. *Multiciencias*, 10 (Extraordinario), 28-35. Recuperado el 27 de 08 del 2017, de <http://www.redalyc.org/pdf/904/90430360006.pdf>

Jeon, M.-J., Cho, J.-L., Park, S.-H., Kim, K.-H., Lee, S. K., Kwon, T.-R., Siddiqui, Z. S. (14 de septiembre de 2013). *Sound frequencies induce drought tolerance in rice plant*. Obtenido de [https://www.pakbs.org/pjbot/PDFs/46\(6\)/11.pdf](https://www.pakbs.org/pjbot/PDFs/46(6)/11.pdf)

López López, G., Magaña Lira, N., & Vázquez Romero, C. (2014). *Sagarpa*. Recuperado el 2016 del Programa Integral de Desarrollo Rural 2014 Componente de Agricultura Familiar Periurbana y de Traspatio. Cultivo de la lechuga: <http://sagarpa.mx/Delegaciones/distritofederal/Documents/AgriculturaF/LECHUGA.pdf>

Maggiolo, D. (s.f.). *Apuntes de Acústica Musical*. Recuperado el 06 de 11 del 2017, de Timbre: <http://www.eumus.edu.uy/docentes/maggiolo/acuapu/tbr.html>

Nations,F.a.(noviembredel2017).Elfuturodelaalimentaciónylaagricultura.Obtenido de <https://www.facebook.com/UNFAO/videos/10155905379048586/UzpfSTExNDc5ODE1NTk6MTAyMTYyODUxNDYyOTg0Nzl/>

Proctor, F. (diciembre de 2013). Revista *Claridades Agropecuarias*. Recuperado el 24 de octubre del 2016, de <http://www.infoaserca.gob.mx/claridades/revistas/244/ca244-7.pdf>

Rexresearch.com. (s.f.). Obtenido de <http://www.rexresearch.com/sternheimer/sternheimer.htm>

Tompkins , P. & Bird , C. (2016). *La vida seccreta de las plantas*. (A. Mateo, Trad.) Madrid, España: Capitán Swing libros S. L. Recuperado el 2018.

Uchida, A., & Yamamoto T., k. (15 de junio de 2002). *Oxfor Academy*. Obtenido de Effects of Mechanical Vibration on Seed Germination of Arabidopsis thaliana (L.) Heynh., Plant and Cell Physiology: <https://doi.org/10.1093/pcp/pcf079>

El Actor como rehabilitador social

Karla Daniela Galván

“Todos los seres humanos son actores porque actúan, y espectadores porque observan. Somos todos espect-actores” (Boal, 2002, p. 3).
De las sesiones con Psicodrama Simulado al Teatro del Oprimido.

El arte ha sido siempre, más para los propios artistas, un medio de desfogue emocional en el que sus miedos profundos se convierten en motores de expresión para la creación de sus grandes obras. Todas las variantes del arte tuvieron un impacto social, que en ocasiones han devenido en catarsis colectivas, acompañando, respaldando o incluso desembocando revoluciones necesarias para nuestra propia evolución humana. Es decir, para la comprensión de aquello que se esconde en el subconsciente de la mente, y que contribuye a las relaciones entre los hombres, y a su vez, a la construcción y estructuración de todas las sociedades conocidas. El elemento artístico más relacionado con estos fenómenos es el teatro, cuyas figuras emblemáticas fueron algunos de aquellos hombres sorprendidos por su propia hambre de conocimiento, de la expansión del espacio en el que existieron, externando sus descontentos intelectuales y espirituales. Desde el teatro clásico, con Sófocles y su *Antígona*, en donde muestra el enfrentamiento constante de la religión, las tradiciones, costumbres y creencias populares en contra de un gobierno laico, liberal y en busca de progreso. Shakespeare y su *Hamlet*, *Macbeth*, *Coriolano*, o *Julio César*, en donde realizaba una sátira compleja y sutil a su régimen monárquico de aquel entonces. Sin olvidar a Brecht con *Madre Coraje*, *El Círculo de Tiza Caucasiense* y *La Ópera de los Tres Centavos*, con su crítica al capitalismo, la guerra y la frialdad de la sociedad. Por lo que, al menos después de estos ejemplos, se puede suponer con seguridad el poder de la escena, y la intervención y exploración de los roles convencionalmente aprendidos, usándolos para la sátira privada y toma de conciencia; alejados un poco de la academia tradicional y ampliando la visión que se tiene del teatro y de la formación actoral. El escenario es la mayor demostración de la relatividad temporal, podría decirse que una especie de máquina del tiempo que el ser humano posee, y al igual que en los grandes clásicos del cine, se puede transitar con ella para modificar el sentir, para recordar, para perdonar.

¿Qué función terapéutica puede desempeñar el teatro con individuos en situaciones emocionales precarias, o como rehabilitador social de conflictos en grupos marginados?

Fernández y Montero (2012, pp. 69, 96), en su libro *El Teatro Como Oportunidad* hacen una pequeña recapitulación de las diversas vanguardias teatrales y su conexión con la terapia, que está íntimamente relacionada con el Psicodrama. Jerzy Grotowsky y su teatro pobre, cuyo objetivo era concebir un actor liberado de las máscaras cotidianas con las que nos hemos formado. Espera que el ente escénico se entregue por completo y a través del desafío, desafíe a los demás, a su público. Un actor santificado, no desde el enfoque religioso, sino desde el autoconocimiento. Se refiere también a la eliminación de barreras, más que a la adquisición de técnicas. Un ser humano que elimina las máscaras de su personalidad y llega a un verdadero conocimiento de su ser, invitando de este modo, al público para haga lo mismo. Pasando por Peter Brook y su *Teatro Sagrado*, *Teatro Mortal*, *Teatro Tosco* y finalmente su Teatro Total, donde rescata su interpretación sobre el presente y su importancia para la representación escénica. Afirma que la escena realiza una labor de purificación, remueve los escombros del sistema, tanto de los actores como de los espectadores. En los *Tres Usos del Cuchillo*, David Mamet afirma que el ser humano teatraliza todo el tiempo, en su vida cotidiana, y que el teatro es nuestra búsqueda incesante de buscar un significado para todo, una razón de ser para lo que nos rodea. Compara el viaje del héroe trágico con el nuestro, dividiéndolo en tres actos. Afirma a su vez, que el teatro no está hecho para aleccionar al público, pues eso sería una falta de respeto. Uta Hagen, en su libro, *Un Reto Para el Actor*, sostiene que la búsqueda de la verdadera personalidad, del autoconocimiento no termina nunca, y que es indispensable entrenar los sentidos físicos, la propia psicología y las emociones para lograr la autenticidad en escena. Para ella la estructuración de la puesta se basa en el estudio de los conflictos sociales y las relaciones humanas. Como pedagoga teatral insiste en la práctica del ejercicio que ella llamó "Estiramientos de la identidad", que se basan en el análisis de los objetivos del personaje para la construcción del mismo..

Desde la década de los 20 hasta la actualidad, se ha comenzado a usar el teatro, no para entender a los personajes, no con el fin de la representación en sí, como el teatro acartonado y el academicismo contra el que tanto luchó Meyerhold en pro del simbolismo, sino para comprenderse a ellos mismos, a sus problemas, concientizarlos y tratar de encontrar una solución. Y así, se ha trabajado con personas de la calle, de prisiones, internos de psiquiátricos, terapia de todas las clases, niños que han sufrido maltrato, etcétera.

Antecedentes, fundamentación teórica.

En 1920 surge algo que se llamó "La tercera revolución de la psicología", precedida por la humanización de los internos de los hospitales psiquiátricos, devolverles su grado de integridad; y en segundo lugar el desarrollo de la "psiquiatría" con Sigmund Freud: El psicodrama.

Jacob Levy Moreno, médico rumano, nació en el seno de una familia judía, que más tarde se trasladó a Viena. Y más tarde, como Elisa López-Barberá y Pablo Población (2012, p. 5) explican en su artículo de Neurociencias y Salud Mental, no saltó de manera espontánea a la teoría y desarrollo del psicodrama y la sociometría, sino que transitó previamente por dos factores que le habían llamado la atención desde un

inicio: el teatro y la religión. Respecto a la religión, le parecía excesivamente rígida y autoritaria sin razón, es por ello que escribe de forma anónima "Las palabras del padre", en 1921, donde ya implanta su idea del hombre Creador. Por otro lado, el teatro le parecía estático, sin novedad, sin vida, por lo que intenta comenzar su experimentación en la recreación de hechos ya vividos, o bien conocidos. Ideas plasmadas en su segundo libro: "El teatro de la espontaneidad", escrito en 1923.

Sin duda, la experiencia teatral ha sido la "matriz" formativa que mayormente influyó en las primeras formulaciones hipotéticas de Moreno; transformando el teatro literario clásico-estético en su terapia psicodramática. A lo largo de la historia, en las diferentes fases por las que ha transitado el teatro, el conflicto ha residido entre el hombre y un ser supremo (teatro clásico), el hombre y su propio yo (teatro Shakespeariano), dentro del propio hombre por fuerzas externas, como "Dios y Satanás" (teatro medieval), o por último, las rebeldías sociales, el conflicto cercano a las contingencias ("choques de armas"). En todas las fases anteriores, el drama se basa en conflictos que no tienen solución, inconciliable, que hacia el final desemboca en el sufrimiento o castigo del protagonista o al antagonista.

Después de la Primera Guerra Mundial, se estaba en busca de formas artísticas renovadas y, por supuesto, el teatro no fue la excepción. En su mayoría se montaban obras basadas en la improvisación, pero no dejaban de ser espectáculos inmaduros que solo se asemejaban a "copias" de la Comedia del Arte. Sin embargo, Moreno se dirigió en otra dirección: en su "Teatro de la espontaneidad" impulsó a sus protagonistas a que abandonaran los personajes ya establecidos por la historia: la dama, el caballero, el arlequín, etc. Los protagonistas del teatro de Moreno se representaban a sí mismos y, de esta manera, improvisando, dejaban ir también a sus propios personajes ya fijados en la vida, los pasados, presentes e incluso sus proyecciones futuras. De esta manera, el doctor Moreno les ofreció a sus pacientes la oportunidad de lidiar con sus adversarios y sus propios traumas de una manera dinámica, de co-acción y con la experimentación. Es un tipo de teatro cuyo enfoque es despertar al ser creativo que todos tienen dentro. Diferenciándose de las teorías psicoanalíticas freudianas no solo por esto último, sino porque considera al hombre como un ser social que no podría ser tratado en terapia de forma personal y aislada. El hombre se convierte en persona a través de su relación con el otro. "El Yo a través del Tú". "El teatro terapéutico... es un lugar en el que por medio de los recursos psicodramáticos, se representan todas las situaciones y roles que se desarrollan o pueden desarrollarse en el mundo" (Moreno, 1995, p. 97)

Moreno estaba en busca de que el paciente no solo se limitara a lo que fue o a lo que es, sino a todo lo que se quiere ser, a todas las posibilidades que su existencia le ofrece, cambiando así la percepción que tiene de su propia realidad mediante la acción. El Psicodrama tradicional fue terapia que se aplicaba originalmente a pacientes con trastornos psicóticos, en hospitales psiquiátricos. Con los años se hizo evidente que las necesidades terapéuticas crecían en la parte norte del continente americano principalmente, y la cantidad de directores psicodramáticos calificados no era suficiente. Al sopesar los peligros que podría tener una sesión tradicional de psicodrama con terapeutas poco experimentados o calificados, comenzó el siguiente movimiento: *Sesiones de Psicodrama Simulado*, bastante parecidas a las

tradicionales, con la excepción de que los actores no eran ya pacientes psiquiátricos, sino actores o voluntarios, que se presentaban frente a un auditorio numeroso, a cargo de un director capacitado en el papel de terapeuta. Seguían representando problemas sociales y el objetivo era que todos en el auditorio pudieran alcanzar una *catarsis* o aprendizaje, sobre todo los espectadores. Comenzó a ser una práctica frecuente para ofrecer tutorías en universidades, cárceles, orfanatos o lugares de labor social.

El doctor Moreno no fue el único que empleó las técnicas dramáticas de una obra de teatro en terapias psiquiátricas. En 1959, el sociólogo Erving Goffman afirmaba que la estructura de las relaciones sociales se desarrolla de la misma manera que en lo teatral. Y que la nueva tendencia psicodramática permitía al paciente una recapitulación de su pasado, pues no se basaba en guiones establecidos sino en sus propias experiencias. A pesar de que las bases pueden ser similares, el doctor Goffman no se limitaba a eso, sino que hizo: 1. Una observación constante de los comportamientos en la escena, trasladándolos a la vida para comparación, y 2. Una especie de entrenamiento para las escenas de la "vida real". Por otra parte, Moreno estaba en busca de que el paciente no solo se limitara a lo que fue o a lo que es, sino a todo lo que se quiere ser, a todas las posibilidades que su existencia le ofrece, cambiando así la percepción que tiene de su propia realidad mediante la acción.

Mientras tanto en Brasil, el dramaturgo, director y actor de teatro Augusto Boal, en los años cincuenta, comienza su trabajo con un tipo de teatro experimental, que finalmente desemboca en una pedagogía terapéutica que actúa como rehabilitadora social. Creador de los llamados "Teatro imagen" y "Teatro del oprimido", Boal trabajaba, no solo con actores en formación, o que desempeñan el oficio, sino que se enfoca en los grupos socialmente marginados, como cárceles, barrios pobres de Brasil, niños sin hogar o los campesinos a los que se les niegan tierras para trabajar y que, aparte de ello, son víctimas de extrema violencia por parte de los terratenientes, sin mencionar la injusta y distorsionada difamación que sufren por parte de los medios de comunicación nacionales.

Boal mostraba una vía transitable entre el teatro experimental y la terapia con una serie de ejercicios que servían tanto a actores como a personas fuera del ámbito teatral y que ayudaban a entender el arcoíris de nuestros miedos y nuestros deseos. Boal buscaba el cambio de la situación en conflicto a partir de entender su razón de ser, de que las personas conocieran y, a partir de ese conocimiento, se transformaran ellas mismas. "Cuando la persona sube al escenario a mostrar su propia realidad y modificarla a su antojo, vuelve a su sitio cambiada, ya que el mismo acto de transformar es transformador. Al transformar la realidad nos transformamos a nosotros mismos" (Boal, 2002, p. 27).

Boal, al igual que Moreno, intenta trabajar con sus alumnos un tipo de teatro en el que ellos sean conscientes de la situación que viven, los conflictos que aquejan sus vidas, su postura ante ello y una toma de conciencia sobre las posibilidades de cambio que pueden ejercer, poniéndose también el lugar de sus antagonistas; así se dio el desarrollo de la empatía.

Ambos personajes, aunque en distintos puntos de la historia, diversos escenarios

geográficos y diferentes enfoques humanos, buscan una sanación de la mente, del subconsciente a través de la acción espontánea que la escena teatral puede ofrecer.

Sesiones Psicodramáticas

La terapia clásica psicodramática comienza con un grupo de pacientes dentro de un espacio que será, al menos representado en forma simbólica, un escenario. Se inicia la primera parte, el "caldeamiento grupal", que supone la llegada total de los asistentes. Para la siguiente parte, el director psicodramático debe tener una alta percepción del grupo, pues surgirá, en este momento, el conflicto central de la sesión, y muy posiblemente el protagonista de esa ocasión.

Se determina que, a partir de esta fase, la dinámica psicoterapéutica puede variar tanto como el grupo lo desee. El equipo está dividido en: director, protagonista, auxiliares y observadores (público). El protagonista puede elegir que la representación se lleve a través de sus *yo auxiliares*, o bien que solo uno de ellos le asista. Puede comenzar la representación con uno de los *yo auxiliares* en el papel que el protagonista desempeñó en la vida real y, en determinado momento, detener la acción para tomar su legítimo lugar.

Hawley (1981, pp. 23, 54), expresa que, en las sesiones de psicodrama simulado, como ya se ha mencionado, modificado ligeramente para el apoyo de tutorías, clases o terapias a grupos laborales, las técnicas psicodramáticas se vuelven diversas; como la "La silla vacía", o "El pizarrón". Técnicas más adecuadas para usar fuera de la tradicional terapia.

Expone la posibilidad de utilizar sesiones de "psicodrama simulado" en las aulas de las escuelas. Para la resolución de conflictos en los adolescentes: adicciones a sustancias nocivas para la salud, embarazos a temprana edad, y a la violencia que sufren los grupos vulnerables. Ya que todo ello desemboca en otro tipo de consecuencias, como la deserción de las escuelas, una distracción en su desarrollo social y humano.

Desarrolla los niveles de la moral en los estudiantes y sobre lo que se debe hacer cuando las cosas comienzan a ir mal. Es un proceso en el que los alumnos expondrán su punto de vista, aprendiendo a respetar los de los demás. También plantea la formación de los docentes en esta área.

En los últimos años del siglo pasado, con el auge de las vanguardias teatrales, el papel del teatro como rehabilitador social ha crecido.

Teatro del Oprimido de Augusto Boal

Augusto Boal (2002, pp. 3, 46) vuelca en su libro *El arcoíris del Deseo* sus más de cincuenta años y de experiencia, laborando como actor, director y pedagogo.

Se trata de un teatro social, una práctica escénica que se fundamenta en la comunidad y la solidaridad; dirigido principalmente al cambio de conciencia colectivo.

Boal propone humanizar a la humanidad, analizar nuestro pasado en el presente que nos compete y así poder decidir libremente sobre el futuro. Creía en el teatro y en todas las demás artes como medios democráticos potenciales con los cuales se podía transformar las situaciones de violencia o dolor. Iba un poco más allá que el teatro social tradicional, pues convertía a los espectadores en “actores” de sus propias circunstancias.

A pesar de ello, la acción en el teatro no es suficiente. La verdadera importancia es la que se realiza saliendo de las instalaciones de la representación teatral, la llamada “Acción Continua”.

En el artículo electrónico de *Educarueca* (JB, 2007), se explica que la raíz del Teatro del Oprimido se centra en la recuperación de las capacidades expresivas y creativas de las personas. Se trata de encontrar nuevamente aquello que las inspira, sus propios movimientos y palabras, los ritmos que siempre les han acompañado. Descubrir la poética interna y colectiva para reconstruir y transformar nuevas estructuras con juegos escénicos, los cuales son una selección de dinámicas que tradicionalmente se utilizan para la desinhibición de un grupo teatral. Les hace conocerse los unos a los otros, entrar en una situación de confianza; ayuda a que los participantes se vuelvan conscientes de su manera de obrar, de pensar, de cómo se lleva a cabo su juicio moral, cómo es su convivencia en equipo pero, sobre todo, cómo es su convivencia con ellos mismos, cómo trabajan con su cuerpo, con su mente y con su espíritu.

El Teatro-Imagen se trata de una serie de ejercicios en donde el cuerpo se convierte en el portavoz de la crítica social. A partir de él se expresan necesidades, carencias, inconformidades o violencias que no podrían ser dichas en voz alta y, sin embargo, que el cuerpo grita. Boal comenzó a implementarlo cuando trabajó con comunidades indígenas y el lenguaje era un impedimento.

El Arco-Iris del Deseo se basa en toda la gama de opresores mentales con los que nuestra sociedad y sus miembros, carga todos los días: la soledad, el suicidio, la falta de comunicación o de empatía, etc.

El Teatro-Foro es la puesta en escena de una obra que abarca las injusticias sociales, actuando como un teatro de intervención: se recopila la información, se prepara básicamente como una improvisación estructurada y, finalmente se presenta a un cierto público. El Teatro-Foro invita a las personas, al final de la obra, a que se una al debate sobre el desenlace que se le dio y cómo lo habrían hecho ellos. El público sube al escenario y se pone, no solo en el lugar de las víctimas, sino también en el de los victimarios. El objetivo es abrir la capacidad de conciencia y empatía, no buscar culpables sino aceptar la complejidad de las situaciones.

El Teatro Invisible se trata de representaciones públicas que realizan un grupo de actores en lugares concurridos. Las situaciones suelen tomar como punto de arranque las violencias normalizadas en nuestro día a día. En este caso, los espectadores no tienen idea de que están presenciando una dramatización. Los comentarios fluyen con normalidad y a los actores se les permite la observación auténtica de los fenómenos sociales.

Conclusiones

Se ha escuchado en las escuelas de teatro la importante responsabilidad social que este tiene para con su entorno histórico y político. Conocemos bien aquellas puestas en escena que terminaron con regímenes morales dictatoriales, que despertaban en el espectador una serie de reacciones emotivas, en ocasiones sin que el propio espectador conociera que habitaban en él, como se puede observar en el video documental *El Teatro en la Dictadura. Rosario 1976-1983*, en donde se hace una recopilación de testimonios de actores, actrices, dramaturgos y directores que trabajaron en el Teatro Rosario durante la dictadura de las Fuerzas Armadas de Argentina, tras derrocar a Martínez de Perón del poder. Narran como su labor fue ir a contracorriente del absolutismo cultural, esquivando o huyendo de la censura.

Esta investigación busca desembocar en el diseño un taller de teatro, para alumnos de las preparatorias del municipio de Querétaro. Planteando que el teatro puede fungir como herramienta para la resolución de conflictos sociales y sus variantes, datos que se obtendrán del Plan Municipal de Desarrollo y del Plan Estatal de Desarrollo, (Nava Guerrero, 2018), donde se hace especial hincapié en la desertión de las escuelas, los embarazos en adolescentes. En 2014 se reportaron en Querétaro 6,937 madres entre los 12 y los 19 años de edad y 4,340 padres entre los 14 y los 20 años de edad. Problemas con alcohol y drogadicción, el 28% de la muestra, reportó consumir alcohol, y un 16% consumir algún tipo de droga. Inclusión y, por supuesto, grupos vulnerables o con alto impacto de violencia, en Querétaro el 60% de las mujeres de 15 años y más, sufren o han sufrido algún tipo de violencia.

Actualmente, los jóvenes, los adolescentes, se han convertido en esos individuos con situaciones emocionales precarias. Con los años las cosas han cambiado, mutado de manera casi imperceptible, pero también inevitable. La construcción social que nos hemos creado, así como la deconstrucción de otras tantas estructuras colectivas ha desembocado en un alto nivel de estrés, ansiedad y depresión en los adolescentes, no solo de nuestro municipio, sino de todo el país. Desde problemas familiares, violencia doméstica, discriminación o rechazo por su identidad de género y preferencias sexuales, abuso de sustancias adictivas, embarazos no deseados a temprana edad o dificultades financieras, hasta problemáticas relativamente más simples, pero igual de importantes: los difíciles cambios por los que se ven obligados a transitar, muchas veces sin la guía adecuada, sin la empatía que todos necesitan en algún momento de su vida, cuando las cosas se ponen incompresiblemente difíciles.

¿Qué elementos o características debe contener un taller de teatro destinado a jóvenes adolescentes que cursan el nivel medio superior en escuelas del municipio de Querétaro, para que, a través de juegos escénicos, se pueda abordar la resolución de sus problemáticas o conflictos sociales?

El teatro podría servir, no solo de consuelo, sino de ancla o mejor aún, de arma, para enfrentar los distintos y dolorosos episodios que la vida puede presentarle a estos jóvenes.

Bibliografía

Boal, A. (2002). *El Arco Iris del Deseo*. (Primera ed; J. Cabezas Moreno, ed.). Barcelona, España: Alba Editorial, s.l.u.

ECOPRED. (2014).

ENDIREH. (2014).

Fernandez, M. L. & Montero, I. (2012). *El Teatro Como Oportunidad*. (Primera ed; J. Garriga, ed.). Barcelona: Rigden Institut Gestalt.

Greenberg, I. A. (1982). *El Psicodrama Analizado*. Buenos Aires: Ediciones Horme s.a.e

Hawley, R. C. (1981). *Cómo Dirigir Psicodrama en el Aula*. (Primeraa e; A. Cruz, ed.). D.F. México: Editorial Pax-México.

INEGI. (2014).

JB, Y. (2007). El Teatro Del Oprimido - AB. Retrieved from Educarueca website: <http://www.educarueca.org/spip.php?article521>

López-Barbera, E. & Población, P. (2012). *Apuntes de Psicodrama Moreniano*. 28.

Moreno, J. L. (1995). *Psicodrama*. Buenos Aires: Editorial Horme.

Nava Guerrero, L. B. (2018). *Plan Municipal de Desarrollo 2018 - 2021*. 92.

Evolución de la metodología del diseño con enfoque hacia los usuarios

Germán Montero Hernández

Introducción

El método es una construcción sistemática que nos guía a lo largo de un proceso y nos dicta los caminos que debemos seguir. Dicho método se consigue después de un análisis a profundidad de los procesos lógicos a efectuar en un proyecto. La principal utilidad que nos da un método es la organización y estructuración del proceso de investigación, lo cual permite tener una visión objetiva y neutral sobre lo que se está explorando. El método, de acuerdo con Esqueda, *et al.*, (2017), es la base de cualquier metodología, entendiéndose ésta como la disciplina que se encarga de comprender los distintos factores de un proceso, dándoles una formalidad racional.

Es importante comprender que las metodologías tienen como base no sólo un método, sino que se apoyan de la técnica y de la investigación, los cuales son puntos fundamentales en los procesos científicos porque al momento de formular un proyecto, quien lo ejecuta debe ponerse en el lugar de investigador y evaluar los elementos que se requieren tomar en cuenta para resolver un problema de la mejor manera. Todos los problemas de investigación requieren de conocimientos generales por parte del investigador, quien debe tener una idea clara del contexto, de los individuos con los que se involucran más otros factores. Además de que es necesario comprender que los métodos no son estáticos y que cualquier elemento puede hacer que varíe la manera en que se abordan los problemas.

También es importante analizar los cambios que se han dado a lo largo de la historia en los procesos de diseño, para así identificar cuáles son los puntos más importantes a tener en cuenta en el contexto actual. La evolución de los procesos de diseño ha avanzado siempre en función de los usuarios, y hoy éstos han de estar presentes en todas las fases del proyecto.

Contexto histórico

Las metodologías aplicadas en el diseño han cambiado a lo largo de la historia, de acuerdo con los enfoques que ha ido tomando. En distintas etapas el diseñador ha pasado de ser un artesano que crea objetos o productos de manera directa y cercana con sus consumidores, a un profesional en cuyos procesos puede no estar involucrado en forma directa con sus usuarios. “El diseño es una disciplina proyectual

que se orienta hacia la resolución de problemas que el hombre se plantea en su continuo proceso de adaptación, según sus necesidades físicas y espirituales” (Vilchis, L. C., 1998, p. 38).

Las primeras aproximaciones en las que se pretendía involucrar el pensamiento científico en el diseño, fueron en la implementación de metodologías dentro de las primeras escuelas de diseño: la Bauhaus y posteriormente la Ulm, como lo explica Aicher (1994). Principalmente debido a la necesidad de racionalizar los procesos, tanto de la creación de los elementos, como de la visualización del mercado y el uso adecuado de los materiales que se emplearían. Este modo de observar el diseño cimentó las bases de los procesos actuales. Empero, también causó que muchos de los planteamientos metodológicos no estén bien fundamentados, debido a la idea de que los métodos o metodologías son universales y que pueden aplicarse en distintos proyectos de la misma manera, siendo esto un error.

Como lo explica Vilchis (1998), las metodologías pueden presentar elementos constantes, básicos en la estructura de una buena metodología. Tales elementos se presentan de distinta manera, pues cada proyecto es diferente. El diseñador debe ser consciente de que los proyectos son distintos entre sí, e informarse sobre cómo acoplar una metodología a sus diseños. Las metodologías evolucionan al igual que el entorno y los usuarios.

Luz del Carmen Vilchis presenta distintos enfoques sobre dichas constantes, pudiendo representarse como la estructura del método, o como puntos relevantes que deben ser tomados en cuenta para cada una de las fases del proyecto. Independientemente de cada enfoque, se presenta la idea general de que el diseño es un proceso de análisis, síntesis y evaluación de la comunicación. Y que el diseñador debe tener una visión universal en el proyecto, y ser capaz de involucrarse con todas las disciplinas que constituyen el proceso. El diseñador tiene una función de investigador dentro del proyecto.

Las primeras escuelas de diseño se enfocaban en la elaboración de elementos de producción industrial –como muebles u objetos cotidianos–, debido a que en la época de la posguerra era muy importante racionalizar los recursos disponibles. Por lo que la creación de metodologías para tomar en cuenta los recursos, a los usuarios y los contextos de uso, se tornaron muy importantes. Más tarde comenzaron a verse las capacidades de implementar metodologías en la rama del diseño visual. Por mucho tiempo los medios impresos fueron el canal principal con el que los usuarios tenían un acercamiento al diseño gráfico, y a partir de la implementación de los medios digitales han tenido una disminución significativa en su utilización. Mostrar la información en medios electrónicos presenta más ventajas, como: menores costos de producción, mayor potencial de distribución, más accesibilidad, entre otras. Por tal motivo es importante evaluar las oportunidades y los nuevos retos que presentan los medios digitales para el diseño.

Contexto reciente de los medios digitales

En relación con lo expuesto anteriormente, es importante conocer cómo ha cambiado el contexto del usuario para poder implementar elementos en una estructura

metodológica básica y solucionar problemas de actualidad. De acuerdo con los estudios realizados por la Asociación *internet.mx* (2018), basados en información del Consejo Nacional de Población (conapo), el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (inegi) y el Instituto Federal de Telecomunicaciones (ift), y las estadísticas de We are Social (2018) que retoman información de empresas internacionales como la Global System for Mobile Communications (gsma), Statista y Google. Se puede observar que el número de usuarios de medios digitales va en un aumento considerable debido a que cada vez es más sencillo y económico adquirir algún dispositivo electrónico.

Dentro del contexto mexicano, se presenta un incremento que va de entre el 9 % al 12 % de nuevos usuarios durante los últimos cinco años, los cuales representan el 62 % de la población adulta total del país. Esto crea la necesidad de analizar cuáles han sido los cambios en cuanto a la interacción de los usuarios con los productos de diseño –siendo, en este caso, los productos de diseño gráfico–. Es necesario conocer cómo han cambiado los procesos metodológicos para poder crear soluciones a posibles problemas, o cómo aprovechar herramientas nuevas.

La evolución e innovación de las metodologías de diseño actuales se ha dado gracias al trabajo e inclusión de distintas disciplinas, como la psicología, la etnografía o la administración, entre otras, a fin de comprender de mejor manera todos los elementos que conciernen a un proyecto. A raíz de la colaboración multidisciplinaria, se han creado nuevos términos que si bien no están relacionados únicamente con los medios digitales, se presentan de una manera más notoria en éstos, además de que es más sencillo el proceso de evaluación. Dichos términos explican las relaciones que se crean entre los usuarios y los productos digitales de diseño.

Nuevas herramientas digitales en el diseño

El uso e implementación del diseño en conjunto con los medios digitales, ha permitido la creación y exploración de conceptos innovadores que brindan herramientas para crear diseños más adecuados, y que tienen un especial enfoque en la relación con los usuarios. Entre algunos conceptos nuevos que se han realizado, están:

Usabilidad y experiencia de usuario

Estos dos conceptos están muy ligados el uno con el otro, y son nombrados por distintos autores centrados en analizar la relación de los usuarios con las herramientas, principalmente digitales, con las que interactúan. Entre aquellos autores se encuentran Jacob Nielsen, Don Norman, Steve Krug, Yusef Hasan Montero. De acuerdo con Hasan (2015), la usabilidad es el atributo que se refiere a la facilidad de uso e interacción entre el usuario y el objeto de diseño, pero es muy importante considerar que no es universal y que no representará el mismo nivel de usabilidad para un usuario que para otro. Dicho atributo puede ser evaluado de acuerdo con distintos rubros, como la facilidad de aprendizaje, eficiencia de uso, eficacia, y, en un valor más subjetivo, la satisfacción. Por otro lado, la experiencia del usuario está estrechamente relacionada con la usabilidad, debido a que si el producto de diseño

cuenta con los parámetros necesarios para generar una usabilidad adecuada se creará en el usuario una experiencia satisfactoria, que creará un vínculo positivo. Lo que hace que el usuario se sienta cómodo al utilizar el elemento de diseño y tenga cada vez más una familiaridad.

Gamificación

Es un elemento que sirve de vínculo entre las mecánicas de los juegos - juegos de mesa o videojuegos-, aplicándolas a contextos que no tienen alguna relación directa. Este vínculo hace que tareas cotidianas aburridas, se conviertan en experiencias satisfactorias para el usuario. Cuando la efectividad, eficiencia y satisfacción están cubiertas de buena manera, el juego y la gamificación extienden y agregan unión con estos objetivos. En el contexto de un juego, el jugador voluntariamente busca desafíos para mejorar su experiencia de juego. Los usuarios buscan empoderamiento sobre eficiencia, deleite y diversión sobre la mera satisfacción. Estos factores incrementan el nivel de unión en el juego (Kumar, 2013).

Teoría de carga cognitiva

Es un principio que se crea a partir del estudio y la observación del funcionamiento estructural del pensamiento humano. Este concepto explica cómo se toman decisiones o se racionalizan las acciones que hacemos al realizar una tarea, y muestra la importancia de crear procesos sencillos al momento de interactuar con interfaces para no saturar al usuario con cosas que realmente no le presentan una importancia, y así ayudar a que se enfoque en lo que realmente nos interesa comunicar (Andrade, 2012).

Estos conceptos son retomados y utilizados en metodologías de diseño que tienen como pilar fundamental la relación del usuario con el objeto, teniendo como ejemplo las metodologías de *Design Thinking* y Diseño Centrado en el Usuario (dcu). Ambas metodologías implementan procesos enfocados hacia secciones de diseño que anteriormente no se tenían contempladas -o por lo menos no de la misma manera en la que las primeras lo hicieron-, dando mucha importancia al usuario debido a que, de manera muy asertiva, los objetos se diseñan para usuarios específicos y es necesario conocerlos a ellos y a su contexto, para crear soluciones enfocadas y directas.

Las metodologías que se emplean para proyectos de diseño, en general tienen como pilares fundamentales dos factores: el usuario y la reiteración de procesos. A pesar de que *Design Thinking* no sea una metodología creada específicamente por diseñadores, se usa en muchos procesos de diseño de cualquier índole; esto es, no únicamente para problemas de diseño gráfico o industrial, sino que es posible encontrar procesos de otras ramas del conocimiento que utilizan sus principios. Aquella metodología surge a partir de la colaboración interdisciplinaria de distintas ramas del conocimiento, de las cuales es retomada la manera en que se abordan los distintos problemas, teniendo como principal punto de partida a los usuarios. Independientemente de la formación del investigador, o diseñador, es

necesaria la concepción a profundidad del usuario, prestando atención no sólo a su comportamiento o características individuales, sino que hay que comprender el contexto que lo rodea para entender cuáles factores son los que han influido en él, y con ello formular un perfil adecuado para el producto de diseño a realizar.

El usuario es la parte fundamental de las metodologías actuales porque los productos que se realizan siempre tienen un fin, el cual se enfoca, principalmente, en solucionar un problema o necesidad en la vida del usuario. Por lo que es importante, en los primeros pasos del proyecto, encontrar aquellos elementos que constituyen al problema real que se quiere solucionar. Debido a eso, es común encontrar en metodologías más actuales el término “empatía”, que da nombre a las primeras fases de los procesos de diseño y se presenta, por ejemplo, en *Design Thinking*, dcu y la metodología de diseño de servicios. De acuerdo con Esqueda, et al. (2017), la empatía insta al diseñador a tener un enfoque objetivo sobre cómo el usuario de su producto interactuará con éste. Por lo que el diseñador no solamente debe pensar en el usuario como un ente independiente, sino también en cómo él realiza sus actividades diarias. Empatizar con la manera en la que el usuario percibe su entorno y cómo interactúa de manera cotidiana con los objetos, permite al diseñador comprender la manera en la que su producto impactará en su día con día. Ello es muy importante porque así es posible identificar si lo que se está diseñando en verdad es algo que necesite el usuario, en si es algo que lo beneficiará y cómo.

La evolución de las metodologías de diseño clásicas es notoria al momento de compararlas con las actuales. Al contraponerlas se observa cómo el pilar fundamental es, en efecto, el usuario. La metodología propuesta por Hans Gugelot, empleada en la Escuela de Ulm entre 1955 y hasta su cierre en 1968, es una de las primeras en ver al diseño como un proceso científico. Ésta empezaba a mostrar un carácter diferente a lo presentado en la Escuela de Bauhaus, donde al diseño se le relacionaba muy estrechamente con el arte. Gugelot, basado en seis etapas (información, investigación, diseño, decisión, cálculos y prototipo), dotaba al diseño de un carácter formal e independiente de lo que es el arte. Además, mostraba al diseñador como un ente interdisciplinario, con conocimientos suficientes para involucrarse con los otros especialistas que trabajan dentro del proyecto. Su metodología se centraba en mejorar los procesos de producción en cuanto al aprovechamiento de recursos, y aunque el usuario estaba presente, sólo era una parte más en el proceso de diseño.

Retomando la metodología *Design Thinking*, podemos comparar y observar cómo han cambiado los paradigmas del diseño. Algunos completamente y otros se mantienen muy similares. Como punto principal, el usuario se ha convertido en el pilar fundamental. Gugelot presentaba al usuario de un modo superficial; una vez obtenido su perfil parecía pasar a un segundo plano en el proceso de diseño, y no se volvía a interactuar con él hasta tener el producto final.

Mientras que actualmente el usuario siempre debe estar presente en todas las fases del proceso de diseño, a fin de obtener una retroalimentación que ayude a tener una visión clara sobre lo que se debe ir corrigiendo o cambiando en cada etapa y así disminuir la probabilidad de tener que implementar cambios radicales al final del proyecto. Los procesos de diseño clásicos se centraban en la mejor utilización de los recursos y materiales para producir en grandes cantidades y para que los

productos finales duraran muchos años. En la actualidad los productos digitales, sobre todo, ya no están tan limitados por los recursos, y a diferencia de los viejos procesos de diseño ahora los diseñadores están centrados en brindar experiencias a los usuarios, pues como lo expone “diseñar teniendo este enfoque permite crear en el usuario sensaciones que no sólo se dan por cumplir sus expectativas, sino que crean en él una familiaridad con el producto” (Carraro, 2015, p. 447).

Las experiencias positivas ayudan tanto al usuario como a la compañía a crear un vínculo con los productos. Los usuarios que se sienten cómodos con el producto o el servicio lo seguirán usando y estará cada vez más involucrado en su vida cotidiana. Para crear esta familiaridad con el usuario es necesario retomar las propuestas metodológicas centradas en él (principalmente la usabilidad). Y además, el diseñador ha de estar informado acerca de las técnicas apropiadas para aplicarlas. Hoy, la usabilidad es medible a través de distintos parámetros. Y esto dota al diseño de un carácter científico.

Conclusiones

Tener en cuenta cómo los procesos de diseño han cambiado a través de su historia, nos muestra que no es una disciplina separada de las demás, sino que necesita complementarse con otras para generar soluciones adecuadas a los problemas. También nos muestra que el diseño no es un proceso caótico, o meramente artístico proveniente de la inspiración. Es un conjunto de procesos que deben estar bien fundamentados y que contienen un carácter científico. Actualmente el diseñador también es un investigador que no solamente debe centrarse en producir un producto, sino que debe profundizar en los procesos adecuados para cada proyecto. El diseño no puede ser entendido como un proceso artístico. Debe presentar una formalidad en su fabricación para tener fundamentos claros en el producto final.

Como diseñadores de la Era Digital, es importante conocer los procesos y los avances metodológicos para saber cuáles son los mejores caminos que podemos tomar a la hora de diseñar elementos que, además de ser funcionales, cuenten con un enfoque dirigido al usuario y su contexto, para generarle experiencias. Es necesario conocer las herramientas que nos proporcionan los medios digitales para aplicarlas en distintos contextos, como son la educación, la economía, la psicología, u otros, donde dar solución a problemas reales. Los productos de diseño no sólo son objetos funcionales. Forman parte de la cultura de una sociedad y pueden ofrecer impactos positivos en ella.

Bibliografía

- Al.mx. (2018). 14 *Estudio sobre los hábitos de los usuarios de Internet en México, 2018*. Recuperado de: <http://asociaciondeinternet.mx/>
- Andrade, L. (2012). *Teoría de la carga cognitiva, diseño multimedia y aprendizaje: un estado del arte*. *Magis*, Revista Internacional de Investigación en Educación, 5(10), 75-92.
- Bravo, Ú. (2016). *Diseño para el desarrollo. Vigencia de los principios de Ulm frente a los desafíos del proyecto país*. RChD: creación y pensamiento, 1(1), 79-93.
- Carraro, J., Duarte, Y. (2015). *Experiencia de Usuario (UX). Cómo diseñar interfaces digitales amigables para las personas y rentables para las compañías*. Argentina: Editorial Autores de Argentina.
- Esqueda, R., et al., (2017). *Design Thinking? Una Decisión a Nueve Voces*. México: Ars Optika Editores.
- Krug, S. (2015). *No me hagas pensar: Una aproximación a la usabilidad en la Web*. Estados Unidos: Pearson.
- Montero, Y. (2015). *Experiencia de Usuario. Principios y Métodos*. Recuperado de: <http://www.yusef.es/>
- Vilchis, C. (1998). *Metodología del Diseño. Fundamentos Teóricos*. México: Claves Latinoamericanas.
- We are Social (2018). *We are Social America Central, 2018*. Recuperado de: <http://digitalreport.wearesocial.com/>

Epílogo

Mtro. José de Jesús Fernández Malvárez

Llegados a este punto, seguramente los textos aquí recopilados podrán dar cuenta per se de la existencia de nichos de investigación en y sobre las artes. Los tópicos expuestos presentan una gran diversidad temática y metodológica; desde aquellos que se engarzan en el análisis de obras musicales, artísticas y humanísticas, hasta los que esbozan una beta reflexiva sobre las implicaciones de poner en marcha proyectos digitales o de diseño web.

Se exponen temas tan complejos como el análisis del catálogo de obras del Canónigo Cirilo Cornejo Roldán; director de la Escuela de la Escuela de Música Sacra del Estado de Querétaro durante los años de 1942 a 1953 o 1954, reconocido exponente de la música sacra con más de seiscientas obras en su haber. Sobre esa misma línea, se analizó también el “arte sacro” como una expresión que trasciende a la mera concepción artística, y que se presenta, en las líneas de Marco Antonio Ávila, como parte esencial de la naturaleza espiritual del ser humano.

Siguiendo la línea de la manifestación humana sonora más sublime; la música, podemos encontrar exposiciones temáticas como la realizada por Nadia Guadalupe Fuentes, loables por tamiz social, pues dedica su reflexión al programa de estimulación musical para adultos mayores: Tata k’eri, articulándolo como un ejercicio metodológico cuyos resultados aún son inciertos, pero que se antojan dignos de mención futura.

“Los museos se han interpretado por mucho tiempo como lugares de admiración de objetos, sitios estáticos para contemplar arte y como espacios para visitar silenciosamente sin interactuar” (INEGI, 2017). Con esta atinada referencia inicia Rudy G. Rodríguez, abriéndonos otro panorama interesante y unas reflexiones atinadas sobre el reto actual en la innovación de los museos, enfatizando en la necesidad que estos tienen de atraer público nuevo ante la inminente crisis que presentan.

Un ejercicio ensayístico que presume romper paradigmas, es precisamente el expuesto por Pedro Meyer, quien presume una suerte de alebrije desde una concepción estética transgresora al canon clásico. Nos presenta a esta figura no únicamente como una pieza artesanal colorida y fulgurante, sino como una imagen monstruosa, buscando, a través de su retórica, deconstruir la percepción estética albergada en el concepto y la figura.

Y qué decir de la investigación y análisis teatral, particularmente de aquel que gira en torno a la risa. Rafael Martínez nos presenta una interesante reflexión sobre dos tópicos que podrían pensarse polares: la obra de Aristófanes y la de Woody Allen. En este ejercicio ensayístico, Rafael parte de la idea de que ambas gozan de

un mérito propio, pero que, sin embargo, ambas comparten una promesa común: generar una percepción hilarante de sucesos que pueden o no ser cotidianos.

En la música podemos encontrar no sólo sonidos, sino arte puro. La laudería, por su parte, forma parte inexorable de la producción musical, pues a través de esta se permite dar vida a los instrumentos que, a su vez, permiten la expresión melódica y rítmica. En este sentido, Daniela Villanueva nos presenta el mundo de esta práctica a través de sus ojos, manifestando su latente inquietud línea a línea por mantener viva esta tradición.

El cuerpo es otro tema recuperado en este compilado, donde Andrea E. Valdés tiene a bien exponer sus reflexiones sobre la sensualidad en la estética del sufrimiento y los límites de la entrega de la mujer mexicana, dejando entrever en sus líneas una visión distinta sobre las mártires y la conceptualización del sufrimiento a través del proceso de cosificación de estas, recalcando la ironía de la suerte de las mártires, a quienes se transforma en ícono para la adoración, desligándolas a la vez de su propia humanidad.

Y qué decir del feminismo, que no sólo es un tema en boga en los nichos académicos contemporáneos, sino que es un tema siempre necesario en toda investigación seria. Jacqueline González y Vivian L. Santillán nos presentan, bajo esta lógica, una propuesta artística a partir de un análisis de índole feminista comunitario, analizando esta dimensión desde un esquema binodal: el arte y el feminismo (particularmente el comunitario), a la vez que presentan un esquema resultante de su trabajo de intervención.

Horror corporal, texto presentado por Giovanna N. Cueller, sugiere una reflexión personal a partir de su propia experiencia corporal y la visión que de este conforma a través de su experiencia, dando pie a un análisis sobre la composición de los cánones del horror contemporáneo y sagaz tendencia a reducir el cuerpo a la carne. Otro tópico en boga, y cuyo análisis deriva de una de las líneas temáticas que se antojan particulares de la Facultad de Bellas Artes, es el arte terapia. Araceli García nos esboza unas líneas de este tópico en relación con los procesos de rehabilitación de mujeres con problemas de adicción, construyendo de forma esquemática los posibles beneficios de este modelo en la atención de esta problemática social, así como estableciendo algunas pistas sobre su implementación.

La composición de los pigmentos y su aplicación en la pintura mural es el tema escogido por Gustavo Villanueva, exponiendo las particularidades de la restauración y su rango de acción y poniendo particular énfasis en el campo de la pintura mural. A este respecto, nos presenta una gama de esquemas de colores y su composición química, discutiendo sobre los resultados de la aplicación de pigmentos en este campo de la pintura.

Por otro lado, pero en la misma línea temática, Podemos encontrar los planteamientos expuestos por Fátima Bautista, quien nos introduce en el estudio del comportamiento de pigmentos minerales originarios de la Sierra Gorda de Querétaro, ponderando su análisis en torno a las particularidades y posibles rangos de ejecución de estos pigmentos, así como sus diferencias con otros.

Cuando pensamos que hemos visto temas diversos provenientes de la convergencia entre arte y ciencia, podemos encontrarnos con obras tan divergentes como la

presentada por Laura Cruz, quien nos da cuenta de la posibilidad de establecer obra musical como estimulante para el crecimiento de la lechuga romana, presentando algunos resultados de su experimentación en torno a este fenómeno.

Karla D. Galván nos asoma a otro tópico de investigación en desarrollo dentro de la percepción artística y humanística. En su texto titulado “El actor como rehabilitador social”, Karla expone sus reflexiones a partir de algunos casos modelo sobre la pertinencia de un taller de teatro a jóvenes adolescentes que a través de juegos escénicos los dote de herramientas para resolver problemáticas personales de su entorno familiar y social. Dicho esto, este trabajo permite entrever un punto de partida para la comprensión del teatro como terapia.

Compartiendo algunos aspectos, aunque desde distinto ángulo y eje temático, A. Flores nos presenta unas líneas en torno al desarrollo infantil contemporáneo y el estrés que conllevan las nuevas (y viejas) formas educativas familiares y sociales. En este sentido, su propuesta manifiesta como “el juego de crecer”, nos compromete a la reflexión en torno a este fenómeno cada vez más común en nuestra sociedad.

Por último, pero no menos importante, podemos encontrar a manera de remate el texto de Germán Montero, donde analiza la evolución metodológica del diseño con enfoque hacia los usuarios, exponiendo viejos y nuevos conceptos en torno a los esquemas vigentes del diseño, así como la subsecuente evolución de sus herramientas.

Habiendo expuesto de manera sucinta los tópicos y conclusiones que conforman el cuerpo de este texto, podemos encontrar en este compilado la imperante necesidad de impulsar la investigación en el área artística y humanística. Si bien es consabido dentro del nicho académico interno que existen, generalmente se ciñen a este limitado repertorio. De tal suerte, resulta necesario, pues, derribar las fronteras autoimpuestas que ciegan nuestros horizontes formativos.

Así pues, esta obra abona a impulsar la investigación en las artes y las humanidades, pues comprende no sólo un esfuerzo por parte de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro, así como del comité organizador del “I Simposio de Estudiantes Investigadores en Artes y Humanidades” y las distintas áreas que conformaron y apoyaron este magnánimo evento, sino un entramado de temas, perspectivas, metodologías y reflexiones que brillan por ser el esfuerzo de alumnos y docentes interesados en promover la investigación artística y humanística.

En este sentido, si bien es sabido que, como escribió Murakami muy acertadamente, “el número de escritores no tiene límite, pero sí el espacio en las librerías”¹ - y pensando en todo aquello que se pierde en el proceso de la trascendencia pseudónima -, este libro recupera las investigaciones y reflexiones; muchos a manera de ensayo, de algunas de las jóvenes promesas del arte y las humanidades. Y, ¿por qué no? de la investigación en torno a estos tópicos.

¹ Murakami, Haruki (2017), *De qué hablo cuando hablo de escribir*, TusQuets Editores, Colección Andanzas, México. Pp. 22.

Bibliografía

Murakami, H. (2017). *De qué hablo cuando hablo de escribir*. México: TusQuets Editores, Colección Andanzas.

Reflexiones en torno a las artes y las humanidades
Volumen 1

**Co°denadas
del Arte**