

Pamela S. Jiménez Draguicevic
Hugo Chávez Mondragón
Antonio Tostado Reyes

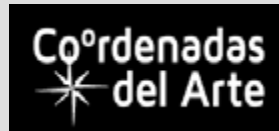
(Coordinadores)



Horizontes

Procesos y novedades en la
creación artística y cultural





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 Valdéz
M. en C. Silvia Pantoja Ruiz
Dr. Sergio Rivera Guerrero
M. en A. Hugo Chávez Mondragón
Dra. Irma Fuentes Mata

Horizontes, procesos y novedades en la creación artística y cultural

Pamela S. Jiménez Draguicevic
Hugo Chávez Mondragón
Antonio Tostado Reyes
(Coordinadores)



Índice

Presentación.....10

Transformaciones artísticas en la obra de Feliciano Peña.....13
Magali Barbosa Piza

Necesidad escénica.....2
3Benito Cañada Rangel

Espectáculos redituables.....31
Ana Cristina Medellín Gómez

**Laboratorio Teatral Látex-UAQ:
en búsqueda de una compañía sustentable.....39**
Pamela S. Jiménez Draguicevic

Las artes escénicas como empresa.....47
Pablo Alejandro Cabral

**Retos de la gestión cultural de la artesanía de la alegría
de amaranto de Santiago Tulyehualco.....57**
Jonathan Luis Domínguez Herrera

**Testimonios de investigación:
"Corpus orales de la Ciudad de México".....65**
José Luis Gutiérrez Rocha

**Investigación, conocimiento y creación en el artista visual:
Estética de una experiencia propia con el vidrio.....83**
Dolores Julieta Buenrostro Rojas

**Hermenéutica y estética del asco,
entre la animalidad y la humanidad.....91**
Enrique J. Rodríguez Bárcenas

**La cultura artística desde la estética prudencial
(una aproximación).....99**
Juan Granados Valdéz

**Avance de Investigación "La fiesta del huapango en
San Joaquín, Qro. Tradición y cultura que se valora,
preserva y difunde desde la UAQ"109**
María Josefina Juana Arellano Chávez,
Alfredo Ortiz Quiroz
Juan Carlos Sosa Martínez

Acción Picto-Andarina. Una estrategia de producción artística.....117
Ivon Florezh

**Aproximación al tipografismo como elemento
gráfico-expresivo en las artes:
El caso de las vanguardias del siglo XX.....125**
Jose Antonio Tostado Reyes

Primera edición octubre de 2018.
Horizontes, procesos y novedades en la creación artística y cultural
Pamela S. Jiménez Draguicevic
Hugo Chávez Mondragón
Antonio Tostado Reyes
(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 propia Facultad.

Diseño Editorial: Antonio Tostado Reyes

Fotografía de portada: "Particularidades cotidianas 25". Autor: Humberto Ramírez Lara

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: 978-607-513-423-9
Hecho en Querétaro, México



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

M. en A. Hugo Chávez Mondragón
Presidente del comité editorial de la
Colección Coordenadas del Arte

M.D.E. Antonio Tostado Reyes
Coordinador de imagen editorial y diseño

Los coordinadores de la obra



Dra. Pamela S. Jiménez Draguicevic

Profesora de Tiempo Completo de la Facultad de Bellas Artes de la UAQ, , miembro del Cuerpo Académico consolidado #75 ARTE CONTEMPORÁNEO, en las líneas de Investigación: Creación y Teoría del Arte// Metodología de la Educación e Investigación Artísticas// Creación e Interpretación del Arte. Perfil Prodep desde 2008 a la fecha, docente, investigadora, actriz y co-directora de la Compañía *Laboratorio Teatral Látex-UAQ*. Jefa de Investigación y Posgrado de la Facultad de Bellas Artes-UAQ

Estudió el Doctorado en Artes en la Universidad de Guanajuato y la Maestría en Arte: Estudios de Arte Moderno y Contemporáneo, en la Facultad de Bellas Artes-UAQ, así como la Especialidad en Fonoterapia del Instituto Integro en Guadalajara, Jalisco y la Licenciatura en Actuación en la Escuela de Arte Teatral, INBA.

Ha impartido cursos y diplomados sobre Voz hablada, entrenamiento actoral, Commedia dell' Arte, Fonoterapia y extracotidianidad escénica en México, Brasil, Nicaragua, España, Argentina, Venezuela, Colombia y Costa Rica en Congresos, Festivales y Universidades.

Ha realizado ponencias y conferencias a nivel estatal, nacional e internacional sobre área vocal, proceso actoral, fonoterapéutico y tutorial. Ha dirigido y actuado en montajes escénicos a nivel estatal y nacional.

Ha publicado los libros *La Extracotidianidad en el proceso escénico*-Fontamara y Universidad Autónoma de Querétaro-2014/ -*Tres grandes vertientes del Entrenamiento Actoral: Stanislavski, Meyerhold, Grotowski*-Serie Bellas Artes- 2011/ -*Eficiencia Vocal para la Óptima emisión del sonido*-Universidad Autónoma de Querétaro-Serie Bellas Artes- 2010.

Ha participado también en diferentes libros colectivos, revistas arbitradas y de difusión.



Mtro. Hugo Chávez Mondragón

Licenciado en psicología social por la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ); maestro en Arte Contemporáneo y Sociedad por la UAQ. Profesor-investigador de tiempo completo en la UAQ. Miembro de la Red temática de estudios transdisciplinarios del cuerpo y las corporalidades del CONACYT (Consejo nacional de ciencia y tecnología).

Ha participado con ponencias y conferencias en más de 40 coloquios y congresos tanto en México como en el extranjero como resultado de proyectos de investigación, ensayos libres y colaboraciones de difusión académica en varios países. Además de contar con publicaciones de difusión internacional sobre las temáticas del arte, la psicología social y la cultura visual.

Actualmente es docente de grado y posgrado en la Facultad de Bellas Artes de la UAQ y coordinador del proyecto editorial de la misma Facultad. Miembro del Cuerpo Académico #134 Antropología del Cuerpo y Cultura Visual.



Mtro. Jose Antonio Tostado Reyes

Docente e investigador de tiempo completo de la Universidad Autónoma de Querétaro. Licenciado en Diseño Gráfico por la UNAM y Maestro en Diseño Editorial por la Universidad Anáhuac.

Ha participado como docente impartiendo cursos en diversas instituciones de educación superior nacionales e internacionales. Participante en las Bienales Nacionales de Tipografía en 2006, 2008 y 2010. Profesor invitado y conferencista en la Maestría en Diseño Gráfico de la Universidad del Istmo, Guatemala. Ha publicado textos en torno a la tipografía, así como a la enseñanza universitaria en el campo del diseño gráfico.

Sus líneas de trabajo académico y de investigación se basan principalmente en la tipografía, la semiótica y el diseño de información, así como el estudio ético y sustentable de la profesión, desde el análisis y la producción de imágenes.

Actualmente es docente de la Maestría en Diseño y Comunicación Hipermedial y coordinador de imagen editorial de la Facultad de Bellas Artes.

Horizontes...

Presentación

Los materiales que conforman el presente libro corresponden a una serie de reflexiones en el ámbito de la creación, donde profesionales de diversas universidades en México comparten sus experiencias y resultados de investigación sobre las temáticas que les interpelan en sus espacios laborales y profesionales, sean como docentes o como pintores, músicos, escultores, actores y bailarines, etc.; es decir, desde su faceta como artistas.

Es así, que a través de estos textos se proponen una exploración temática interdisciplinar desde el arte y las humanidades, cuyo objetivo es permitir y favorecer la reflexión crítica y el intercambio de ideas sustanciales en torno a la investigación en esos terrenos, desde la academia, pero también desde el escenario, la práctica artística y el pensamiento humanístico.

El título que da nombre a este compendio: Horizontes, procesos y novedades en la creación artística y cultural, da cuenta de los propósitos y perfiles temáticos de los trabajos que contiene, intentando, justamente, resaltar ésta última característica que han aportado en su búsqueda los autores de los textos; aquello que se ha vuelto difuso: lo nuevo.

Y es que apelamos a la novedad, desde el sentido del aporte de enfoques actuales, nuevas perspectivas y planteamientos sobre problemáticas de análisis, reflexión y amplio interés y que puedan lograr trascendencia en el campo de las artes, la cultura y la gestión, pues es a través de ésta última, que los procesos en la actualidad suceden y fluyen. La gestión se ocupa de los proyectos artísticos y culturales, pero también de las ideas. Visto así, la propia investigación es un mecanismo natural de gestión de ideas, saberes y hallazgos.

Un conjunto de trece textos que funcionan de forma independiente o colectiva, donde se evidencian años de trabajo por parte de investigadores consolidados y nuevos

talentos en el análisis que acuden con su frescura a la convocatoria de este diálogo y convergencia entre dos formas (creación y gestión) de pensar el arte y la cultura. De ahí el deseo de proponer no un híbrido, pero sí una amistad entre ambos conceptos. Pues, es un desacierto poner en una misma ecuación la situación actual de un recorte presupuestal, cada vez más evidente hacia el sector artístico-cultural por parte del gobierno federal, por un lado; y por el otro, la creciente exigencia y competencia profesional y técnica existente en la presentación de los eventos artísticos que se llevan a cabo. Un proyecto artístico-cultural puede llegar a ser un fracaso por múltiples motivos externos que no tienen relación directa con la calidad de la propuesta en sí. El motivo es que, aspectos esenciales como: estrategias de difusión y promoción, análisis de factibilidad no se realizan de manera meticulosa, provocando que un trabajo surgido de un esfuerzo artístico en conjunto no llegue al público consumidor como se tiene contemplado. Desafortunadamente, en innumerables ocasiones se piensa que el arte y el negocio no conviven...craso error.

Pamela S. Jiménez Draguicevic

Hugo Chávez Mondragón

Jose Antonio Tostado Reyes

Transformaciones artísticas en la obra de Feliciano Peña

Magali Barbosa

El presente texto emana de la investigación doctoral “Identidades gráficas y pictóricas en la obra del artista silaoense Feliciano Peña” presentada este año con el objetivo de descubrir rasgos de identidades del México posrevolucionario en la obra del pintor. Se presenta una breve reflexión desde diversos contextos generadores de encuentros con el proceso artístico del pintor y grabador guanajuatense.

En México el ideal muralista, a principios del siglo XX, divulgó una realidad mexicana dañada por una revolución. Vasconcelos visualizó un plan de nación el cual perseguía la reconstrucción de una identidad fragmentada de un país rasguñado por los enfrentamientos violentos. Muchos fueron los artistas invitados a plasmar sus visiones en edificios públicos de la Ciudad de México al seguir un principio generado por el secretario de educación. Demostrar en imágenes las presencias mexicanas entre el dolor y los triunfos, inmortalizar intensos movimientos sociales, culturales y políticos. Construir una identidad nacional de imágenes y simbolismos. A ese llamado se despertaron los pinceles de Rivera, Orozco, Siqueiros, Tamayo, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Fernando Leal, Jean Charlot, Montenegro, fieles estudiosos del rigor de la academia. Con ellos las ideologías se convirtieron en imágenes de seres humanos, lecturas de realidades y visiones de asombros.

En nuevos espacios una joven generación de artistas florecía, niños y jóvenes participaban en el movimiento de las Escuelas de Pintura al Aire libre a cargo de Alfredo Ramos Martínez y un grupo de artistas mexicanos que idealizaban una educación artística al alcance de mayorías. Los estudiantes formados fuera de la academia dibujaron imágenes de un México noble, rico, diverso. Tal es el caso del guanajuatense Feliciano Peña.

Feliciano Peña (1915-1982) hombre sencillo, nacido en Silao, crece y se hace también en la Cd de México con la percepción de otros paisajes mexicanos, de espíritu robusto

graba y pinta imágenes de campesinos, obreros, paisajes, de transformaciones, progresos, de soledades y melancolías. Alumno de la Escuela al Aire Libre de Tlalpan, desde los 13 años. Amigo de José Chávez Morado, Manuel Echauri, Amador Lugo, colaborador en revistas con Efraín Huerta y Silvestre Revueltas, compañero de Luis Nishizawa amantes de naturalezas escondidas. La producción de Peña suma más de trescientas obras de diversas técnicas que recrean escenas de mediados del siglo.

La Academia de San Carlos, símbolo de la educación artística en el siglo XX mexicano, se fortaleció con la participación de artistas y maestros expertos en composición, historia del arte, geometría, dibujo, perspectiva, perspectiva de sombras, composición, contraste, armonía cimentó tierras fértiles en las que florecieron creativities, quienes entre el hacer y la política, encabezaron el proyecto artístico más ambicioso de la época: las escuelas de pintura al aire libre.

Francisco Díaz de León -coleccionista, tipógrafo, amante de las artes del libro- identificaría en Feliciano Peña la capacidad creadora, detallista, fresca y honesta en su manera de trabajar. Su maestro influiría profundamente en la costura del hacer en su obra al enseñarle variedad de técnicas del grabado las cuales predominarían en su producción artística.

Feliciano aprendería también de los pintores contemporáneos algunas notas del ser y del hacer en el arte gozando de las participaciones que tendría con los grandes muralistas, Frida Kahlo, Gabriel Fernández Ledesma, Pablo O'Higgins, "Dr. Atl", Julio Castellanos, Agustín Lazo, entre muchos otros.

En uno de los ejercicios de la investigación al reunir la mayoría de la obra de Peña en imágenes –de exposiciones, publicaciones de arte, colecciones privadas- descubrimos que a partir del año 1940 en sus obras se perciben elementos de la obra artística como armonía, composición, contrastes cromáticos por la presencia del color que en su producción anterior no están presentes. De igual forma al detenernos en el modo de hacer en óleos, xilografías, grabados, acuarelas, aguafuertes, se observan variaciones en el proceso de creación artística que saltaban a la vista como si de otro artista se tratara. Como en muchas indagaciones a la búsqueda de interrogantes iniciales se sumaron nuevas inquietudes que generarían nuevas líneas de investigación.

Si bien, en las Escuelas de Pintura al Aire Libre no formaban artistas educados con canones estéticos europeos, acompañados de arquitectos y artistas de la academia, encontramos en la producción de Feliciano Peña obras que se alejan de los métodos de enseñanza aprendidos en el proyecto educativo de Alfredo Ramos Martínez. Algunas de estas obras fueron firmadas en periodo largo entre la década de los años cuarenta y setenta, son varias de estas obras las que le sitúan como artista reconocido internacionalmente con participaciones importantes incluso dentro del arte moderno mexicano.

Métodos de enseñanza en las Escuelas de Pintura al Aire Libre

Ramos Martínez impulsaría temas que adquirirían un carácter reiterativo como la presencia del indígena, campesinos, la vida cotidiana de la época, oficios, la familia o como él

lo nombraría: "un arte verdaderamente mexicano".

Se impulsó, como sello, el anti academicismo alejado de las imitaciones y el recurso impresionista en las formas. Díaz de León, a su vez, consideraba importante despertar el interés artístico y estético del niño en la naturaleza. Observamos en los primeros grabados de Peña quizás un estilo primitivista, espontáneo, tonalidades brillantes y arbitrarias.

En el trayecto de la investigación sobre la búsqueda de métodos de enseñanza no encontramos como lo comenta también Laura González Matute, un documento como una unidad de estudios con las temáticas que aprendían los alumnos de las EPAL, es decir, si abordaban conocimientos básicos de perspectiva, composición, dibujo, geometría u otras líneas de estudio. José de Santiago, uno de los exdirectores de la Esmeralda y el Mtro. Jesús Gallardo, reconocido paisajista radicado en Guanajuato, quienes llegaron a conocer a Feliciano Peña, afirman que la dinámica de trabajo no era comparada con el rigor de estudio y exigencia para los alumnos de la academia.

Las aseveraciones de varios críticos y artistas de la época, en torno a la calidad de las obras de los estudiantes demeritarían por años el trabajo que los niños y jóvenes, mujeres y hombres, grababan, pintaban y dibujaban calificándolos, de manera peyorativa, como curiosidades naïff. Afortunadamente el INBA y el MUNAL desde hace casi veinte años han realizado exposiciones y publicaciones que dignifican la labor.

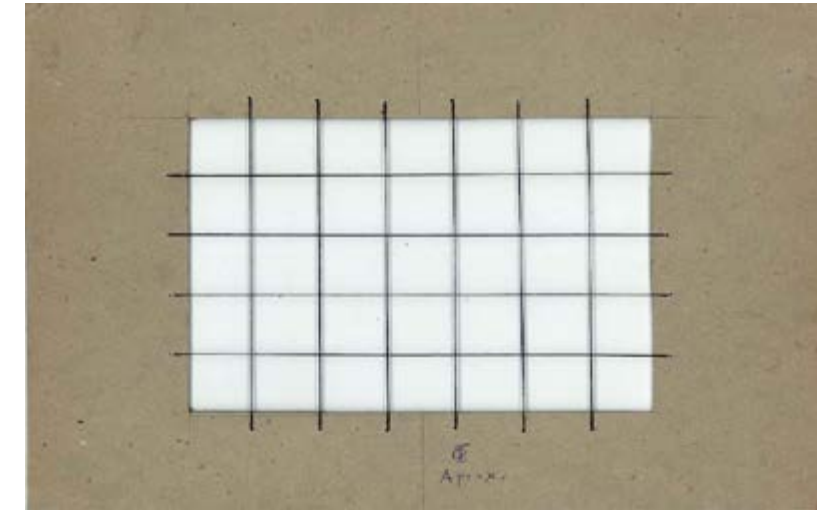
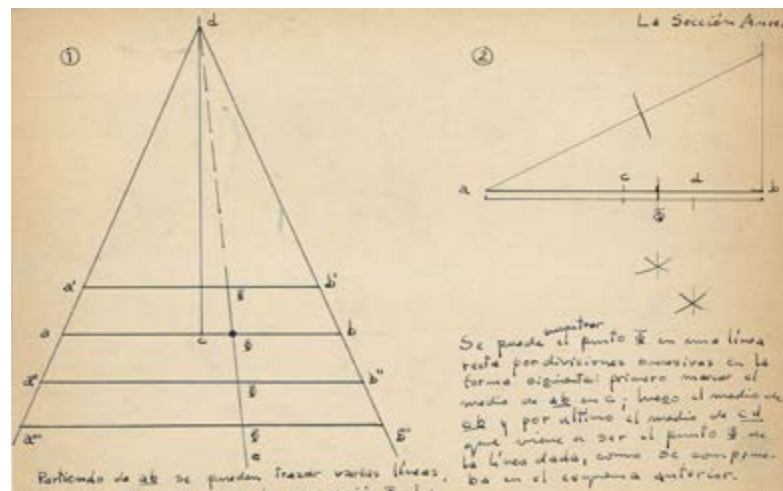
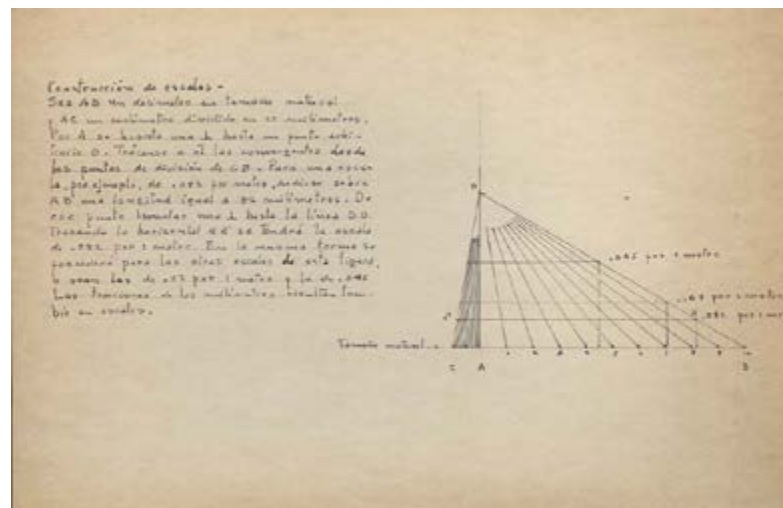
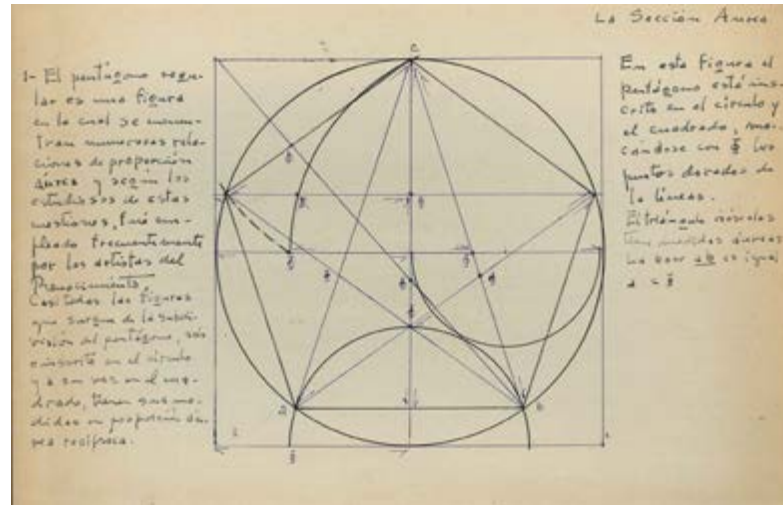
Como se mencionó anteriormente en la producción temprana de Peña, dedicada mayormente al grabado, observamos dominio de la técnica donde predominan los encuadres cerrados, como si fuera un detalle de la obra, una parte de la totalidad esto se deba quizás por algunas inconsistencias en la composición, distribución de espacios, ubicación de elementos. Sin embargo en etapas posteriores observamos en obras con temática del paisaje que los elementos coexisten de manera más armónica, se percibe un orden, una intención.

Si la formación del artista silaoense no se esculpió en el rigor de la academia, no gozó del mecenazgo como estancia para su consolidación artística ¿qué sucedió en su proceso creativo para reconocer que en la última etapa de su producción los logros son armónicos e incluso permiten apreciar otros atributos?

Marcos Peña Zepeda, nieto de Feliciano Peña, nos permitió consultar documentos pertenecientes a su abuelo, folletos, imágenes, fotografías, apuntes que la familia ha conservado durante años.

Envueltas en una bolsa de plástico descubrimos hojas, papeles, cartones y cartulinas con anotaciones, trazos, dibujos, esquemas los cuales nos acercaron al proceso creativo que Feliciano Peña imaginaba y proyectaba de una idea para plasmarla en un papel o en un lienzo, trabajando con la sección de oro.

Observamos cartoncillos del autor en donde plasma versiones preliminares a manera de bocetos en donde planea y ordena, a partir de ejercicios sobre la proporción áurea y la construcción de escalas. Las siguientes imágenes ilustran los ejercicios previos que el artista contemplaba como antecedente al proceso creativo.



F. Peña se apoyaba en materiales que él mismo producía. Como este bastidor de cartón con retículas de hilo para la proyección de sus trabajos.

Pablo Tosto retoma la definición del concepto de proporción áurea de Leonardo Da Vinci:

Cortar una línea en dos partes desiguales, pero de manera que el segmento mayor sea a toda la línea como el menor lo es al mayor [...] Esta forma de seccionar proporcionalmente una línea se llama "Proporción Áurea". [...] Cuando se organiza un cuadro, una escultura o una pieza arquitectónica aplicando estas relaciones, se logra espontáneamente una composición en proporción áurea" (Tolso. 1998, p.10)

Algunas obras las obras de Peña fueron trabajadas de manera intencional aplicando principios de la proporción áurea sumando en su proceso creativo lo aprendido en la escuela de Tlalpan y la indagación individual lo llevaría a lograr obras poseedoras de belleza y armonía.

Si bien es cierto que los métodos de enseñanza en Tlalpan, sinónimo de libertad y creatividad, no contemplaban acercamientos teóricos para la proyección y ejecución de la obra, es decir no se formaba en el rigor académico, quizás, su interés nacería de sus encuentros con pintores y artistas quienes se convertirían en amigos y otros, en compañeros de presentaciones y exposiciones. El acercamiento al arte de Francisco Díaz de León, José Chávez Morado, Luis Nishizawa, Nicolás Moreno, Federico Cantú, Rafael Coronel, Angelina Beloff, Jorge González Camarena, Amador Lugo, Leopoldo Méndez, Juan Soriano, Alfredo Salce, entre otros, sembrarían inquietudes que ensancharían su experiencia creativa, su identidad artística.

Reconocemos que los métodos pedagógicos como los de dibujo de Alfredo Best Maugard (1891-1959) presentes en propuesta educativa vasconcelista, no intervinieron en el proceso creativo de Peña ya que estos métodos se insertaron únicamente en las escuelas primarias de la Ciudad de México: "La teoría estética de Maugard proponía la integración de siete elementos: espiral, círculo, medio círculo, el motivo de la S, la línea ondulada, la línea quebrada y la línea recta" (Affron, 2016, p.291).

Como se observa estas afirmaciones y hechos sobre la obra del grabador y pintor silaoense se dibujan nuevos caminos de indagación que sin serán objeto de próximas investigaciones.

Reconocemos que el primer compromiso del pintor es con su obra, con los lenguajes, con la provocación de un cambio ante la estética, la ética y la vida social que sin un anarquismo retoma o prosigue líneas de la creación pictórica en las que se ha formado, y deseos de ofrecer otras visiones de una "realidad" compartida.

Como ocurre de una a otra forma en cada pintor, en su producción, hay obras que se ubican en el principio, en el medio o en el fin de su vida, con un proceso natural de crecimiento en la creatividad y las formas y técnicas en la pintura, en la identidad del ser del pintor con la obra y la irradiación de formas y colores hacia una realidad mexicana de la cual nace la obra. Hay pinturas y grabados que pudieran tocar lo naif, paisajes que se entretengan con los de Velasco, en donde la espátula abre espacios que ocurren como bajo relieves y sobre relieves sin preocuparse por la ayuda del pincel; parece que se trata de un golpe de vista que hiere la sensibilidad, engendra los colores y las líneas del paisaje.

El primer contacto con el objeto de arte, es sensible, no intelectual. Como todo lo que llega a la mente pasa primero por los sentidos, es claro que en un segundo paso, entra la razón a decir significados.

Raquel Tibol escribe sobre su producción paisajística:

El paisajismo se fue convirtiendo más y más en una necesidad, en su modo de ordenar pictóricamente colores y formas, luces y sombras. No tuvo preocupaciones vanguardistas. Le importaba la buena ejecución de su trabajo, el dominio del material, fuera óleo, gouache, temple, acuarela, tinta, lápiz o carboncillo. No se aferró a recetas. Durante toda su vida probó herramientas y revisó fórmulas, persiguiendo siempre una máxima limpieza y un mínimo de sofisticación. (Tibol, 2000, p. 19)

La presencia del óleo, sobre varios soportes, sobresale de la variedad de técnicas trabajadas por el autor. La etapa donde Feliciano Peña se siente más cómodo, acogido y quizás representado, sea la paisajística ya que lo largo de casi cuarenta años pintó diferentes temas con esta mezcla de aceites y resinas. En el mes de Abril de 1978 Feliciano Peña escribe como encargo, para el Salón de la Plástica Mexicana, sobre su gusto por el paisaje.

En la diacronía de la obra pictórica de Feliciano Peña se observan visiones que como

una rima poética se reiteran de un cuadro a otro y a otro como para mejorar la armonía, la composición y las imágenes.

Zygmunt Bauman abre ventanas sobre el atributo de renovación en la identidad:

La cuestión de la identidad sólo se suscita con la exposición a las "comunidades" soldadas únicamente por ideas o por principios diversos, y sólo porque existe más de una idea para invocar y mantener unidas a las "comunidades soldadas por ideas" a las que uno está expuesto en nuestro abigarrado mundo pluricultural. Precisamente porque hay en torno muchas ideas y principios así que aglutinan "comunidades creyentes". Uno tiene que comparar, que elegir (y hacerlo una y otra vez), que revisar las elecciones ya hechas en otra ocasión, que intentar reconciliar exigencias contradictorias y, a menudo, incompatibles. [Bauman, 2007. p. 31]

La realidad se mete en la obra; transformada por el artista y, desde el objeto, parece desear nuevamente lo real, mejorada, cambiada por los ojos y la mano del pintor. Queda en la obra una realidad, que no es una copia de la realidad extra-pictórica y el espectador contempla otra realidad: la conocida está, pero ya no es como la conocía.

Bibliografía

- Affron, M. y Castro, M. A. con Cruz Porchini, Dafne y Mello González, Renato. (2016). *Pinta la Revolución Arte Moderno Mexicano 1910-1950*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Bauman, Z. (2007). *Identidad*. Buenos Aires, Argentina: Losada
- González, L. (1987). *Escuelas de pintura al aire libre y centros populares de pintura*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Tosto, P. (1998). *Composición áurea en las artes plásticas*. Argentina: Hachette
- Tibol, R. (2000). *Feliciano Peña. De la Honradez y el arraigo profesional*. Guanajuato, México: Ediciones La Rana.

Necesidad escénica

Benito Cañada Rangel

Esta investigación nos permite ofrecerles un acercamiento a cómo el hombre se ha desarrollado como ente social, ha implementado y creado diferentes herramientas para lograr un modelo comunicacional eficiente, atractivo y cautivador para con quienes tiene necesidad de transmitir sus ideas, de comunicar su manera de ver el mundo, de expresarse y dejar testimonio en la historia.

La necesidad de comunicar nos permite ver y estudiar las herramientas de comunicación inherentes al ser humano: su voz, su cuerpo, sus emociones; por lo tanto podemos deambular desde la época de hombre primitivo con su expresión corporal, sus gestos y señas, con sus gruñidos y sonidos, los cuales fueron el inicio de toda comunicación y manifestación estética – social, hasta su transformaron en palabras, en lenguas e idiomas; la codificación de las cosas y su significación hace que el hombre como ente social evolucione. El reconocimiento, entendimiento, uso y manipulación de los elementos que están a su alcance le permite crear herramientas, le permite ser sedentario y de ahí, hasta las complejas estructuras sociales de nuestros días.

El arte a lo largo de los siglos ha sido el testimonio del quehacer del hombre en la sociedad, herramienta fundamental del ser humano, con la que después de analizar su entorno, puede plasmar, por los siglos, su muy particular forma de entender su entorno, como ejemplo, sólo tenemos que levantar la vista y observar a nuestro alrededor: la arquitectura, la escultura, el propio trazo de la ciudad, el uso de los materiales de la región para la ejecución de obras, la pintura presente en museos, iglesias, edificios públicos; la música, desde las composiciones hechas con percusión corporal y sonidos guturales, como presuponemos se dio con los hombres prehistóricos, a la realizada por músicos con formación profesional e instrumentos elaborados exprofeso, o la que genera el bullicio de la ciudad; la literatura en cualquiera de sus géneros o estilos, la propia narración

oral, con sus cuentos y leyendas, transmitidos de boca en boca, de generación en generación.

No sólo tenemos que fijar nuestros ojos en las manifestaciones presentes de los tiempos del ayer, mismas que, como a nuestras ciudades, les han permitido ser distinguidas como patrimonio de la Humanidad; las manifestaciones contemporáneas nos permiten ver la evolución de la humanidad y de la sociedad en el diseño, en la moda, en los usos y costumbres que se adecuan a la velocidad de la sociedad actual, donde las nuevas tecnologías, se hacen presentes y se fusionan con el pasado, dándonos el crisol y la belleza de nuestra sociedad, cultura y arte.

Si bien esta reflexión puede no ser una novedad, es importante que no perdamos la capacidad de asombro sobre nuestro entorno, nuestra sociedad, nuestro arte y nuestra cultura; es importante, también, se estimule desde la más corta edad al estudio, reflexión y apreciación de estos temas, ya que eso nos permitirá tener creadores, críticos y, sobre todo, seres humanos con valores, con capacidad de análisis sobre el entorno, tendremos así, una sociedad más sana y propositiva desde la creatividad.

Es por ello que la Universidad Autónoma de Querétaro promueve en cada uno de sus programas educativos, en sus Escuelas y Facultades, la formación de seres humanos íntegros, éticos, con valores, capaces de aplicar su conocimiento a favor de la sociedad; para lo cual, se requiere de un constante estudio y auto crítica, al interior de la Universidad es posible por la labor realizada en los Cuerpos Académicos y, por lo tanto, en nosotros, los investigadores; favoreciendo una formación no sólo profesionalizante, sino con herramientas que les permitan tener una visión más amplia y crítica de su sociedad y por lo tanto, propositivos y emprendedores.

Nuestra área de formación se ubica en las Artes Escénicas, desde esta perspectiva, los exhortamos a realizar un viaje y verlo con nuestros ojos, los conduciremos por el teatro, por el arte, desde la perspectiva de la semiótica para, de ser posible, estimularlos a investigar más sobre el tema, a generar en su entorno la inquietud y el deseo por hacer y dejar hacer en el arte, en la sociedad y en el mundo.

El desarrollo que se ha dado en el arte, desde sus inicios hasta nuestros días, ha sido abrumador, estamos en un punto en el cual podremos generar el conocimiento para ser recordados, como hoy lo hacemos, con los grandes pensadores de los siglos que nos anteceden.

No deseamos aquí enfrentarlos a una discusión y estudio de toda la historia del arte, de los “ismos”, de las vanguardias, del modernismo y del postmodernismo, más bien, deseamos que, a partir de un imaginario, podamos visualizar el transitar del arte en nuestro cotidiano, en la historia.

Imaginémonos sentados en cualquier patio de butacas de cualquier teatro, frente a ese telón cerrado, en espera de que den la tercera llamada e inicie la función; es obligado el pensar como el diseño de los elementos ha hecho más confortable nuestra espera, las butacas, en las que ahora cómodamente esperamos, con diseños ergonómicos, con rellenos y telas, ha evolucionados desde la piedra o madera burdamente tallada.

La ciencia, la tecnología y el arte se han fusionado para brindarnos un mayor confort; al estar sentados, en nuestro imaginario patio de butacas, podemos ver con claridad todo nuestro entorno, los decorados, a quiénes entran o salen, de la moda utilizada por los demás espectadores, otra aportación del arte a nuestra sociedad; cada uno de los elementos mencionados, son producto del imaginario de alguien, desarrollados y manufacturados para significar, para comunicar, para que cada quien, según su referente, pueda deambular por la urbe presentándose según su carácter, su temperamento, dando a conocer su personalidad y porque no, su status social; claro está, que no sólo lo veremos en el público, los personajes con su vestuarios, su maquillaje, sus peinados y todo lo que utilizan en escena nos serán significantes, lo más hermoso de todo, es que la heterogeneidad del espectador, permite que cada signo sea decodificado de manera particular, según los referentes de cada uno, en relación al estilo, época y propuesta dada dentro de la dramaturgia escénica y posiblemente, anacrónica a nuestro entorno real.

Hemos visto hasta el momento, que el hombre, como ente social, es por naturaleza curioso, observador, crítico y comunicador; ahí es donde entra el arte, pensemos en el hombre de las cavernas y su pintura rupestre, qué plasmó en ellas, su entorno, sus danzas, la naturaleza, sus estrategias de cacería, a él mismo. Gracias a la pintura rupestre, podemos saber y estudiar sobre nuestro pasado, a ellos también les permitía saber sobre ellos, en esos rituales en que la comunidad se juntaba y se “enseñaban” sus: qué hacer, cómo comportarse, gestando su estructura social, sus costumbres, hasta su ciencia, como el de la elaboración de la pintura, con plantas o con cochinilla.

Lo mismo nos da cada una de las manifestaciones artísticas – artesanales – manuales – tecnológicas que se han dado a lo largo de los siglos, de la historia.

Podemos pensar en los puntos claves que gestaron la historia del hombre, de las cavernas a los sedentarios, qué lo permitió: la agricultura, la observación de su naturaleza, la experimentación, esto es, vivir como científicos, ensayo – error, hasta lograr el resultado, no tener que seguir o buscar la comida, tenerla, gestarla en tu lugar.

Uno de los factores que permitieron que el hombre creara, plasmara, evolucionara fue el uso y perfeccionamiento en sus herramientas; las comunicativas, en todos sus niveles, de los sonidos y señas a un idioma, la tipificación de las cosas a la codificación de fonemas que expresaran las cosas, los objetos, las acciones, las emociones y las ideas.

El Fuego y los materiales nos llevan a la era del hierro, al uso del lenguaje escrito, al surgimiento de la imprenta, con la publicación de revistas, diarios y de libros, acercan a nuestras manos diferentes posturas, permitiéndonos ser lectores, observadores, jueces y artífices de nuestro destino.

Resumiendo: Hombre recrea... aspectos de la realidad... valiéndose de la materia, la imagen o el sonido. Todo para que le sea útil y lo más importante, como mecanismo de comunicación, socialización, comercialización, de reflexión, de aprendizaje.

Entremos en otro aspecto del mundo teatral, el director de escena, figura que no toma fuerza hasta principios del siglo pasado, es él, el responsable de que todas y cada una de las artes involucradas en el teatro tengan vida y coherencia, con una armonía estética

para que el mensaje del texto dramático llegue a los espectadores, algunos ejemplos de las artes involucradas son: la arquitectura, en el teatro como inmueble; la pintura, en los telones; la danza, en las coreografías; la música, en la generación y construcción del espacio sonoro, la voz, es otro elemento, que como en la ópera, tiene gran significación; son muchos los involucrados en la construcción del espacio escénico, especialistas como el escenógrafo, quien con carpinteros, herreros y más, construyen lo que para nosotros será una realidad en ese mundo ficcional; los vestuaristas, maquillistas, peinadores y, por supuesto, el creador del texto dramático, sea éste realizado por un dramaturgo o en una creación colectiva; cada una de las disciplinas, profesiones y manifestaciones artísticas mencionadas son posibles gracias a la observación, comunicación, experimentación y profesionalización de los artistas – ejecutantes – creadores, siempre con una necesidad primaria, querer decir, comunicar algo y encontrando la mejor manera de hacerlo y perpetuar su mensaje en el tiempo, impactando en la sociedad observada y cuestionada.

Regresando al teatro, y considerando lo antes mencionado, realicemos otro esfuerzo para tener una imagen de la rápida evolución que la mente de un creador, con arte, ciencia y tecnología, nos brinda otro satisfactor social: la iluminación; pasemos de la antorcha, a la vela, a las lámparas de gas, la bombilla eléctrica y ahora la iluminación con leds, que son más amables con la naturaleza y que pueden ser controladas por una computadora que, con un dispositivo laser, puede seguir los movimientos del actor; la iluminación, en la dramaturgia escénica nos permite generar volúmenes, intensidades, colores y atmósferas; este recorrido, en cada una de las evoluciones mencionadas, trajo consigo una afectación social y una modificación del proceso artístico y, hasta la profesionalización de los involucrados en el proceso, los ahora técnicos; por ejemplo, pensemos que se debía de calcular cantidad de velas y de candelabros para llenar el espacio, el tiempo de luminosidad de la vela para alumbrar, tanto el espacio como el espectáculo, por lo tanto, no existían los oscuros y la ambientación era general; el uso de lámparas de gas permitió regular la intensidad, es cuando se da el nacimiento de los dos espacios: el patio de butacas, donde el público quedaba en penumbra al iniciar la función, -no se podían apagar en su totalidad-, y el escenario, con mayor intensidad, donde el color, las zonas y la ubicación de las lámparas nos cuentan la historia; hoy día el arte de la luminotecnia, aplicada en lo social, nos permite resaltar la belleza de nuestros edificios y monumentos históricos; pensemos también en lo significativo que sería el olor de la vela y del gas, lo peligroso del fuego y la tranquilidad que nos da, hoy, tener materiales ignífugos.

También podemos considerar, en el tiempo del teatro de la Grecia clásica, la máscara, aparte de despersonalizar al actor y significar al personaje, servía como un altavoz, hoy día, los espacios están contruidos para favorecer el viaje del sonido y facilitar la isóptica; la evolución de los equipos de audio, que optimizan el trabajo de los músicos y compositores, y los micrófonos, para potenciar la voz del actor, siendo desde ambientales hasta de solapa e inalámbricos, permitiendo gran movilidad.

Como se puede comprender en esta disertación, el hombre a lo largo de la historia ha tenido la necesidad de comunicarse, de perpetuar sus ideas, de generarse un entor-

no más confortable; para lograrlo, la observación, la experimentación le ha permitido encontrar los modos para conseguirlo, el arte en cualquiera de sus disciplinas, junto con la ciencia y la tecnología, permitieron satisfacer esa necesidad. Cada disciplina ha evolucionado con el paso del tiempo, fortaleciendo a la sociedad, a su evolución, a su testimonio y perpetuidad; son generadoras de empleos y de especialistas; el Arte es la esencia y sustento de la sociedad, por lo tanto, los exhorto a que estudien y practiquen cualquier disciplina artística, asistan a los espectáculos, apoyen, observando, cuestionando y comunicado todo lo que acontece en su entorno, díganlo con arte, con el teatro, para que nuestra sociedad se renueve y no sucumba ante la apatía de pocos.

El arte es la herramienta que brinda una formación integral, debe de impartirse en todos los niveles y en cualquier institución educativa; permite la formación de seres con visión crítica y analítica de su entorno, individuos de acción; el arte y en especial el teatro, da seguridad y rompe el miedo al ridículo, que a más de uno, le ha impedido realizar algo, nos da un tren de pensamiento claro, un mejor manejo de nuestras emociones, un control de nuestro cuerpo, desarrolla la capacidad de trabajar en equipo, desarrolla habilidades que serán utilizadas en cualquier situación de nuestra vida, todo esto, sin pensar en la formación de profesionales de la escena, que para ellos, la exigencia será mayor, ya que son los portavoces de la sociedad.

Bibliografía

- Appia, Adolphe. (2000.) *La música y la puesta en escena, La obra de arte viviente. Serie: Teoría y práctica del teatro n° 16.* España. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Barba, Eugenio. (1983). *Las islas flotantes.* México, D.F: Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Barthes, Roland. (2013). *Lo obvio y lo obtuso.* España: Paidós.
- Baudrillard, Jean. (1978). *Cultura y Simulacro.* Barcelona: Editorial Kairós.
- Bobes Naves, María Del Carmen. (2004). “*Teatro y Semiología*”. En Revista Arbor CLXXVII, 699-700 (Marzo-Abril 2004), España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 497-508 pp.
- Cañada Rangel, Benito. (2015.) *Improvisación, proceso metodológico.* México: Editorial Fontamara.
- Cañada Rangel, Benito. (2012.) *El análisis del texto y la creación del personaje.* México: Editorial Universidad Autónoma de Querétaro.
- Del Toro, Fernando. (2008). *Semiótica del Teatro. Del texto a la puesta en escena.* Buenos Aires, Argentina: Galerna.
- Del Toro, Fernando. (1990). *Semiótica y teatro Latinoamericano.* Buenos Aires, Argentina: Galerna / IITCTL (Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano).
- De Marinis, Marco. (2005). *En busca del actor y el espectador. Comprender el teatro II.* Buenos Aires. Galerna.
- Finol, Enrique. (2015). *La Corpusfera. Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo.* Quito, Ecuador: Ediciones CIESPAL.

Espectáculos redituables

Ana Cristina Medellín Gómez

Para cualquier profesión ganar dinero es un aliciente importante, sin embargo, en el campo de las artes escénicas hay una frase muy popular “por amor al arte” frase que da por sentado que los profesionales que se desarrollan en el campo de las artes y que se dedican a diversas actividades, pueden ser intérpretes, creadores, críticos o investigadores y todos ellos trabajan “por amor al arte”, dejando de lado en muchos casos la remuneración económica. Si bien esa es una creencia común lo cierto es que los artistas como el resto de las personas requieren de un salario digno que les permita crear, emprender, innovar y aportar algo a la sociedad a la que pertenecen.

Si bien todas las culturas han desarrollado actividades artísticas no todas las actividades artísticas son bien remuneradas; ante la inseguridad de contar con un salario mensual o quincenal como principal fuente de ingresos, los artistas se ven en la necesidad de emprender proyectos redituables por cuenta propia para buscar acceder a mayor estabilidad financiera. Esta idea en un principio simple no es tarea fácil, ya que requiere de un cierto entrenamiento y de una visión especial.

En este proyecto se han identificado cinco aspectos que se requieren para tener espectáculos escénicos redituables y se plantean a continuación.

1. Por un lado esta la importancia de los estudios profesionales en el área de desempeño si bien durante muchos años, los artistas en general no necesitaron reconocimientos oficiales que avalaran su creatividad y conocimientos, La mayoría de artistas creadores e intérpretes de hoy en día, no cuentan con títulos universitarios – al menos no en artes–. Aunque muchos poseen enorme talento, el no tener un título que los respalde, se convierte en obstáculo para poder acceder a algunos puestos de trabajo como puede ser el de impartir clases a nivel universitario. A este respecto las modificaciones de los sistemas de contratación en el mundo en general pero en el arte en particular,

han desatado una exigencia familiar y social de contar con estudios universitarios, ese es uno de los principales motivos que impulsa a los intérpretes y creadores artísticos a ingresar en instituciones que les ofrecen un título universitario, a pesar que siguen abiertas las opciones para realizar una formación profesional en instituciones privadas como academias o públicas que dependen de las instituciones vinculadas al arte y la cultura. Por ejemplo en México, El Centro Nacional de las Artes y la Escuela superior de Música y danza de Monterrey que dependen del Instituto Nacional de Bellas Artes cuentan con reconocido prestigio para la enseñanza profesional de la danza.

Los estudios en arte como carrera universitaria han proliferado rápidamente en los últimos años, y hoy en día, muchas universidades alrededor del mundo ofrecen talleres, diplomados, licenciaturas y posgrados en esta área de las bellas artes con enfoques muy diversos. Aquí en México las universidades ofrecen licenciaturas diversas en campo del arte, todas estas carreras están vinculadas y administradas por profesionales de las danzas que en su mayoría hicieron dos carreras, por un lado la de profesionales de la danza en su mayoría en escuelas del Instituto Nacional de Bellas Artes y otra no siempre del área de humanidades donde realizaron estudios universitarios para poder trabajar en una universidad pública estas carreras de todas las áreas como sociología, filosofía o incluso ingenierías cumplen con la acreditación necesaria del título en licenciatura y si bien no es en el área del arte esos maestros son los que trabajan doblemente para cubrir y comenzar a nivelar el campo profesional de las artes. Aunque esas cosas han empezado a cambiar desde la inserción de los egresados de las licenciaturas en arte que se fueron incorporando al campo laboral en las últimas décadas.

2. En segundo término está el enfoque empresarial de las artes para esto desde el ámbito universitario hace algunos años varios programas educativos del país vieron como prioridad la importancia de evaluar si sus esfuerzos habían sido suficiente, y se enfocaron no solo en el éxito artístico sino que también se propusieron evaluar el éxito económico de nuestros egresados, pareciera que nos falta el enfoque empresarial, desde el cual los proyectos de artes escénicas puedan ser productos comercializables de éxito como lo ha demostrado ser el Circo del Sol. Agrupación que se integró a la producción escénica desde su origen con intenciones comerciales.

“Cirque du Soleil (en español: «Circo del sol») es una empresa canadiense de entretenimiento, la cual se describe a sí misma como un «montaje dramático de artes circenses y esparcimiento callejero» y cuya sede se encuentra en Quebec, Canadá. Fue creada por los ex artistas callejeros Guy Laliberté y Daniel Gauthier, en 1984. El origen de su nombre se remonta a un día en que Laliberté admiraba una puesta de sol durante un viaje a Hawái; poco después optó por usar el término en francés «soleil» cuyo significado como símbolo es «juventud, dinamismo y energía».

El cirque se expandió rápidamente durante los años 1990 y 2000, período en el que contrató a 4.000 empleados en más de 40 países, con un total de 22 espectáculos exhi-

bidos en 250 ciudades de los cinco continentes (excepto Antártida) y con ingresos al año superiores a 800 millones CAD hasta 2010. Cabe destacarse que las múltiples funciones ofrecidas continuamente en Las Vegas reciben a más de 9.000 espectadores cada noche, lo cual da un total de 3 millones de espectadores tan sólo en esa ciudad.

Este fenómeno de las artes escénicas antes no podía considerarse como posible es por eso que para efectos de lo que en este momento nos ocupa el enfoque empresarial se apoya en la metodología de la mercadotecnia. Es por esto que tras la revisión y evaluación de las curículas en artes escénicas las carreras universitarias en artes escénicas alrededor de 2007 comenzaron a incluir en sus programas de estudio materias como gestión cultural, administración de empresas y mercadotecnia entre otras que lo que pretenden es brindar a los futuros profesionales de herramientas que les permitan ser gestores de sus propias empresas culturales. Así la gestión cultural se utilizó como metodología creativa en donde se aplica el mercadeo para lograr realizar montajes escénicos que sean de interés y estén dirigidos a un espectro de la población que está dispuesto a pagar por ese tipo de entretenimiento.

Es así como se observa que la instrucción universitaria contemporánea no solo debe cubrir los aspectos pedagógicos para ser un buen creador intérprete o investigador si no que se vuelve fundamental generar materias que permitan la construcción de modelos empresariales pertinentes en la sociedad a la que van dirigidos los espectáculos escénicos. Esto tiene como finalidad, aportar una metodología de enseñanza que permita el uso de la gestión como proceso para destacar a nivel empresarial.

Como antes se menciona, la gestión cultural y la mercadotecnia apenas tienen unos cuantos años incluyéndose como parte de la currícula de algunos programas educativos dedicados a las artes pero son concebidas, como instancia relacional, de intercambio y puesta en común para desarrollar modelos de producción escénica que resulten redituables económicamente hablando.

3. Es así como se refleja la importancia de que todos los productos de creación escénica deberían trabajar en tener claridad en cuanto a que público van dirigidos y con esa claridad se generen tabuladores de precios y de gastos de inversión relacionados a la producción y pagos diversos que aseguren su rendimiento económico para poder desde las artes escénicas hablar de la inserción intencional al mercado del arte.

En dicho campo profesional los profesionales se desarrollan creadores, directivos, empresarios, intérpretes, maestros, coreógrafos, críticos o investigadores, pero todos ellos trabajan para poner en el mercado del arte un producto que les retribuya económicamente. Muchos de estos profesionales no se ven en posibilidades de contar con un salario mensual o quincenal como principal fuente de ingresos, por lo que emprenden proyectos redituables por cuenta propia y con ello buscar acceder a mayor estabilidad financiera. Sin embargo muchos de estos proyectos fracasan.

Debido a que ganar dinero es un aliciente importante, pero, no es lo único que se debe tomar en cuenta.

4. Es necesario que el producto cumpla con una función social determinada, la idea de crear, emprender, innovar y aportar algo debe responder a satisfacer necesidades sociales desde el aspecto del arte, la sociedad requiere tiempo de esparcimiento y el simple entretenimiento también es viable para la venta de puestas en escena.

La idea de crear empleos y mejorar la calidad de vida de los integrantes del montaje es también un objetivo de ver a las artes escénicas como empresa. Sin embargo, lograrlo no es tarea fácil, ya que requiere de un cierto entrenamiento y de una visión comercial sin que la palabra comercial signifique abaratar la calidad de la puesta en escena.

5. Aceptar y utilizar las críticas; es decir nos debemos plantear como creadores escénicos un análisis profundo de lo que nuestros críticos y espectadores opinan sobre nuestras puestas en escena para poder medir con datos reales cuales son los productos de mejor aceptación y como este tipo de productos serán considerados por el público consumidor como de calidad. Esto se puede lograr también analizando casos particulares de creadores consagraos por la crítica que se identifican con el éxito económico y que pertenecen a un grupo de artistas valorados también por la calidad de sus puestas en escena.

Por otro lado también se recomienda estudiar el mercado para determinar cuáles son las mayores atracciones en cuanto a espectáculos masivos que son redituables en la actualidad y como se pueden determinar acciones concretas para lograr un mayor éxito económico para los montajes que se pretendan realizar.

¿Qué preguntas nos deberíamos hacer antes de iniciar un proyecto de montaje por el que queramos obtener una remuneración económica?

¿Existe la demanda necesaria para este tipo de proyecto? En caso de que sí, ¿cuál es la oferta de este tipo de proyectos y a qué tipo de competencia nos enfrentamos?

¿Conocemos a nuestros compradores objetivo? Y en caso afirmativo ¿estos compradores objetivo se mueven más por rentabilidad de inversión y por prestigio de firma que por gustos estéticos definidos?

¿Qué es lo que hace que este proyecto en particular sea atractivo para el público?

También se recomienda destacar el uso de la información del mercado del arte, para ello, será primordial la observación sistemática del proceso realizado en las obras que actualmente se consideran de éxito como lo son las puestas en escena por el Circo del Sol. De esta manera se podrá aplicar el método deductivo para establecer los puntos de relación entre el estudio de las obras antes mencionadas y la creación de un producto redituable determinado

A manera de conclusión se ofrecen los siguientes pasos a seguir como una pequeña propuesta para desarrollar empresas de artes escénicas:

- 1.** Realizar una investigación teórica para asentar las bases de la gestión en el proyecto que se desea emprender.
- 2.** Establecer una metodología personal para aplicar el uso de la mercadotecnia al servicio de la puesta en escena particular.

3. Analizar las creaciones previas que permitan establecer una relación entre calidad y rentabilidad.

4. Integrar los elementos detectados como comercializables, en favor de un discurso elaborado que se adecue al espectador receptor y permita vender el espectáculo a un precio que si genere ganancias.

5. Repetir los pasos anteriores en diferentes ocasiones hasta poder asegurar que se tiene un lenguaje propio que distingue este tipo de productos con la firma de una empresa propia.

Bibliografía

- Antoñanzas Mejía, Fernando. (2004). *Artistas y Juguetes*. Madrid, España: Ediciones Universidad Complutense de Madrid. Recuperado en <http://eprints.ucm.es/tesis/bba/ucm-t28496.pdf>
- Hauser, A., (1974). *Teorías del arte*. Barcelona: Ediciones Guadarrama.
- Hauser, A., (1978). *Sociología del arte*. Barcelona: Ediciones Guadarrama.
- Moya, Carlos. (1970). *Sociólogos y Sociología*. México: Siglo XXI.
- Tedesco, Juan Carlos. (1980). *Conceptos de la sociología de la educación*. Buenos Aires, Argentina: Editorial La Nueva Biblioteca.
- Wolfflin, H., (1947). *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. España, Madrid: Editorial Espasa Calpe.
- J.P. Guilford.[et al.]. (1983). *Creatividad y educación*. España, Barcelona: Paidós.
- J. P Guilford. (1997). *La Naturaleza de la Inteligencia Humana*. España: Editorial Paidós.

Fuentes electrónicas consultadas:

- <https://www.cirquedusoleil.com/es/sobre-nosotros/historiawingalia.com/artes-escenicas/historia-y-artistas-del-circo-de-soleil.php>
- <http://www.veu.ua.es/es/talleres/doc/213-programa-cas.pdf>
- <https://www.youtube.com/watch?v=vOJliwUEsC0>
- <https://www.youtube.com/watch?v=BCplU7uKiUI>
- Casanovas, Domingo. *Fenomenología del lenguaje*. En: <http://www.scribd.com/doc/32917098/Fenomenologia-Del-Lenguaje>.
- Hagendoorn, I.G. (2004), 'Some speculative hypotheses about the nature and perception of dance and choreography', *Journal of Consciousness Studies* 11, 3/4 pp.79-110.

Laboratorio Teatral Látex-UAQ: en búsqueda de una compañía sustentable

Pamela S. Jiménez Draguicevic

Vivimos en una época de cruce de manifestaciones escénicas y esto se debe, en gran medida, al surgimiento de la tecnología, ya que el arte, en su continuo proceso de búsqueda de nuevas libertades escénicas, ha ido creciendo y encontrando la interrelación de distintas expresiones como son las Tecnologías de la Información y la Comunicación. En el siglo XXI, las formas de expresión se combinan para crear productos que comparten la metodología experimental y la ruptura de sus límites tradicionales. Desde este contexto, en México, las vanguardias artísticas han sido rebasadas y los movimientos artísticos nacen y mueren a gran velocidad, el teatro no se ha quedado atrás e, inmerso en el vértigo de la innovación, compañías escénicas manejan múltiples lenguajes, mezclan tendencias y corrientes artísticas, desde expresiones ortodoxas del arte clásico hasta combinaciones de arte conceptual. Estas corrientes se relacionan y entrelazan entre sí, utilizando elementos de la tecnología moderna y creando, día con día, diferentes lenguajes que involucran la danza, la actuación y la multimedia. Así, se obtienen productos híbridos, donde estas disciplinas se unen de modo que no se puede exponer con precisión cuándo es que empieza o termina la participación de cada una de ellas en una puesta en escena.

En este milenio, la proliferación de espectáculos escénicos en México, es exponencialmente mayor cada año; mismos que buscan diferentes estrategias para la obtención de recursos, ya sea con las instituciones públicas, privadas o independientes.

Es un desacierto poner en una misma ecuación la situación actual de un recorte presupuestal, cada vez más evidente hacia el sector artístico-cultural por parte del gobierno federal, por un lado; y por el otro, la creciente exigencia y competencia profesional y técnica existente en la presentación de los eventos escénicos que se llevan a cabo.

Un proyecto escénico puede llegar a ser un fracaso por múltiples motivos externos que no tienen relación directa con la calidad de los intérpretes o del director. El moti-

vo es que, aspectos esenciales como: estrategias de difusión y promoción, análisis de factibilidad no se realizan de manera meticulosa, provocando que un trabajo surgido de un esfuerzo artístico en conjunto no llegue al público como se tiene contemplado. Desafortunadamente, en innumerables ocasiones se piensa que el arte y el negocio no conviven...craso error.

La compañía: Laboratorio Teatral Látex-UAQ es un grupo de artistas escénicos y visuales que, basándose en tener un aprendizaje integral en un laboratorio, tiene como misión el trabajo gestual-digital en la escena a partir de la innovación de procesos experimentales que ofrezca la maleabilidad propia de la percepción de la realidad subjetiva de la sociedad; implementando, para ello, un quehacer multidisciplinario que integre distintas áreas de conocimiento y, teniendo como elemento fundamental, las Tecnologías de la Información y Comunicación (TIC'S).

El Laboratorio Teatral Látex-UAQ, a través de un trabajo de constante entrenamiento, explora el trascender de los lenguajes de cada técnica para construir una visión contemporánea de las artes escénicas que ofrezca la articulación teórica, práctica y metodológica. Establece una relación con la creación y la investigación a través de la innovación y la tecnología como estrategias de comunicación en los procesos de entrenamiento, montaje, difusión y gestión. Dentro de este marco, la compañía está en la búsqueda incansable de la sustentabilidad, por lo que se buscan recursos externos, como así también la generación de recursos propios que le permitan funcionar como una organización económicamente rentable.

En las Artes Escénicas no faltan ideas innovadoras pero, para no se quede sólo en una posible buena idea, hay que contar con herramientas adecuadas que permitan llegar al público propicio en tiempo y forma, de tal manera que no sea un proyecto que suponga una pérdida financiera. Preguntas que son necesarias responder para empezar un proyecto son: qué, por qué, quién, dónde, cuándo, cómo, con qué y cuánto. Para ello, es básico una Planificación previa, que conlleva un arduo trabajo en equipo, determinación de recursos comprometidos, definición de los objetivos (descripción esquemática de lo que se quiere lograr cualitativamente), de las metas (descripción esquemática de lo que se quiere lograr cuantitativamente del proyecto), programación de las acciones (que permitirán alcanzar objetivos y metas), determinación de los resultados y efectos, así como un análisis de tiempo y espacio.

El punto de partida que propone Miguel Ángel Pérez (2010) para realizar un buen proyecto, es tomar en cuenta las premisas y las dimensiones del mismo:

Premisas del proyecto: Satisfacción de Necesidades, resolución de problemas, aprovechamiento de oportunidades.

Dimensiones del proyecto: Personal, (artística, expresiva profesional, económica, [ideológica]), Colectiva, (equipo del proyecto, reconocimiento profesional), Social (alcance de las actividades, número e intensidad de beneficiarios del proyecto). (pág. 31-32)

La combinación de Premisas con Dimensiones es la base de la multidimensión del proyecto. Después de este paso, es indispensable determinar los objetivos y resultados, definir los efectos a corto, mediano y largo plazo, y elaborar una propuesta lógica, viable y pertinente. Por lo mismo, factores determinantes son:

Gestión: tomar en cuenta componentes de gestión, tales como origen y condiciones iniciales del proyecto, análisis-diagnóstico, definición en cuanto a condiciones de participación, organigrama y resultados esperados; concreción referente a posibilidades reales del mismo, elaboración y presentación, formalización concerniente a la imagen, diseño y presentación a diferentes instancias, ejecución del proyecto, impacto real y evaluación.

¿Qué es un análisis diagnóstico? **realizar un estudio integral de viabilidad** dividido de la siguiente manera:

1. Viabilidad económica (período de explotación-período de obtención de recursos-, punto de equilibrio –el momento en que se comienzan a obtener ganancias-, y ciclo de vida –la duración del proyecto-).
2. Viabilidad social (análisis de encuestas y estadísticas, alcance social que incluye empresas y entidades no lucrativas).
3. Viabilidad legal (revisión de Instituto Nacional de Derechos de Autor).
4. Viabilidad cultural (análisis de las políticas culturales-tómese en cuenta el PECA con 6 objetivos, estrategias dentro de cada objetivo y líneas de acción pertenecientes a cada estrategia, así como el Plan estatal de Desarrollo, que sigue una estructura similar).
5. Análisis FODA el cual se basa en un análisis interno (Fortalezas y Debilidades) y externo (Oportunidades y Amenazas).

Producción: es la materialización de la gestión a través de un método de trabajo basado en una planeación de calendarios y jerarquías en cuanto a preproducción, producción y evaluación. Existen distintos modelos de producción: amateur, escolar, de cámara, experimental, independiente, comercial, universitario, institucional, los cuales operan de distinta manera. Aun así, todos coinciden en que el cómo llevar a cabo el proceso de la producción; esto lo determina el ciclo de actividades el cual se proponen como: Fases de trabajo y actividades específicas de cada fase, detallando una programación de cada actividad en forma de cronograma el cual te organiza las actividades en función del tiempo. En el cronograma se expone cuándo inicia y cuándo termina cada actividad y quién es el responsable, tomando en cuenta que hay actividades secuenciales y otras simultáneas. Aunado a lo anterior, es conveniente, realizar un diagrama de flujo¹ que permite la visión global del proyecto y qué etapas se van cumpliendo.

Es importante tener en cuenta que, previamente, se debe planificar todo el proyecto, detallando los recursos con los que se cuenta o los que se requieren conseguir para llevar a cabo cada actividad. Los recursos se refieren tanto a los financieros, como a los humanos.

¹ En Lenguaje Unificado de Modelado (UML), es un diagrama de actividades que representa los flujos de trabajo paso a paso de negocio y operacionales de los componentes en un sistema. Un diagrama de actividades muestra el flujo de control general. https://es.wikipedia.org/wiki/Diagrama_de_flujo

Procesos de financiamiento: que incluye revisión de ingresos y procuración de fondos, así como diagnóstico de datos, elaboración de presupuesto y control financiero. Para ello, se requiere tener claro el Tipo de Financiamiento con el que se va a abordar el montaje: directo: presupuesto propio; indirecto: subsidios públicos, incentivos, becas, patrocinios, coproducción, préstamos, donativos; interno: comercialización de servicios, venta de artículos promocionales, organización de eventos especiales; externo: venta de publicidad, venta de funciones, taquilla, venta de boletos.

Formación: En el caso de la Compañía Látex: entrenamiento y preparación con diferentes técnicas que toman en cuenta el valor artístico y contextual de un trabajo escénico, el uso de la Tecnología como medio para que el mensaje de la obra llegue al público de la manera visualizada, usando principalmente, video-mapping, edición digital de imágenes y producción fílmica en formato HD.

Y difusión: Debe de existir claridad en cuanto a cuál es el tipo de público al que se va dirigir el montaje: el especializado en algún área al que se busca llegar y el público general (todo tipo de profesiones y oficios que no tengan por qué estar involucrados de manera directa con el arte o con el tema. Aun así, existe una división entre público infantil, juvenil y adulto. El saber identificar a qué tipo de público va dirigida la puesta en escena es esencial para segmentar cómo dirigir una gestión hacia el público ya cautivo y el público potencial, el disponible y el alcanzado.

En cuanto a la difusión, se necesita presupuesto para:

- Diseño de la imagen (mantas, carteles, volantes, separadores, folletos, invitaciones, programa de mano, fotografías)
- Diseño de campaña (impacto visual, importancia y claridad de la información).
- Promoción en la preproducción: Trabajo con los medios de comunicación (anuncios en periódicos y revistas, spots para radio y televisión y entrevistas). Realización de boletín de prensa y carpeta de prensa.
- Medios electrónicos: correo electrónico, página web.
- Difusión durante las funciones del montaje: Invitaciones en el estreno, promociones, encuestas, cierre de temporada.

En el caso de la Compañía Látex: constante uso de las redes sociales como Facebook, twitter, plataformas virtuales como youtube para la promoción, así como para la utilización de programa de mano virtual, al cual el espectador puede acceder a la obra a través de sus Smartphone.

Como ya se ha mencionó, estos son componentes torales para que un **proyecto escénico** salga avante y suponga beneficios.

Con los aspectos señalados, se construye el proyecto definitivo, el cual puede servir de base para otros proyectos (esto es, aprender de los aciertos y errores realizados en el mismo), gracias a la imprescindible evaluación posterior que contempla el análisis de los objetivos propuestos, la progresión temporal, la calidad del producto resultante, el alcance del mismo, el impacto logrado en el público y el manejo del presupuesto comprometido.

Por lo anteriormente expuesto, se propone una sistematización del quehacer de un montaje escénico que tome en cuenta labores de producción, gestión y promoción; que incluya estrategias y herramientas de trabajo, que posibilitarán tener una guía de actividades y diferentes lineamientos, básicos para la producción y difusión de un evento escénico. Esta conciencia del quehacer de estos dos pilares, generará la posibilidad de captar y sobre todo de formar públicos -aspecto fundamental para el desarrollo de un montaje-, con la conciencia de que cada vez se ofrece más entretenimiento que fácilmente alejan a los posibles futuros espectadores de un foro artístico.

Por último, y no por ello menos importante, hay que tomar en cuenta la función de la comunicación como punto final de la gestión para poder llegar a convencer a los posibles inversionistas o patrocinadores del proyecto, sabiendo que, para llegar a ellos con asertividad, hay que conocer el Público Objetivo y cómo posicionarse para llegar a él.

Conclusión

Como se ha podido observar a lo largo de esta ponencia, la intención explícita es destacar la importancia de todos los factores que rodean al evento artístico en sí y que son aspectos que suponen estrategias básicas pero esenciales para una buena o mala temporada, para saber identificar a qué tipo de público va dirigido el espectáculo escénico. ¿Vendernos al mejor postor?, ¿perder el acto creativo?, ¿volver demasiado técnico un proyecto escénico? No, es abrir la perspectiva, entender la complejidad que conlleva un montaje con óptimos resultados, estar consciente de la necesidad del uso estratégico de la gestión, de los resultados que se pueden obtener no sólo a corto sino a mediano plazo.

¿De qué sirve que tengamos un gran proyecto, con meses de trabajo si no hay público que asista?

Bibliografía

- De León, Marisa. (2013) *Espectáculos Escénicos*. Col. Intersecciones. México. <http://www.gandhi.com.mx/espectaculos-escenicos-produccion-y-difusion>
- Gutiérrez-Leefmans, C. y Nava-Rogel, R. (2016). *La mercadotecnia digital y las pequeñas y medianas empresas: revisión de la literatura*. Enl@ce Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento, 13 (1), 45-61
- file:///C:/Users/Pamela%20Draguicevic/Documents/Archivos%202017/POSDOC-TORADO-CENID/SEMESTRE%201%20postdoc/Mercadotecnia_digital_y_las_pequeñas%20y%20medianas%20empresas.PDF
- Jiménez Draguicevic, Pamela. (2011). Tres grandes vertientes del entrenamiento actoral. UAQ, Serie Bellas Artes, México.
- Jiménez Draguicevic, Pamela S. (2014). *La Extracotidianidad en el Proceso Escénico. Reflexiones a partir de apuntes sobre el Odin Teatret*. Co-Edición Fontamara-UAQ. México.
- Maccari Bruno. (2012). *Gestión cultural para el desarrollo*, Editorial Ariel Argentina
- *Plan Estatal de Desarrollo Querétaro 2016- 2021* http://www.queretaro.gob.mx/BS_ped16-21/pdf/planEstatalDesarrollo_2016-21.pdf
- Pérez Martín, Miguel Ángel. (2010). *Gestión de proyectos escénicos*. Editorial Ñaque. España <https://mx.casa-dellibro.com/libro-gestion-de-proyectos-escenicos/9788489987487/871037>
- *Programa Especial de Cultura y Arte 2014-2018 (PECA)* <https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/75719/PECA-2014-2018.pdf>
- Pujol, Lydia. (11-octubre-2010). *Rol del Liderazgo Transformativo y la Cultura Organizacional en la Innovación Educativa en Educación Superior*. Universidad Simón Bolívar
- <http://hdl.handle.net/123456789/1664>

Las artes escénicas como empresa

Pablo Alejandro Cabral

Es importante que las compañías artísticas dedicadas a las artes escénicas se conciban como una organización empresarial. A ésta se la concibe como un grupo de personas que tienen intereses comunes y en este sentido unen sus esfuerzos para alcanzar sus metas.

Una organización es un sistema de actividades conscientemente coordinadas, formado por dos o más personas, cuya cooperación recíproca es esencial para la existencia de aquélla. Una organización sólo existe cuando: a) hay personas capaces de comunicarse; b) están dispuestas a actuar conjuntamente y c) desean obtener un objetivo común. (Chiavenato, 2001, pág. 7)

En este sentido, la organización sirve para que las personas puedan alcanzar metas individuales de vida, en menor tiempo y con menor esfuerzo.

Para el caso de los proyectos de artes escénicas, es indispensable pensar en ellos como productos culturales, como parte de la oferta de consumo de la sociedad, en el área de entretenimiento y educación, dentro de la industria cultural. En este sentido, es necesario que los artistas, productores y gestores culturales, desarrollen un pensamiento estratégico organizacional que integre los esfuerzos de comunicación de manera tal que permitan convertir sus productos o servicios en atractivos para los requerimientos del mercado.

Es por esto, que se presentará un primer abordaje a los principales conceptos de la teoría de la comunicación estratégica organizacional, para comprender con mayor profundidad cómo se realiza este proceso y cuáles son los factores intervinientes.

Desarrollar una visión más estratégica del concepto de públicos y las características que convierten a éstos en stakeholders culturales.

La Comunicación:

Podríamos definir la comunicación como la “transmisión de señales mediante un código común al emisor y al receptor” (Real Academia Española, 2017); pero es importante analizar con mayor profundidad este concepto para no caer en el error de concebir que, el transmitir un mensaje es lo mismo que comunicar. La mayoría de los modelos de comunicación incorporan cuatro elementos que son: emisor o fuente + mensaje + canal + receptor.

El emisor o fuente es de donde proviene el mensaje, es quien lo construye. El mensaje es lo que se quiere comunicar. El canal es el medio por el cual el mensaje llega del emisor al receptor. El receptor es el destinatario del mensaje. Reconocer este último como un elemento pasivo no lleva a la realidad. Se debe conocer y clasificar a los receptores y monitorear y evaluar sus conductas o reacciones a los distintos mensajes.

Los modelos más modernos incorporan el concepto de retroalimentación o feedback, que es la respuesta del receptor al emisor. Pero estos primeros modelos de cuatro elementos básicos como lo muestra David Berlo, o como el modelo de Shannon y Weaver generan problemas de diferente naturaleza como lo indica Scott Cutlip:

Problemas Técnicos, cuando la señal o canal limita o distorsiona el mensaje transmitido por la fuente al receptor. Semánticos, cuando la percepción del receptor sobre el mensaje y su contenido no coinciden con la pretensión del emisor. De influencia, indican que el mensaje no llegó a producir el resultado deseado sobre el receptor. (Cutlip, Scott. Allen, Center. Broom, 2001, pág 309)

La finalidad de la comunicación en estos modelos sin dudas es el persuadir al receptor, pero con el tiempo se le fue prestando mayor atención al receptor y la percepción de éste.

En este sentido, Joan Costa dice que en la comunicación lo importante no es el que habla sino el que escucha y agrega que, “El que habla debe adaptarse al que escucha, tiene que entender cuál es su lenguaje, sus códigos, sus expectativas, su cultura, sus motivaciones y sus deseos” (Costa, 2004, online).

En definitiva la comunicación estratégica, debe concebirse como un diálogo más que como un monólogo. Como lo expresa el profesor Grunig, “si se produce la persuasión, es tan probable que el público persuada a la dirección de la organización para que cambie de actitudes o conducta, como que la organización modifique las del público” (Grunig y Hunt, 2000, pág 75)

De esta forma, los factores extremos del esquema de comunicación tradicional se transforman en emisor-receptor y receptor-emisor, concibiendo una permanente doble función donde el mensaje circula en forma bidireccional. Entonces la comunicación pasa

de ser la mera transmisión de un mensaje, al proceso de establecer un vínculo entre emisor y receptor.

La Comunicación Organizacional:

A partir de este vínculo emisor-receptor receptor-emisor, Capriotti determina que el modelo de comunicación organizacional se realiza en tres fases: Producción (emisor); Circulación (canal) y Consumo (destinatario).

En la fase de Producción, se encuentran el conjunto de mensajes que elabora y emite la organización, sean éstos verbales, no verbales, visuales o auditivos; en otras palabras es el “discurso” de la organización. En la producción de éste intervienen diversos factores que van a determinar el modo en que se estructura lo que la organización “dice”.

El primero es el contexto que hace referencia a todo lo que rodea a la organización y así se puede distinguir entre “a) contexto general, que es toda la estructura social, política, jurídica, económica y competitiva de la sociedad donde la organización vive y b) el entorno que es el contexto particular del sitio donde está ubicada físicamente la organización” (Capriotti, 2006, pág 78).

El siguiente es la circunstancia que hace referencia al momento que pasa la organización cuando produce su discurso (lanzamiento, estabilidad, crisis, auge).

La capacidad comunicativa que son las habilidades y herramientas que se tienen para construir el discurso, teniendo siempre en cuenta a quién va dirigido (público destinatario).

La identidad de la organización que hace referencia a cómo se ve a ella misma, sus principales atributos con los que busca que los destinatarios la identifiquen; y la realidad organizacional que es lo que ésta realmente es, su reputación, la calidad de sus productos, su estabilidad y permanencia en el mercado.

La siguiente fase es la Circulación en la que se desarrolla la circulación del mensaje la cual puede estar dada según Capriotti en tres niveles: los mass media dentro de los cuales se integrarían los medios de comunicación (periódicos, radio, televisión, vía pública, web site, blogs y facebook, entre otros) que se caracterizan por ser despersonalizados, masivos y con un mensaje unidireccional. Los micro media que son más directos y selectivos lo que permite un contacto directo y una comunicación bidireccional (redes sociales, facebook, twitter, whats app, instagram, e-mail, etc.). Y finalmente el contacto personal en el que no existe intermediación tecnológica (el espectador frecuente, la recomendación boca a boca, otros).

En esta fase hay que tener en cuenta dos factores que influyen en la circulación del discurso, y son: a) el ecosistema comunicativo (Rodrigo, 1989: 101), que es el espacio público heterogéneo por donde circulan los diferentes mensajes, no sólo de nuestra organización, sino de todas las organizaciones; y b) las características propias de cada "media", que determinarán la elección de cada uno de ellos. (Capriotti, 2006, pág 81)

La última fase que es el Consumo del mensaje, que es donde el discurso organizacional es recibido e interpretado por los públicos. Es importante aclarar que en este modelo comunicativo, el destinatario es absolutamente activo ya que su interpretación le da sentido a lo que la organización dice.

Aquí intervienen factores similares a los de la fase de producción pero desde la perspectiva del destinatario: el contexto que en este caso va a ser uno general que es el ambiente donde se desenvuelve y uno grupal que va a ser referencia al grupo de pertenencia que va a influir en la lectura del mensaje; la circunstancia que es el estado psicológico y el lugar físico en el cual se recibe el mensaje; la capacidad comunicativa en referencia a los conocimientos y habilidades para interpretar el discurso; y la personalidad en la que influyen aspectos psicológicos, fisiológicos, cognitivos y emocionales.

Los Públicos

En su mayoría, los autores coinciden en que una vigente definición de público es la que aportaron el sociólogo Herbert Blumer y el filósofo John Dewey. Según Blumer, "un público es un grupo de individuos que se ve enfrentado a un problema o tema, que está dividido en sus ideas respecto a la manera de hacer frente al problema y discute sobre éste". (Grunig y Hunt, 2000, pág 231)

Dewey definió de una manera muy similar al público diciendo que "es un grupo de personas que se enfrenta a un problema similar, reconoce que el problema existe y se organiza para hacer algo respecto al problema" (Grunig y Hunt, 2000, pág 275).

Por su parte, desde un enfoque sistémico, Grunig y Hunt definen al público como "un sistema libremente estructurado cuyos miembros detectan el mismo problema o tema, interactúan, ya sea cara a cara o a través de canales interpuestos, y se comportan como si fueran un solo cuerpo" (Grunig y Hunt, 2000, pág 235).

De esta manera podemos decir que lo que define a los públicos es su conducta respecto a un tema, pudiendo determinar que se constituyen a partir de la acción de una organización y la consecuencia que ésta acarrea sobre las personas o viceversa.

Esta acción-consecuencia que promueve el surgimiento de un público, podría definirse como un vínculo o linkage, el cual determina los intereses específicos que conformarán la relación de la organización y los individuos que conformarán los diversos públicos.

En relación con este concepto de vínculo o linkage, autores como Grunig, Repper y Dowling introdujeron el concepto de stakeholder, que son considerados como individuos vinculados a una organización porque tanto ellos como la organización tienen una implicación de alguna naturaleza entre sí. Como lo expresan Walter y Marr, "ellos tienen un valor, reclamo o interés adquirido en el funcionamiento diario del negocio. (...) la relación es recíproca y cercana donde el negocio necesita de los individuos o grupos, sus recursos o influencia para realizar sus operaciones" (Walter, Steve y Marr, 2001, pág 38).

Podríamos decir entonces, que una dependencia gubernamental encargada de la cultura, es un stakeholder para una empresa cultural, ya que esta última es proveedora

de productos culturales y la dependencia gubernamental requiere de éstos para cumplir sus planes de desarrollo Federales, Estatales o municipales. A cambio, estas dependencias son proveedoras recursos (espacios, recursos económicos, apoyo institucional, etc.).

Es importante aclarar que utilizar el término de stakeholder, sin lugar a dudas, sería más correcto que el término público, sin embargo durante el presente trabajo, tomaremos a ambos como sinónimos, de acuerdo con el uso dado en Latinoamérica.

Se debe tener en cuenta que los públicos son generados por la organización y las características de ésta, de la actividad que realiza y de la forma que tiene de relacionarse con su entorno.

Es decir, que a partir de cada situación particular (lanzamiento de un producto o servicio, crisis económica, expansión regional o territorial, etc.) la importancia de cada público para una organización podrá variar, en función del impacto que pueda tener cada uno de ellos en la resolución positiva de la situación. (Capriotti, 1999, pág 49)

El Mapa de Públicos:

Es una herramienta de gestión comunicacional, que permite no sólo identificar el repertorio de públicos con los cuales se debe relacionar una organización, sino clasificarlos de acuerdo a su dimensión estratégica en función de los objetivos que se pretenden alcanzar.

La idea de "mapa" me parece muy apropiada en la medida que en un simple gráfico puede recogerse la información básica relacionada con los públicos de la empresa. Su construcción es sencilla: se trata de un cuadro de doble entrada en cuyas ordenadas se situará el repertorio de públicos de la empresa y en las abscisas las variables de configuración y definición de dichos públicos. (Villafañe, 2002, pág 224)

El repertorio de públicos permite tener una descripción cuantitativa de los receptores del discurso organizacional. Se recomienda conformarlo de la manera más completa con el fin de no omitir ningún grupo con potencialidad de convertirse en receptor.

Las variables de configuración determinan la clasificación cualitativa y su descripción deriva de las características que definen a los públicos naturales de la organización en función de la estrategia del proyecto a desarrollar.

El mapa de públicos nos permite tener una lectura en diferentes niveles que podrá orientar los esfuerzos estratégicos de comunicación para apoyar a un proyecto artístico o cultural.

La Planificación de la Comunicación:

Comprendido y estudiado el modelo de comunicación organizacional, definidos, seg-

mentados y clasificados los públicos, sólo resta planificar cómo se ejercerá la comunicación.

Se puede dividir la planificación de la comunicación en tres etapas: Estructural, Logística y Estratégica.

En la etapa Estructural, deben tenerse en cuenta cuatro pasos: primero la investigación preliminar, que brindará un análisis de los recursos de comunicación, tanto propios como de la competencia; segundo el diagnóstico de situación, donde se recomienda realizar una matriz FODA que refleje la situación en la que se encuentra la organización; tercero fijar los objetivos de comunicación, una vez conocida la situación actual de la organización, determinar dónde queremos llevarla, qué queremos conseguir de nuestros públicos, o entorno; la cuarta es la selección de públicos, que determinará a quiénes queremos llegar y con qué mensaje.

La etapa Logística, se configuran en primer término las acciones y medios, esto es determinar un plan de comunicación y su concreción en acciones o campañas concretas comunicación determinando los medios a utilizar (redes sociales, entrevistas personales, acciones de prensa, etc.); luego se determina el presupuesto, en donde se detallará los recursos que se le asignarán a cada acción o campaña; y finalmente confeccionar el calendario de actividades, donde se realizará una descripción de tareas, el tiempo que llevará cada una de éstas y la persona responsable de la misma.

La etapa Estratégica consta de cuatro puntos, la puesta en marcha de las acciones o campañas, la comunicación propiamente dicha, la evaluación que es el proceso continuo de control y la valoración final de los objetivos teniendo que realizarla de manera periódica para ajustar la ejecución del plan y realizar las correcciones pertinentes en función de los resultados obtenidos en estas y no esperar a la ejecución total del proyecto.

Concluyendo

La competencia es cada vez mayor, no sólo para conseguir llenar las butacas con espectadores, sino también para obtener recursos y apoyos de diferente naturaleza. Es por esto que, cada grupo artístico u organización que pretenda ser exitoso debe establecer una planeación estratégica para desarrollar vínculos con los diferentes integrantes de su entorno social y cultural. Cultivar buenas relaciones con los stakeholders culturales, de manera que éstos colaboren en el logro de sus objetivos.

Buscar como logro final la formalización en la práctica de presupuestos teóricos de estrategia organizacional, combinando la operación y gestión de instrumentos prácticos, que permitan aplicarlos a las compañías artísticas con la finalidad de convertirlas en organizaciones sustentables.

Bibliografía

- Capriotti, P. (1999). *Planificación estratégica de la imagen corporativa*. Barcelona: Editorial Ariel. Recuperado a partir de <http://books.google.com/books?id=RhfV4RZU-JHcC&pgis=1>
- Capriotti, P. (2006). *La Imagen de Empresa: Estrategia para una comunicación integrada*. Recuperado a partir de www.bidireccional.net
- Chiavenato, I. (2001). *Administración de Recursos Humanos* (5ta ed.). Bogotá: McGRAW-HILL.
- Costa, J. (2004). *La Comunicación. Un oasis. Círculo de Creativos de Paraguay Online*. Recuperado a partir de http://www.elcirculo.net/oasis_15.htm
- Cutlip, Scott. Allen, Center. Broom, G. (2001). *Relaciones Públicas Eficaces*. Barcelona: Ediciones Gestión 2000.
- Grunig y Hunt. (2000). *Dirección de Relaciones Públicas*. Barcelona: Ediciones Gestión 2000.
- Real Academia Española. (2017). *Diccionario de la Real Academia Española Online*. Recuperado a partir de <http://www.rae.es/>
- Villafañe, J. (2002). *Imagen Positiva Gestión estratégica de la imagen de las empresas*.
- Walter, Steve y Marr, J. (2001). *Stakeholder Power: A winning Strategy for Building Stakeholder Commitment and Driving Corporate Growth*. Massachusetts: Perseus Publishing.

Retos de la gestión cultural de la artesanía de la alegría de amaranto de Santiago Tulyehualco

Jonathan Luis Domínguez Herrera

1. Problemática del posicionamiento económico y cultural de la producción de amaranto en Tulyehualco

México tiene una relación amplia con el amaranto (o alegría, “mocos de pavo”, bleado o huautli por diversas fuentes). En términos taxonómicos, hay varias especies de la familia Amarantácea y la más conocida es la semilla criolla o *Amaranthus hypochondriacus* que puede encontrarse en Santiago Tulyehualco de la Ciudad de México así como en otros estados como Puebla, Morelos, Estado de México, entre otros. Si bien Tulyehualco se distingue por ser un pequeño productor a escala nacional, su manufactura artesanal es evidente, así como la conformación de gremios y la difusión regional del producto.

El día cuatro de septiembre de 2016, en la Tercera Fiesta de las Culturas Indígenas, se declaró a la "Alegría de Tulyehualco" parte del Patrimonio Cultural Intangible de la Ciudad de México. Esto fue impulsado por productores y transformadores de amaranto del pueblo respecto del valor simbólico e histórico, la sustentabilidad biológica, agraria y económica, el trasfondo alimentario y gastronómico y la identidad regional. En términos de retórica institucional, el Estado ha intentado acompañar el desarrollo de las últimas décadas con el fomento agrario, el desarrollo de PYMES o pequeñas y medianas empresas, canales de difusión y comunicación que resultan contrastantes con la dinámica de un pueblo que pierde su identidad agraria por la mancha urbana y la falta de canales de distribución de su producto.

Lo que exponremos gira en dos dimensiones: a) una de orden general que persevera en la cosmovisión o identificación compartida del amaranto como identificación con el espacio y la historia y b) otra de orden particular sobre el camino liberal actual de la economía del productor de amaranto como subsistencia.

2. Supuesto teóricos

Intuición del mundo (Kant, 2003, pág. 62), Weltanschauung, “cosmovisión” (Naugle, 2001, págs. 58 y 59), entre otros conceptos, son acercamientos que hablan de una comprensión potencial del mundo que se comunica con categorías y términos o signos artificiales. Estas perspectivas reflexionan sobre nosotros y nuestra intersubjetividad.

Dice López Austin (2010, pág. 20) que: “Por cosmovisión puede entenderse conjunto articulado de sistemas ideológicos relacionados entre sí en forma relativamente congruente, con el que un individuo o un grupo social, en un momento histórico, pretende aprehender el universo.”

Desde la óptica pragmática en semiótica y antropología hay un acercamiento ontológico entre la mente y el mundo observable o experimentable. La posibilidad interpretativa de la significación posibilita el sentido de nuestras actividades (lo que para Peirce es el interpretante).

La cultura material, desde la forma en que se comunica el hombre con ella es producto de la representación del mundo por una lógica compartida. La acción se torna política y organizacional en función del “ser” con el “hacer” (así como los artistas o ditirambos en la República de Platón o en la Poética de Aristóteles). Los productos artesanales, en virtud de signos artificiales, median la actividad mental o el sentido en el mundo de vida frente a la otredad. Se establece un balance entre cosmovisión, ideología, mitología, etc. frente a la dimensión estructural, ritual, el campo, etc.

3. Tulyehualco con respecto de la actividad del amaratero

La actividad del amaratero en Tulyehualco se comprende a partir de una concepción territorial, histórica y agrícola. El volcán Teuhtli y la ciénaga son elementos de una ecuación del símbolo de vida y productividad en la zona; la montaña, vista desde los relatos de Milpa Alta o Xochimilco, corresponden a una idea de fertilidad; la zona de ciénaga, ya casi desaparecida por el avance urbano, demostraba ser la conjunción ideal del agua e ingeniería de irrigación de los campos.

La toponimia del Tulyehualco habla de un sentido ecológico simple como Lugar alrededor de los tules o un sentido cosmogónico complejo como Lugar alrededor de la oscuridad o Lugar alrededor del señor de la noche (dado que teul o teuctli es señor o dios; yehual, yo, yoalli, noche; Teulyoalco). Con la mirada compleja, los relatos míticos de fertilidad, los sistemas de cargos y la fiesta patronal de Santiago el día 25 de julio corresponde a la deidad de Tláloc.

Dice J. Broda (2004, pág 41) que la comprensión agraria del calendario cempoallapohualli (18 ciclos de 20 días) se sintetiza en un periodo agrícola seco (Atlacahualo) (enero-febrero), fiestas de la siembra (Huey tozoztli; Etzalcualiztli; Tecuilhuitontli; Etzalcualitzi; Tecuilhuitontli; Ochpaniztli) (marzo-octubre) y la cosecha y el inicio de la parte seca (Tepeilhuitl; Atemoztli) (noviembre-enero).

Desde esta comprensión agraria, el periodo de reposo ubica la celebración del día de la Candelaria y el arranque, desde 1971, de la Feria de la alegría y del olivo que si

bien, es moderna (y arbitraria la fecha) corresponde a un periodo funcional previo al inicio del ciclo agrario. Durante todo ese lapso, quien se dedica al campo busca mantener una unión familiar que implica prácticas desde los chapines o almácigos, el trasplante, el azote (momento en que se obtiene el grano), la limpieza del grano y el almacenaje.

4. El sentido gastronómico de la alegría

En otro orden, desconectado del mundo agrícola, está la transformación, la maquila y el desarrollo de productos como la confitería que sintetizan el factor económico liberal, la modernidad y la mercadotecnia.

La confitería que conocemos hasta el día de hoy responde más a una concreción española-árabe que desdén todo viejo sentido de lo que se llamaba Tzoalli, zoale, tzohualli, tzoaltzin tratado por Sahagún (1999. págs. 42, 442) o Robelo como masa de bledos, amaranto con miel de maguey o algo pegado, hecho a veces con maíz, comida cotidiana o un alimento mágico (Nohemí Quezada, pág. 43) como imagen metafísica (ixipitla) en semejanza de entidades o deidades (López Austin, 1989. Pág. 119; Reyes Equiguas, 2006, pág. 90).

La golosina rompió con lo religioso y se dimensiona como parte gastronómica bajo un mito “festivo” por Fray Martín de Valencia respecto de un producto con amaranto con miel de abeja. La fusión mexicana, española y oriental radica en lo lingüístico dada la correspondencia con el sésamo como “alegría” (en recetas españolas está la alpistera o alpistela); en una línea diacrónica hay similitud con los turrónes hechos a base de esta semilla; el Halwa, Hallewa o Hallwa hecho a base de semolina con miel de abeja o piloncillo (por judíos; Marks, 2010, págs. 245-246); en la forma, el uso las semillas y los frutos secos forman parte de la cocina andaluz. Las recetas de la colonia seguían estableciendo al ajonjolí como ingrediente necesario para la “alegría” (Barros y Buenrostro, 1997, p 35 y 49).

Con la explotación del azúcar de caña la mayor parte de dulces en el mundo cambian o toman una forma industrial y moderna. Cualquier manufacturador responde al piloncillo para que la alegría “tenga el punto”, se fije o mantenga una consistencia y dure tiempo en anaquel. Durante ese tiempo, coincide con las políticas de salubridad y la posibilidad de que el dulce típico salga del canastero a las tiendas. Hoy en la actualidad se diversifican las recetas con chocolate para diversificar el mercado.

En esta vía es que lo que sucede con la producción regional implica un eje retórico particular por las pequeñas y medianas empresas como trabajo artesanal. Se ha roto, en su mayoría, la sustentabilidad agraria cuando se importa materia prima del Estado de Morelos. La labor cotidiana “extra” del ciudadano de la capital se mezcla con el negocio familiar.

Cooperativas, gremios o la agrupación en defensa de esta actividad confrontan el símbolo histórico y humano del amaranto ante la determinación económica competente de libre empresa.

5. Gestión del Estado y el microempresario emprendedor

Durante los años setenta, diversos investigadores del país y de Estados Unidos se interesaron por el amaranto por sus cualidades nutrimentales y proteínicas. Tras ello se ganó mucha popularidad a nivel mundial del amaranto como promesa para acabar con el hambre.

El gobierno mexicano comenzó a dar apoyo económico a agricultores del pueblo de Tulyehualco así como capacitación para la producción y la transformación (con la viabilidad del subsidio por los desayunos escolares dados por el gobierno a las escuelas). Los resultados fueron menores a los esperados y comenzó a vislumbrarse un problema multifactorial a causa de la pérdida de interés por el campo de las generaciones de ese entonces, la falta de visión empresarial por la comunidad, la falta de infraestructura idónea para la producción masiva, la corrupción o desvíos de fondos por particulares o una falta de entendimiento del proyecto respecto de la autosustentabilidad.

El problema giraba en dos vías: la implementación de políticas públicas para salvarguardar la seguridad alimentaria del Distrito Federal como desarrollo agrario y la adaptación de modelos de producción frente a la falta de organización de resolver las metas a corto y mediano plazo (El inconveniente coincidía con la logística de la organización de la feria de la alegría y el olivo con los servicios de luz eléctrica, el correcto uso de espacios, el uso de carpas y lonas para la lluvia, entre otros factores)

Actualmente, hay una necesidad publicitaria particular del productor al consumidor por las diversas redes de intermediarios en distribución de producto. El microempresario, el negocio familiar o la cooperativa deben de ver por sus conexiones de mercado legalizado y a bajo costo o competente y muchas veces el sello de origen queda ignorado para el consumidor. La relación directa del viejo canastero ha disminuido (recordemos que siempre eran perseguidos por policías en los parques de la ciudad) por la producción en masa, la regulación hacendaria y las medidas de salubridad. La difusión y canalización de la distribución de productos en las ferias delegacionales ayuda como plataforma publicitaria particular salvo que termine en relaciones inamovibles políticas con ciertos grupos (de allí que, hablar de "publicidad social" resulta paradójico pues la dimensión de las relaciones sociales como de la cultura están fuera del eje del intercambio mercantil).

6. Reflexiones finales

Un síntoma común del Estado al vislumbrar el eje del desarrollo social con esquemas de recursos económicos sin tomar en cuenta la complejidad cultural que embona con la cosmovisión, los hábitos y los usos y costumbres y las necesidades inmediatas de los habitantes de un pueblo respecto de su desarrollo humano. En esa vía es que siempre se han puesto en tela de juicio instituciones federales por su comunicación social (el Instituto Nacional Indigenista en un modelo paternalista; la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas que con V. Fox se vislumbraba un sentido empresarial de los pueblos).

La actividad artesanal de muchas comunidades, además de relacionarse con la subsistencia inmediata genera una necesidad simbólica que engloba territorio y relaciones sociales e históricas (el sistema de cargos o altepetl influye o determina las prácticas particulares religiosas, políticas o gremiales).

La participación ciudadana ha sido un tema importante para equilibrar este problema pues coincide con la democratización de la ciudad y la necesidad emancipadora de las "micro y medianas empresas" fuera del paternalismo estatal. En esta vía es que los pequeños productores y maquiladores de amaranto (que por cierto, ya proviene de Morelos) se concentra en definiciones políticas automáticas y que han tratado de defender esta noción del patrimonio intangible.

La virtud de hablar del patrimonio intangible ayuda a penetrar en la cosmovisión. Por otro lado, muchas veces se queda en la retórica del poder del Estado o una condición de la agenda políticamente correcta de la inclusión. En ello, olvidamos la reflexión de ver que deseamos preservar de nuestros pensamientos o nuestras acciones hacia el futuro tal como hacemos con la materialidad cultural. Si bien, los grupos gremiales de amaranteros, las relaciones políticas y de comunicación así como las asambleas de los llamados "pueblos originarios" han dejado un papel importante en la gestión cultural y el papel político para el desarrollo queda un peligro latente en la dinámica política burocrática, el desgaste, la unilateral política neoliberal y dejando de lado problemáticas particulares de campesinos aislados o la inclusión de otros grupos "culturales" "no originarios".

Bibliografía

- Barros, C. y Buenrostro, M. (1997). *Amaranto, fuente maravillosa de sabor y salud*. México, Grijalbo.
- Broda, Johanna. (2004). "Ciclos agrícolas en la cosmovisión prehispánica; el ritual mexica" en *Historia y vida ceremonial en las comunidades mesoamericanas: los ritos agrícolas*. Broda J. & Good Eshelman, C. (coord.). México: Editorial INAH-UNAM.
- Domínguez, Jonathan. (2017). *La representación de la alegría de amaranto en la identidad actual de Tulyehualco*. (Tesis de maestría). México. UNAM.
- Kant, Immanuel. (2003). *Crítica del juicio*. Tomo I. España. Biblioteca Virtual. Rev: 10 de enero, 2016. Disponible en <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89687.pdf>
- Lagunas David. (2007). *Antropología y turismo: claves culturales y disciplinares*. México: Editorial Plaza y Valdes.
- López Austin, Alfredo. (2010). *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*. 2 v. México: IIA-UNAM.
- López Austin, Alfredo. (1989). *Hombre-Dios. Religión y política en el mundo náhuatl*. México: IIH-UNAM.
- Marks, Gil. (2010). *Jewish food, Encyclopedia of Jewish food*. New Jersey: EUA John Wiley & Sons. Hoboken.
- Naugle, David K. (2002). *Worldview, The history of a concept*. Michigan, USA: WM. B. Eerdmans Publishing.
- Peirce, Charles Sanders. (1974). *La ciencia de la Semiótica*. Argentina, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Quezada, Noemí. (1996). *Amor y magia amorosa entre los aztecas*. México: IIA-UNAM.
- Reyes Equiguas, Salvador. (2006). *El huauhtli en la cultura náhuatl (Tesis de maestría)*, México: UNAM.
- Reyes Gavilán Y Moenck, María Antonieta. (1925). *Delicias de la Mesa - Manual de Cocina y Repostería*. Cuba: Avisador Comercial. Revisado el 26 de noviembre de 2010. Disponible en <http://www.guije.com/libros/cocina01/index.htm>
- Robelo Cecilio, Agustín. (1902). *Diccionario de aztequismos*. México: Imprenta del autor. Revisado el 10 de enero de 2017. Disponible en <https://archive.org/stream/diccionariodeazt00robeuoft#page/n3/mode/2up>Sahagún Fr. Bernardino de. (1999). *Historia General de las cosas de la Nueva España*. México: Porrúa.

Testimonios de investigación: "Corpus orales de la Ciudad de México"

José Luis Gutiérrez Rocha

Corpus Orales de la Ciudad de México es un programa de investigación iniciado en marzo de 2012 bajo el auspicio de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, gestionado por los profesores José Luis Gutiérrez Rocha y Elsie Catalina Magaña Juárez. Corpus Orales de la Ciudad de México funciona, además, con la participación de estudiantes que prestan su servicio social al programa, provenientes de las licenciaturas internas en Arte y Patrimonio cultural, Creación literaria, así como de Comunicación y Cultura. Hasta el momento, han colaborado con el proyecto 8 alumnos, siete de la misma Universidad Autónoma de la Ciudad de México y uno externo de la Universidad Nacional Autónoma de México.

La intención primaria de Corpus Orales de la Ciudad de México es conformar un grupo de investigación que recopile, organice, guarde y disponga públicamente las manifestaciones de la palabra oral de la Ciudad de México, es decir, los pregones de venta escuchados en los mercados, transportes y calles de la ciudad; las leyendas de oficios en boca de los veladores, taxistas y, en general, del personal que labora en horarios nocturnos, como médicos, enfermeras, barrenderos, etc.; además de las narrativas que conforman y conservan las hagiografías locales, las historias biográficas vecinales y las representaciones y resignificaciones de los estereotipos sociales que las personas integran a sus identidades.

En un momento posterior, y aún lejano, nuestro grupo de investigación pretende abordar los aspectos gráficos populares del transporte urbano en la emblemática de los sitios de taxis y sus unidades, la decoración de los mototaxis y bicitaxis, el ornamento de las cabinas de los microbuses y autobuses concesionados; así como los aspectos visuales de la publicidad en los expendios de carne y comida.

No obstante, como una manera de organizar el trabajo, la primera etapa de Corpus Orales de la Ciudad de México se ha dedicado únicamente a registrar la actividad co-

mercial de los vendedores no establecidos que trabajan en las instalaciones y los vagones del Sistema de Transporte Colectivo Metro, desde el punto de vista de los pregones verbales que utilizan para comerciar sus productos. A estas personas se les conoce como ‘vagoneros’, quienes en sus dinámicas de intercambio utilizan dichas formas como un modo de comunicarse con los pasajeros que, en esta interacción, se convierten en potenciales receptores y compradores, para cerrar así un pequeño circuito comunicativo y económico.

Estos registros que menciono se han realizado mediante grabaciones de audio y sus posteriores transcripciones a texto que consignan la participación de los vagoneros, ya sea en los pasillos o escaleras de las instalaciones del Metro, así como en los propios vagones. En el apéndice número 1 hay dos ejemplos, transcritos de manera simplificada, que ilustran este par de situaciones iniciales, respectivamente.

Así, la recopilación y organización de estos testimonios ha generado una serie de retos materiales, de insumos, procesos, en la recepción y entendimiento del proyecto mismo en los grupos académicos, además de la articulación entre los objetivos de la investigación y las posibilidades que ofrece el área de servicio social de nuestra universidad. Dichas problemáticas se han ido resolviendo bajo criterios que aparecen paralelamente al crecimiento y desarrollo del objeto de estudio, situaciones que expondré en las siguientes líneas.¹

Por lo que toca a las cuestiones materiales, los prestadores de servicio social en Corpus Orales de la Ciudad de México no reciben ningún tipo de apoyo económico regular por parte de la institución ni de ninguna otra fuente; de forma excepcional, algunos estudiantes, no más de dos, han logrado ser sorteados con una beca monetaria que se entrega a la mitad y al finalizar su periodo de prestación. Esta circunstancia supone que los alumnos que se integran al programa, toda vez deben de recoger testimonios en los vagones del Metro, deben costear el boleto para ingresar a las estaciones, además de que, en el caso de aquellos que utilizan grabadoras de audio alimentadas por baterías alcalinas, también necesitan cubrir el importe de estas.

Ambos escenarios inhiben en ciertas ocasiones la incorporación de nuevos miembros a la investigación, pues no siempre existe la disposición para invertir dinero en el cumplimiento del requisito del servicio social. Dentro de este mismo terreno de lo material, en los tres primeros años de Corpus Orales de la Ciudad de México, es decir, de 2012 a 2015, los insumos con los que se trabajó fueron pequeñas grabadoras de audio, recargables vía USB, de la marca Sony, adquiridas con los recursos económicos de los dos responsables del proyecto; hasta que, hacia finales de 2015, la universidad proveyó al grupo de tres grabadoras digitales profesionales de la marca Tascam, las cuales fun-

¹ Si bien en este texto no coloco una lista bibliográfica que asista a la redacción, pues se trata de la exposición de los pormenores, así como de un caso específico, relativos al proyecto de investigación Corpus Orales de la Ciudad de México, el lector encontrará al final del documento un «Apéndice A» con las fuentes esenciales para contextualizar la labor de nuestro grupo. En dicha relación se ordenan textos clásicos de la oralidad, además de algunos materiales que avanzan las reflexiones sobre el asunto, mismos que permitirían, eventualmente, iniciar al interesado sobre el tema.

cionan con pilas alcalinas que, como ya lo anticipé, tienen que ser compradas por los prestadores de servicio social. Asimismo, la edición del audio se ha hecho con el software Audacity, de licencia gratuita, y con el procesador de textos Word, cuyos derechos deben comprarse; circunstancias que, en ambos casos, han sido solventadas en lo que corresponde, incluso en el hardware necesario para trabajar los archivos, por parte de los alumnos y los profesores que gestionan el programa. En este sentido, para procesar los materiales, ha sido necesario capacitar a los nuevos prestadores en las técnicas de grabación dentro de los vagones del Metro, además de enseñarles el funcionamiento básico del software de edición de audio.

Respecto a la recepción de nuestro objeto de estudio, los propósitos que se plantea Corpus Orales de la Ciudad de México, a pesar de que han sido adecuados a los términos que exige el ámbito académico, encuentran ciertas incompatibilidades con los lineamientos institucionales y campos de trabajo de otros investigadores. Por ejemplo, es frecuente que los dictaminadores y colegas relacionen el concepto ‘oral’ con lo rural, con lo simplemente opuesto a la escritura o lo relativo a construcciones de la lengua que comunican discursos fantásticos o no certeros.

De igual forma, es complicado, en lo general, pensar en ‘oralidad’ y ciudad, pues los estudios canónicos han diseminado la idea de que la palabra vocal es una perspectiva accesoria y exclusiva de los exámenes antropológicos o etnográficos y, por tanto, corresponden al estudio de campo en “pueblos” o comunidades alejadas de los centros urbanos. En este sentido, uno de los preceptos de Corpus Orales de la Ciudad de México es que las características de la voz oral se generan y desarrollan apenas existe un hablante, indistintamente de los lugares que este habite; es decir, que podemos encontrar aspectos relevantes de la oralidad en los discursos de los adultos mayores, los grupos juveniles, las comunidades agrícolas, las oficinas, en las historias de santos patronos o en la conformación de la imagen de los héroes políticos nacionales, entre otros lugares.

Aunado a lo anterior, a las personas ajenas al trabajo de Corpus Orales de la Ciudad de México se les dificulta observar temas o problemáticas particulares que atraviesan los testimonios del programa, es por ello que una de las propuestas de nuestro proyecto es hacer exámenes que agrupen los pregones en, por ejemplo, género, edades, zonas geográficas, temporadas del año, productos, retóricas, representaciones sociales, conformaciones de la individualidad; además de las evidentes posibilidades que ofrecen los aspectos lingüísticos, históricos, culturales y económicos de cada uno de los testimonios.

Con base en lo anterior, es claro que la multidisciplinariedad del fenómeno abordado por Corpus Orales de la Ciudad de México necesita más insumos y apoyo que los que ofrece el trabajo solamente con prestadores de servicio social, además de que, es cierto, algunos aspectos de la planeación de trabajo y la obtención de resultados depende directamente de un diseño que articula, por una parte, las pretensiones de estos prestadores de servicio social, por otra, los recursos materiales e institucionales con los que cuenta nuestro grupo para el desarrollo y avance del objeto de estudio, así como de la inserción epistémica que el trabajo que efectuamos consigue en el panorama actual de la academia.

Los registros de audio y los archivos de texto

Con base en las explicaciones anteriores, es claro que los materiales obtenidos por Corpus Orales de la Ciudad de México son de dos naturalezas: los registros de audio y los archivos de texto. Las grabaciones sonoras se guardan, hasta el momento, en formato MP3, a 128 kb, numerados con cinco dígitos que van del '00001' al, aproximadamente, '02000'. Estos testimonios registran desde que inicia el pregón del vagonero hasta que concluye su discurso, incluye los silencios intermedios, las comunicaciones con los compradores o los diálogos incidentales con otros vendedores.

En el apéndice número 2 hay un ejemplo, transcrito de manera simplificada, de la confrontación de un participante con otro, derivada del turno de venta. Como se ve en esa consignación, y como también puede observarse en otras entradas del corpus, los vagoneros articulan claramente la dicción de su pregón, pero no así las interacciones con otras personas, pronunciaciones que a veces dificultan la transcripción integral de los materiales verbales a la escritura.

En el caso de los archivos de texto, estos se trabajan, como lo apunté anteriormente, en el procesador de palabras Word. El paso a la letra recoge la información contextual del pregón bajo el siguiente formato: Nombre del texto, Duración, Fecha, Hora, Línea, Estación con la indicación a la terminal a la que se dirigen, Categoría, Participantes y género, Producto. Por supuesto que todos los rubros varían, sin embargo, los que revisten mayor interés son 'Participantes y género', así como 'Producto', toda vez que, en el caso de la grabación '00789' de nuestro catálogo, se cuentan como participantes a 2 mujeres, 1 hombre y 1 disidente de género; en este mismo audio se observa que la clase 'Producto' enlista cuatro objetos: Monedas de chocolate, Disco de música, Enchinador de pestañas y Audífono de chicharo, tal y como se observa en el apéndice número 3.

Igualmente, otra parte de la transcripción a texto que guarda información contextual es la 'Descripción física del participante', líneas en las que se hace una caracterización somera del vagoneros, además de que se agregan, extraordinariamente, referencias sobre alguna manera particular de la conducta del vendedor al comerciar su artículo. En el apéndice número 4 hay un ejemplo mediante el que se ilustra el traslado que menciono. En dicho registro, el comportamiento particular de los participantes es que la mujer, supuestamente la madre del menor, le muestra al niño la forma de vender, como puede leerse en el apéndice número 5.

Ya en lo que corresponde a la transcripción del pregón del participante, los parámetros son los siguientes. El texto no se puntúa, solo se marcan las cesuras de la dicción mediante líneas diagonales: se utiliza una cuando la pausa únicamente marca el ritmo o la cadencia del pregón, además de que también puede indicar la respiración del vendedor; se escriben dos cuando el participante deja de hablar intencionalmente y genera un espacio de silencio mayor al del ritmo, cadencia o respiración, esto ocurre por la interacción del vendedor con los pasajeros, al dejar sonar la música, en el caso de las personas que comercian discos, o para evitar que el personal de seguridad del Metro los escuche vender; finalmente, se usan tres líneas diagonales para apuntar que el pregón

ha terminado. En el apéndice número 6 hay un ejemplo, transcrito de forma abreviada, en el que se muestra la disposición de las pausas simples y la cesura doble.

De igual manera, la transcripción del pregón sí acentúa las palabras correspondientes, no obstante, conserva la pronunciación de los participantes, sobre todo en lo que respecta a las voces de origen extranjero, aunque hay vocablos en español que se repiten sistemáticamente de manera inadecuada, como "tualla" (toalla), "goajaca" (Oaxaca) y "sauco" (saúco). En el caso de las pronunciaciones anómalas, la letra apunta el decir del participante, tal y como se escucha, y escribe entre paréntesis la grafía correspondiente y acertada. Esto que explico se observa claramente en los dos testimonios, transcritos de manera abreviada, que conforman el apéndice número 7.

Paralelamente, todos los datos ajenos al pregón se anotan entre corchetes, esto con la intención de que no se confunda la transcripción del discurso principal del participante, pero que tampoco se pierda la información contextual que puede escucharse a lo largo de la ejecución, tal y como se ve en el apéndice número 8. Finalmente, cuando hay varios participantes en un mismo vagón y cada uno ejecuta su pregón, se indican con decimales las intervenciones correspondientes, como se observa en el apéndice número 9. De tal manera, una página que registra toda la información catalográfica, contextual, testimonial y descriptiva, se encuentra en el apéndice número 10; ahí se vierten todos los elementos que he enlistado en este párrafo.

Un ejemplo del estudio de los testimonios de Corpus Orales de la Ciudad de México: los 'bocineros'.

Dada la complejidad del objeto de estudio que se plantea Corpus Orales de la Ciudad de México, es claro que las posibilidades de examen son múltiples, pues del fenómeno abordado se desprenden varias constantes, las cuales se convierten en eventualidades temáticas y semióticas para la exploración puntual de cada una de ellas. Aquí, por cuestiones de tiempo, solamente hablaré de un caso específico, el que corresponde a los bocineros.

En lo general, hasta el momento, nuestro grupo de investigación cuenta con alrededor de 2000 grabaciones de audio que registran diferentes testimonios verbales de los vagoneros del Metro. En lo particular, de estas consignas, 302 corresponden a los comerciantes que se dedican exclusivamente a vender discos con canciones, personajes conocidos coloquialmente como 'bocineros'. Las observaciones sobre sus prácticas comerciales y retóricas se pueden dividir en dos grandes aspectos: la descripción de los objetos que venden y las características de su pregón, divididas estas en el esquema sobre el que se arma la participación, la secuencia de la audición del contenido del disco y las secciones, incluso formulaicas, que integran el pregón verbal.

Por lo que toca al producto, el objeto es un disco compacto 'quemado' de forma 'pirata' con la información respectiva, es decir, piezas musicales, en todos los casos que ahora vamos a revisar, y envuelto en una bolsa de papel celofán diseñada específicamente para este propósito. El contenido de estos discos es, como lo acabo de apuntar, una lista de canciones, sin embargo, a manera de una de las marcas históricas que ofrece nuestro corpus, es posible afirmar que, hasta noviembre de 2012, los bocineros diferen-

ciaban la grabación de estos discos con el "formato normal", o sea, audio sin compresión, y "formato MP3", entiéndase audio comprimido; excepcionalmente, tenemos el registro de un bocinero que en enero de 2015 seguía marcando esta distinción. Lo que comento se ilustra en el segundo ejemplo del apéndice número 7 y en los dos casos, transcritos de forma abreviada, que conforman el apéndice número 11. Actualmente, todos los discos que se venden en el Metro contienen audio MP3, pues se asume que han desaparecido los dispositivos electrónicos que reproducen el formato WAV, además de que las pistas en MP3 son las adecuadas para trasladar los audios desde el disco compacto al teléfono celular, práctica frecuente entre los consumidores de este producto.

Otra posibilidad de análisis para la participación de los bocineros, es la revisión de la estructura que utilizan en los pregones elaborados para comerciar su producto. Dicho esquema tiene una arquitectura que parte de un modelo, aunque, claramente, cada uno de los vendedores varía este armazón para adecuarlo a sus necesidades particulares. En este sentido, es posible afirmar que en el pregón de los bocineros hay dos tipos de materiales intercalados entre sí: la reproducción del audio del disco que se comercia, así como las palabras mismas del participante. La audición de la pista musical es simple, pues el vendedor, desde un discman, conectado a una bocina, reproduce fragmentos del contenido de su producto y, en la mayoría de las ocasiones, pausa el audio para intervenir con su voz, aunque también ocurre que, con la intención de mostrar durante mayor tiempo las canciones del disco, deja sonar la música y habla sobre esta. Aun, podemos decir que la figura del bocinero, que incluye, precisamente, el discman en la mano y la bocina colgada a la espalda o al hombro, se ha convertido en un icono del comercio informal en el Metro y que, desde el punto de vista gráfico, también ofrece elementos para un posible análisis semiótico visual. Esto último que menciono se encuentra en las transcripciones simplificadas que conforman el apéndice número 12.

Por lo que toca al pregón en sí, de manera general, el discurso se construye a partir de una referencia o saludo al receptor, por ejemplo, "señores usuarios", "señores pasajeros", "sí, mire, damita, caballero"; una mención al producto, como "disco en formato MP3"; una alusión al número de canciones o lista del contenido del disco, en términos de "más de cien temas", "lo mejor de la salsa", "lo más romántico de", "disco con lo mejor de", fórmulas que, incluso, a veces agregan la cita de los artistas recopilados, con la correspondiente pronunciación particular en español de los vocablos en inglés, aunque, a veces, la misma dicción de las voces en castellano también tiene sus propias singularidades; así como la indicación del precio del producto, que, invariablemente, es de \$10. Estos cuatro elementos se recogen en los ejemplos, transcritos de forma abreviada, que conforman el apéndice número 13, además de que, lo concerniente a los formatos y las articulaciones, ya se ve en los dos ejemplos del apéndice número 11 y en los segundos casos de los apéndices número 7 y 11, respectivamente. Es evidente que, al ser el esquema que menciono un patrón pseudonemotécnico de una creación oral, el orden de la lista de elementos puede variar. Asimismo, es habitual la inserción de frases apologéticas como "va calado, va checado", oración utilizada para certificar que el producto vendido es funcional; incluso, el sentido de esta forma se amplifica mediante la

asistencia de enunciados como "te puedo dar el disco que vas escuchando" o "le puedo dar el que viene escuchando", enunciados que se muestran en el apéndice número 14. Finalmente, otro de los recursos presentes en la participación de los bocineros es la repetición rítmica del precio del producto, así, se puede escuchar a manera de colofón la forma "diez, diez pesos le vale, diez pesos le cuesta", "diez pesos le vale, diez pesos le cuesta"; o, aún, a partir de la inclusión de la apología "va checado, va garantizado", como en "diez pesos le vale, va calado, va garantizado, diez pesos le vale".

A partir de todo lo que he mencionado, ya podemos establecer un esquema que engloba las partes y características tipificadas del pregón de un bocinero. Este puede ser uno en el que se inicie con la audición musical, se pause el disco y comience la intervención verbal del bocinero, silencio del participante y nueva audición musical, pausa del disco e intervención del bocinero mediante la reiteración rítmica de elementos ya mencionados en su pregón, silencio del bocinero y nueva audición hasta que se termina el trayecto entre estaciones o hasta que el vendedor desciende del vagón. La primera variante de este modelo resulta de la segunda audición musical sin pausa y la participación del bocinero, a partir de la reiteración rítmica, sobre el audio del disco hasta que se termina el trayecto entre estaciones o hasta que el vendedor desciende del vagón. Una segunda variante consiste en que, desde la primera audición, la pista musical nunca se detiene y el bocinero dice su pregón encima de la música. De tal manera, el apéndice número 15 muestra algunos ejemplos, transcritos abreviadamente, que ilustran las estructuras que menciono.

A manera de conclusión, en términos del diseño del programa de investigación Corpus Orales de la Ciudad de México, es posible afirmar que, dentro de las universidades, como es nuestro caso, el inicio de los proyectos tiene que ser con los recursos materiales, intelectuales y académicos propios de las personas responsables del asunto, pues es difícil que este tipo de grupos arranque con todas las prerrogativas sin antes haber demostrado cierto conocimiento y experiencia en el campo de estudio correspondiente. Por otra parte, el planteamiento de espacios epistémicos novedosos, o de revisiones singulares sobre asuntos ya inspeccionados, implica que las sociedades académicas observen con cierta reticencia los objetivos de estas propuestas emergentes; es claro que los dictaminadores prefieren asignar los recursos a estudios canónicos que entregan resultados previsibles e inmediatos, pero no a planteamientos cuyo objeto de estudio no cuenta con un precedente o que no pertenece a la lista de objetivos clásicos en la agenda académica. Por último, los testimonios que se han recogido mediante el trabajo de Corpus Orales de la Ciudad de México ofrecen múltiples oportunidades de examen, no obstante, uno específico se basa en las consideraciones presentes en los pregones de los bocineros que, como lo vimos someramente, pueden abordarse desde la perspectiva de la ejecución, pero que, además, exhiben cuestiones susceptibles de analizarse desde diversos lugares, como la conformación del sujeto, la integración de estos vendedores al espacio público, la economía informal, la ilegalidad, etc.

José Luis Gutiérrez Rocha.

Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Apéndices

00159. Lunes 22 de octubre de 2012. 15:43. Guerrero (pasillo de transbordo a la Línea 3)

Llévese la palanqueta palanqueta de cacahuate y amaranto / un peso te vale un peso te cuesta / llévate la palanqueta palanqueta con cacahuate y amaranto / un peso te vale un peso te cuesta ///

Grabó: Ismael Gil Morales

01398. Jueves 5 de marzo de 2015. 15:21. Villa de Cortés (dirección Cuatro Caminos)

Llévate veinte curitas veinte curitas cinco / para cortadas raspones heridas de la piel / llévate veinte curitas / veinte curitas cinco pesos ///

Grabó: Otoniel González García

2

00567. Miércoles 19 de marzo de 2014. 13:51. Iztacalco (dirección Garibaldi)

00567.1 Traigo a la venta es paleta paleta de la Holanda / valen de a cinco cinco pesos valen / es la Solero de la Holanda valen de cinco / refréscate con una paleta valen cinco pesos / valen de cinco

[00567.2 no mamen están haciendo base allí

00567.1 no mames la verga ah ustedes bien vergas sí pueden piratear y uno se hace pendejo güey

00567.2 chingue su madre qué güey

00567.1 como quieras

00567.2 no mames

00567.1 qué güey ustedes sí bien vergas no

00567.2 ábrase a la verga pinche

00567.1 qué güey

00567.2 qué

00567.1 como quieras güey] ///

Grabó: Juana Liset Villarruel Soto

3

Nombre del texto: Grabación 00789

Duración: 00:02:41

Fecha: miércoles / 04 / junio / 2014

Hora: 15:31

Línea: 2

Estación: San Cosme (dirección Cuatro caminos)

Categoría: Venta

Participantes y género: 2 mujeres, 1 hombre, 1 disidente de género

Producto: Monedas de chocolate, Disco de música, Enchinador de pestañas, Audífonos de chícharo

Grabó: Romel Velasco Hernández

4

01154. Jueves 11 de diciembre de 2014. 11:43. Allende (dirección Cuatro Caminos)

Descripción física de los participantes:

Niño de cinco a siete años de edad, estatura baja, complexión delgada, cara ovalada, tez morena. Vestía una gorra color naranja, playera color azul, pantalón color azul marino, tenis color blanco. Llevaba el producto en una mano y en una pequeña mochila color rojo.

Mujer de 22 a 24 años, estatura baja, complexión delgada, cara redonda, tez morena clara, nariz chata, cabello largo, lacio, color castaño claro. Vestía una blusa color negro, mallón color beige y tenis color negro. Llevaba el producto en una mano y en una mochila color negro. Acompañaba al niño, a quien enseñaba a vender el producto.

Grabó: Otoniel González García

5

01154. Jueves 11 de diciembre de 2014. 11:43. Allende (dirección Cuatro Caminos)

01154.1 Damita caballero te traigo a la venta / es chocolate chocolate jerchi (Chocolate Hershey's) / relleno de cacahuate cinco pesos te vale cinco pesos te cuesta / damita caballero te traigo a la venta / es chocolate chocolate jerchi (Chocolate Hershey's) / relleno de cacahuate cinco pesos te vale cinco pesos te cuesta [ya] ///

01154.2 Sí mira damita caballero te vas a llevar a la venta / es chocolate de línea chocolate de calidad / es el chocolate jershis (Chocolate Hershey's) / ahora relleno con cacahuate y caramelo / cinco pesos te vale cinco pesos te cuesta / es el chocolate jershis (Chocolate Hershey's) vale cuesta cinco pesos ///

Grabó: Otoniel González García

6

01226. Martes 27 de enero de 2015. 13:23. Nativitas (dirección Cuatro Caminos)

Cuatro aritos identificadores de colores para llaves cinco pesos [la participante se asoma por la puerta del vagón] // cinco pesos vale / se lleva treinta mariposas / son treinta mariposas de repuesto para aretes cinco pesos / te llevas doradas y plateadas de silicón por cinco pesos / cuatro aritos identificadores de colores para llaves / le valen cinco pesos ///

Grabó: Otoniel González García

7

00754. Miércoles 07 de mayo de 2014. 15:30. San Antonio Abad (dirección Cuatro Caminos)

Ayestá (ahí está) laudifono (el audifono) mano (manos) libres / contestas y escuchas / no necesitas sacar el celular ni quitarte laudifono (el audifono) al contestar tu llamada / le queda al aifon (iPhone) berri (BlackBerry) Nokia samsun galatsi (Samsung Galaxi) soni ericson (Sony Ericsson) toush (touch) / al alcatel (Alcatel) al elyi (LG) / toda entrada universal tres punto cinco (3.5 mm) / querías audifonos querías manos libres de alta potencia te valen veinte pesos / valen veinte veinte pesos solo presionas y contestas tu llamada / audifonos o mano (manos) libres para tu celular valen veinte ///

Grabó: Romel Velasco Hernández

00177. Miércoles 07 de noviembre de 2012. 12:39. Viaducto (dirección Cuatro Caminos)

Disco compacto formato normal o emepetrés (MP3) diez pesos / son los sonidos de la naturaleza con música clásica / como el soplar del viento / el correr del agua el caer de la lluvia / el río las cascadas / el cantar de los delfines las ballenas / los sonidos del fondo del mar las olas del mar / el cantar de las aves / sonidos del bosque música clásica / lo mejor de betoben (Ludwig van Beethoven) / mosart (Wolfgang Amadeus Mozart) chaicovsqui (Pyotr Ilyich Tchaikovsky) Vivaldi / shuber (Franz Schubert) medelson (Felix Mendelssohn) estrau (Johann Strauss) brinsquicorsacó (Nikolái Rimsky-Kórsakov) / biset (Georges Bizet) ofenbag (Jacques Offenbach) diez pesos / formato normal o emepetrés (MP3) diez pesos / son los sonidos de la naturaleza con música clásica / música apropiada para descansar / para meditar música de relajación / formato normal o formato emepetrés (MP3) diez pesos [permiso] / diez pesos vale / son los sonidos de la naturaleza / combinados con música clásica / música apropiada para descansar / para meditar música de relajación / formato normal o formato emepetrés (MP3) le vale diez ///

Grabó: Ismael Gil Morales

8

00326. Viernes 02 de agosto de 2013. 11:10. Merced (dirección Observatorio)

Máquina rasuradora / corta cabello barba bigote o patilla / útil y práctica vale veinte pesos [sonido de la máquina rasuradora] / para despuntar degrafiar desvanecer / para cortar y rebajar orzuela / le contiene peine de cinco niveles de aumento / para cortes precisos cortes perfectos / un estuche / y un cepillo de limpieza para la máquina vale veinte pesos / veinte pesos te vale / máquina rasuradora / corta cabello barba / bigote o patilla ///

Grabó: Rosalba Flores Bazán

9

00888. Lunes 29 de septiembre de 2014. 09:45. Obrera (dirección Constitución de 1917)

00888.1 Es un paquete paquete de chicle es el chicle Orbit / es la suave goma de mascar sin azúcar para refrescar boca y garganta / en sus cuatro diferentes sabores / cinco pesos le vale cinco pesos le cuesta ///

00888.2 O bien si lo prefiere le traigo a la venta / pastilla jols (Halls) para refrescar boca y garganta / en sus dos diferentes sabores miel y yer / yerbabuena / cinco pesos le vale cinco pesos le cuesta ///

Grabó Ángel González Morales

10

Nombre del texto: Grabación 00930

Duración: 00:01:03

Fecha: jueves / 09 / octubre / 2014

Hora: 14:42

Línea: 8

Estación: Iztacalco (dirección Garibaldi)

Categoría: Venta

Participantes y género: 2 hombres

Producto: Paquete de malvaviscos de la Rosa, Paquetes de pastillas Jolly Rancher

00930.1 Paquete con cinco malvaviscos de la Rosa / cubiertos con chocolate son de línea (línea) son de calidad / no vienen caducado / por únicamente valen de a cinco cinco pesos / cinco pesos valen cinco pesos le cuesta ///

00930.2 Público usuario salió a la venta mira / si lo prefieres llévate dos paquetes / dos paquetes de pastillas pastilla yoli rainyer (Jolly Rancher) / caramelo macizo caramelos surtidos / cereza manzana y sandía / llévate dos paquetes de pastillas cinco pesos / es pastilla de caramelo macizo / sandía cereza y manzana / llévate dos paquetes cinco / es pastilla de caramelo macizo / dos por cinco pesos // dos paquetes de pastillas yoli rainyer (Jolly Rancher) / por cinco pesos ///

Descripción física de los participantes:

Hombre de aproximadamente 7 años de edad, 1 metro de estatura, complexión delgada, tez blanca, cabello negro y corto. Vestía uniforme de la escuela primaria con suéter azul, pantalón de cuadros y zapatos negros. Cargaba sus productos en una bolsa negra de plástico.

Hombre de aproximadamente diez años, 1 metro con 35 cm de estatura, complexión delgada, cabello castaño. Vestía una playera blanca con azul, estampada, pantalón de mezclilla y tenis blancos. Cargaba una bolsa negra de plástico.

Grabó: Ángel González Morales

11

00174. Lunes 05 de noviembre de 2012. 13:07. Niños Héroes (dirección Universidad)

[música desde el principio hasta el final] Son veintisiete temas / es formato normal / le vale diez pesos ///

Grabó: Ismael Gil Morales

01197. Viernes 23 de enero de 2015. 11:28. Ermita (dirección Taxqueña)

[música desde el principio hasta el final] Disco formato normal / son veintiún temas un especial / música regional de goajaca (Oaxaca) / interpretada por liladaun (Lila Downs) y Susana jarp (Harp) acompañadas de la orquesta filarmónica de goajaca (Oaxaca) / vale diez pesos diez pesos vale // son veintiún temas en formato normal / vale diez pesos ///

Grabó: Otoniel González García

12

00234. Lunes 08 de julio de 2013. 10:50. Isabel la Católica (dirección Pantitlán)

Descripción física del participante:

[...] llevaba una mochila negra en la espalda en la cual transportaba su bocina, traía en la mano un discman y en la otra los discos que promocionaba.

Grabó: Rosalba Flores Bazán

00692. Miércoles 05 de febrero de 2014. 13:25. Nativitas (dirección Cuatro Caminos)

Descripción física del participante:

[...] En la espalda traía una mochila con varias bocinas y un reproductor portátil en las manos.

Grabó: Romel Velasco Hernández

00524. Viernes 28 de febrero de 2014. 16:22. Aculco (dirección Constitución de 1917)

Descripción física del participante:

[...] En la espalda cargaba una mochila grande de color negro en donde llevaba una bocina. En la mano sujetaba un iPod con el cual controlaba la música.

Grabó: Juana Liset Villarruel Soto

13

01153. Jueves 11 de diciembre de 2014. 11:23. Chabacano (dirección Cuatro Caminos)

[música desde el principio hasta el final] Damita caballero te traigo a la venta llévate a la venta / es lo mejor de los cridens (Creedence Clearwater Revival) los bitles (The Beatles) los dors (The Doors) y los rolin eston (The Rolling Stones) / vale cuesta diez / diez pesos te vale diez pesos te cuesta / va calado va garantizado más de cien temas más de cien éxitos / es lo mejor de cridens (Creedence Clearwater Revival) bitles (The Beatles) dors (The Doors) y los rolin eston (The Rolling Stones) / vale cuesta diez [con permiso] // llévate las clásicas de cridens (Creedence Clearwater Revival) bitles (The Beatles) dors (The Doors) y los rolin eston (The Rolling Stones) vale cuesta diez / diez pesos te vale diez pesos te cuesta ///

Descripción física del participante:

[...] Llevaba una mochila grande color negro donde tenía una bocina a la que conectaba un discman que llevaba en las manos.

Grabó: Otoniel González García

001017. Lunes 02 de febrero de 2015. 14:33. La Viga (dirección Constitución de 1917)

[música desde aquí hasta el final] Ciento sesenta temas regue (reggae) contra escá (ska) le vale diez ///

Descripción física del participante:

[...] Cargaba un morral negro en la espalda donde llevaba sus bocinas y un discman gris con el que hacía sonar la música que vendía.

Grabó Ángel González Morales

00022. Martes 03 de abril de 2012. Salto del Agua (dirección Garibaldi)

Chavo de todo un poco / es lo más nuevo lo mejor de la salsa / cumbia reguetón (reggaeton) / banda duranguense electrónica pop / disco que viene por carpetas / son ocho discos en uno / te vale diez pesos [música desde aquí hasta el final] // diez pesos le vale ///

Grabó: Michielle Maza Almaraz

00218. Sábado 29 de diciembre de 2012. 13:04. La Villa - Basílica (dirección Martín Carrera)

[te voy a molestar si me dejas cerrar las puertas amigo por favor] [música] Diez pesos te vale diez pesos te cuesta las mejores baladas del recuerdo / doscientos veintisiete temas sólo formato emepetrés (MP3) / te puedo dar el disco que vas escuchando [música] / diez pesos te vale ///

Grabó: Ismael Gil Morales

00234. Lunes 08 de julio de 2013. 10:50. Isabel la Católica (dirección Pantitlán)

[música desde el principio hasta el final] Le vale diez pesos en emepetrés (MP3) / un especial una gran recopilación cien temas // cien temas en emepetrés (MP3) tertia ranchera Javier Solís José Alfredo Vicente Fernández le vale diez // calado garantizado temas completos si lo prefiere le puedo dar el que viene escuchando le vale diez ///

Descripción física del participante:

[...] llevaba una mochila negra en la espalda en la cual transportaba su bocina, traía en la mano un discman y en la otra mano los discos que promocionaba.

Grabó: Rosalba Flores Bazán

01259. Miércoles 28 de enero de 2015. 15:11. Nativitas (dirección Taxqueña)

[música] Te vale diez pesos [música] // es un especial con las mejores guarachas y sones cubanos te vale diez [música] ///

Descripción física del participante:

[...] Llevaba una mochila grande color verde donde tenía una bocina a la que conectaba un discman que llevaba en las manos.

Grabó: Otoniel González García

00390. Viernes 16 de agosto de 2013. 14:15. San Lázaro (dirección Pantitlán)

[música] Ciento veinte temas un especial de siete románticos / José José Roberto Carlos [música desde aquí hasta el final] / Juan Gabriel entre otros más / vale diez / diez pesos ///

Descripción física del participante:

[...] traía una mochila negra y dentro de ella una bocina, en las manos tenía un discman y discos.

Grabó: Rosalba Flores Bazán

00017. Martes 03 de abril de 2012. UAM-I (dirección Garibaldi)

[música desde el principio hasta el final] Sí mire damita caballero le traigo a la venta son veinte temas / lo mejor de los tríos y boleros inolvidables vale diez ///

Grabó: Michielle Maza Almaraz

Bibliografía

- Díaz de Rada, Ángel. (2012). *El taller del etnógrafo. Materiales y herramientas de investigación en etnografía*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- García Miranda, Julio Teddy. (2006). *El trabajo de campo y la investigación antropológica. En Trabajo de campo. La antropología en acción. Coordinación de Antonio Higuera Bonfil*. México: Universidad Autónoma de Quintana Roo, Plaza y Valdés. 57-70.
- Masera, Mariana y Flores, Enrique (editores). (2009). *Ensayos sobre literaturas y culturas de la Nueva España*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Ong, Walter J. (2006). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Traducción de Angélica Scherp: México: Fondo de Cultura Económica. [1ª 1982]
- Ostria González, Mauricio. (2002). *Poesía y oralidad*. En Acta literaria. Número 27. 67-75.
- Sanmartín Arce, Ricardo. (2006). *Del trabajo de campo a la escritura. En Antropología: horizontes narrativos*. Edición de Carmelo Lisón Tolosana. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Departamento de Antropología de España y América. 157-170.
- Sierra Sosa, Ligia A. (2006). *Los estudios urbanos y las visiones antropológicas sobre el trabajo de campo. Un acercamiento personal. En Trabajo de campo. La antropología en acción*. Coordinación de Antonio Higuera Bonfil. México: Universidad Autónoma de Quintana Roo, Plaza y Valdés. 157-182.
- Téllez Infantes, Anastasia. (2007). *La investigación antropológica*. Alicante: Editorial Club Universitario.
- Zumthor, Paul. (1989). *La letra y la voz. De la "literatura" medieval*. Traducción de Julián Presa. Madrid: Cátedra.
- ----- (1991). *Introducción a la poesía oral*. Traducción de María Concepción García-Lomas. Madrid: Taurus.

Investigación, conocimiento y creación en el artista visual. Estética de una experiencia propia con el vidrio.

Dolores Julieta Buenrostro Rojas

Paul Klee decía que para poder enseñarse algo debía primero enseñarse a observar, por ejemplo el nacimiento y desarrollo de una planta. El hombre, dice Aristóteles al inicio de su Metafísica, desea saber por naturaleza, en él está el deseo de seguir aprendiendo. Esto lo sabemos, continúa el estagirita, porque apreciamos nuestros sentidos y el que más es el de la vista. El conocimiento, pues, que adquirimos durante nuestra vida es en su mayoría de lo visual, pero sólo es una parte de nuestra percepción de nuestro entorno. Así, empero, conocemos el mundo que nos rodea. El ser humano ha podido seguir desarrollándose, evolucionando, por ese deseo de encontrar nuevas respuestas a lo que no ha sido descubierto y con ello dar pauta a la investigación. Por la necesidad del ser humano proveniente de su naturaleza, es que busca conocer. Dice José Luis Díaz, en su libro El ábaco, la lira y la rosa, que “el conocer es un proceso de adquisición y uso de esquemas de representación que lleva a una acción”.

En el año 2003 después de tres años de carrera profesionalizante dentro de la Licenciatura en Artes Visuales con especialidad en artes plásticas y de adentrarme en la experimentación con diversos materiales dentro de las técnicas pictóricas, gráficas y las escultóricas, comienza el interés de trabajar la propia producción artística con un material poco difundido, el vidrio, dentro de estas prácticas artísticas ya mencionadas. Como tal, los primeros acercamientos son gracias a las asignaturas de cerámica y de esmalte al fuego, posterior experimentando en nuestro taller particular comienza el trabajo con el vidrio plano de color con la técnica del vitral.

Cuando aún me encontraba estudiando en la licenciatura de Artes Visuales dentro del seminario de tesis desarrollé un proyecto de investigación aplicable a un proyecto artístico derivado a la producción de obra que suponía instalación y performance, el título del mismo el desierto, proponía la posible solución a trabajar con residuos sólidos urbanos RSU, entre ellos desechos de vidrio y visibilizar desde el campo del arte, la sobreexplotación de los recursos naturales no renovables y su impacto en el medio

ambiente, generar un huella en la conciencia colectiva a partir de la reducción, el reuso y el reciclaje para la sostenibilidad de los recursos renovables, planteado hace ya catorce años.

La idea eje era traer el desierto a la ciudad y que se mostrara la implicación del impacto ambiental de lo que sucede en cualquier ecosistema pero vincularlo con uno cercano a nuestra ciudad como lo es el semidesierto queretano y en contraposición a un paisaje natural, con los residuos generar paisajes artificiales evocando la desolación respectiva del mismo desierto, en donde se manifestara una nueva estética, una belleza moderna como se presenta desde la época de la industrialización debido a la transformación del mundo por los procesos industriales, como lo plantea el autor Nicholas Mirzoeff en *Cómo ver el mundo*.

A partir de la inquietud de conjugar la producción artística y aunado a la investigación anterior y al mismo tiempo intentando el entendimiento con el vidrio, comencé con un esbozo en menor escala de la obra, algunos prototipos dentro de la asignatura del taller de producción, donde exploré en la experimentación con el vidrio en varias formas, desde el plano con y sin color hasta con desechos del mismo, con botellas a modo de reutilización del material ya que en ese momento el trabajo con el material era muy limitado, una por el desconocimiento con el mismo y por otro lado, no se encontraban la infraestructura dentro de la facultad.

En conjunto con el proyecto se realizó un pequeño compendio de la historia del vidrio, pero solo abarcó las vidrieras medievales, este trataba de demostrar que el arte en vidrio ha existido desde esta época donde el artesano del medievo vinculaba el conocimiento tecnológico heredado por los egipcios y romanos para la manufactura de vidrio plano en conjunto con la necesidad específica del cliente el clero, y entregar de forma fehaciente el mensaje de Dios hacia el pueblo, su función catequizar por medio de la luz y el color. Este compendio debía presentarse aunada a la ya mencionada producción más la investigación puesto que el profesor que llevaba en aquel entonces el taller de producción II argumentaba que el trabajo con vidrio no correspondía a la historia del arte, que el material no era artístico y por lo consiguiente no tenía validez en las manifestaciones artísticas.

Existen varias formas del trabajo artístico, una de estas es desde la producción propia y otra en base a lo que se requiere por encargo del cliente, este último tendría correspondencia con el artista que produce obra para un fin determinado, aquel que en base a la necesidad genera un producto artístico para satisfacción del cliente. En todo caso, mucho se ha discutido de esta forma de producción en el arte, la del estar al servicio del cliente, pero se ha visto a través de la historia, los infinitos casos de artistas que han trabajado en base a este privilegio. A la par de la producción en la licenciatura, fundé en conjunto con el M. en A. Rafael Silva, docente de esta Universidad activo desde el 2009, el estudio-taller de experimentación y producción artística, que va desde una propuesta gráfica hasta el trabajo en vidrio. Desde una primera instancia el trabajo con vidrio era fundamental puesto que fue la principal forma de ingreso y aunque en ese momento estuviéramos en una etapa de experimentación e investigación en todos los aspectos

con el material, trabajábamos pequeñas piezas que iban conformando retos, hasta llegar al punto en donde estas tenían que seguir su camino, buscábamos clientes para poder seguir en la producción y experimentación. A lo largo de estos 14 años hemos realizado varias piezas en vidrio artístico que se han trabajado a partir de la técnica de vitral, este fue el primer acercamiento en el cual que tuvimos con el material, y paulatinamente nos fuimos capacitando en la técnica y en cómo gestionar nuestros propios proyectos, en la búsqueda de un mercado que pudiera acceder nuestros productos, y trabajar desde un sector particular hasta el sector eclesiástico, en donde los proyectos iban tornándose en grados distintos en cuanto a su complejidad por las dimensiones y composiciones estéticas.

Como especialista el artista debe proponer en base a los conocimientos y a la experiencia, lo mejor para el proyecto a realizar. Una de las primeras y más importante de las reglas es el saber qué es lo que el cliente tiene en mente para el espacio a diseñar y proyectar, de la misma forma, considerar que lo que se ejecuta es con un conocimiento pleno de las posibilidades específicas del material, de las necesidades del espacio así como las del cliente, sin llegar a entregar o condicionar la expresividad del artista.

A partir de varias experiencias nuestro plan de trabajo radica primordialmente como ya se comentaba anteriormente en base a una o varias entrevistas con el cliente, en donde se plantea de esta parte lo que se anhela lo que se desea y por la otra parte como artista, que de interpretar y dar forma a esa idea inmaterial para llevarlo a lo tangible. Posterior se muestran los planos del diseño, aunado con la ejemplificación visual por medio de un muestrario de los vidrios a utilizar. Se aprende aunado al oficio el trato clientelar, puesto que lo que se ofrece como ya se mencionaba anteriormente, un producto intangible y es necesario que se visualice hasta cierto punto, el alcance estructural del proyecto.

“Para dominar un oficio es necesario practicar, experimentar y equivocarse, aprendiendo de los propios errores en intentando solucionar los problemas con los medios que se tengan al alcance” (Valldepérez, 2010, p.74)

La experimentación en primeras instancias hace que te enfrentes al material, no solo en su materialidad y en cómo manipularlo, sino también en las cualidades expresivas del mismo, pero es imposible que en cada uno de los proyectos a realizar se conozca estas cualidades, puesto que con el paso del tiempo se van adhiriendo paulatinamente esta conciencia de las cualidades del mismo, por eso consideramos que cada proyecto trabajado es experimental en esta línea, si bien, el trabajo técnico que corresponde al de la propia técnica donde despliegan actividades motrices, las cualidades del material corresponderían a una percepción del mismo.

“Cuando la coordinación es perfecta el aprendiz se convierte en maestro” (Valldepérez, 2010, p.74) Cuando lo técnico tiene complejidad siempre mantiene una confrontación con quien lo trabaja, se puede llegar a tener dominio en la técnica y en cada proyecto aún que ya se conozca el procedimiento, conlleva el reto no sólo en la forma procesual sino en la forma conceptual.

La confrontación con el error es importante porque se asimila de manera diferente en

la labor, genera conciencia lo que está sucediendo, incluso corporalmente, esta es la forma en la que aprendí a trabajar con el vidrio. Siendo un material amorfo en su estructura física posibilita la inestabilidad por lo cual, el que trabaja con este material debe estar preparado para errores constantes, sin embargo es importante el conocimiento pleno de lo que está sucediendo para no continuar generando errores y estos al poderlos superar se conforman en conocimiento, en el dominio de un material, de una acción.

Existen ciertas necesidades específicas en el artista como un ser en constante búsqueda y el de no conformarse con la resultante, siempre en espera de la sublimación, inclusive pensar en terminar una pieza parece complicado pues se puede finalizar, pero esto no corresponde a la culminación de la misma. Así es como la experimentación continúa siendo una necesidad pulsativa en el artista, con el anhelo del conocimiento, porque si se pierde la experimentación se puede llegar a perder el interés, esto equiparado con las relaciones en la vida.

En esta línea el trabajo pudiera considerarse al vidrio es impredecible, incluso hasta voluble cuando no lo conoces, que es lo que argumentaba en cuanto a las relaciones humanas, mientras existan interrogantes habrán motivos que te lleve a querer permanecer y conocer. Para mí el vidrio es como un ser al que vas descubriendo paulatinamente y si en algún momento procuras conocerlo, al igual que a una persona, también tiene cambios que te hacen revalorizarlo nuevamente, intentar echar de ver más allá. Esta percepción particular es lo que me ha dado el trabajar con este material durante años. En esto se contiene el interés por el vidrio, porque finalmente es un reto, cada día es distinto, me confronta y me exige, si no existiera en el material la incógnita o la inexperiencia del trato, no podría mantenerse latente el anhelo de la comprensión del mismo.

Desde entonces no solo nos hemos concretado al trabajo en vidrio mediante la técnica de vitral sino que hemos experimentado en otras técnicas del trabajo en vidrio en frío y en caliente que nos han llevado al conocimiento expandido del uso y el manejo del material, posibilitando sus cualidades del material, vinculándolo en los últimos años a la docencia en esta Universidad desde el 2010 y actualmente por proyectos de investigación, afín no sólo a la malla curricular de la licenciatura generando en la pasada restructuración la línea de producción artística en las artes del fuego, así la gestación de un laboratorio de Vidrio en donde se plantee la producción artística en conjunto con una cultura del reciclaje y la reducción de materia prima, siendo un beneficio conjunto para el entorno universitario y con grandes posibilidades a impactar en la sociedad queretana. ¿Es posible el enroque de la tecnología aplicada en el arte, ahora de los nuevos medios, en conjunto con la manipulación y experiencia del material como se hacía en siglos pasados? ¿Qué posibilita al artista contemporáneo a seguir con la experimentación para generar una dialéctica con el material?

El arte en sí mismo no contiene un fin utilitario, pero fue propuesto en corrientes artísticas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX como el art nouveau o el art déco, no empero existen nuevas miradas en búsqueda de un entrecruce de acciones multidisciplinarias o transdisciplinarias, donde podríamos sugerir el paso por esta transición en lo propuesto por la Bauhaus, donde parecía posible la cristalización del arte, la

ciencia y la tecnología, específicamente en su primera fase con un discurso anticapitalista romántico. Esto sucedía concretamente en artes aplicadas, la arquitectura y el diseño industrial donde se replanteaba cierta similitud con el medievo, en la escuela existía la figura del maestro artesano y el maestro de la forma en conjunto a la del aprendiz, en donde el maestro artesano era quien se encontraba a cargo de la producción artesanal dentro de los talleres de vidriería, metal, alfarería, tejido, ebanistería, lugar donde se producían piezas utilitarias. El iniciado trabajaba con el método Bauhaus, este consistía en el proceso de experimentación con el material mientras convivía con los maestros de la forma, representado por un artista, donde figuraban Paul Klee y Wassily Kandinsky entre otros, quienes aportaron su visión interesada en un cambio espiritual y social. Ubicarnos en este movimiento artístico supone el confrontar la idea de entender el arte no sólo a través de los procesos creativos artísticos, sino un vínculo formal con la confrontación del material hasta llegar al dominio de la técnica implementando las tecnologías del tiempo en el que se desarrolla, lo mismo que sucede en las manifestaciones artísticas en nuestro tiempo actual, aunada la tecnología digital.

¿Cómo posibilita el uso de un material trabajado a lo largo de la historia de la humanidad, para satisfacer las necesidades básicas desde ser utilizado como un recipiente, hasta transformarse en una obra de vidrio colocada en los templos medievales y posterior, aunado a la tecnología digital, poder tener una apreciación distinta mediante interacción activa con el espectador?

Considero que parte de las nuevas manifestaciones artísticas aunadas a la tecnología digital, no impiden mantener un vínculo estrecho entre el material, la obra material, el soporte y los nuevos medios, muchos artistas se enfrentan a estas “nuevas” manifestaciones artísticas, lo que realmente sería difícil concretar en este 2017 es saber lo que sucederá a partir de este presente hacia un futuro. ¿Dejará de existir completamente el soporte material? ¿Nos enfrentaremos sólo a una era digital, en donde desaparezca completamente el arte-material? ¿O es que sólo nos encontramos en un siglo transitorio hacia nuevas posibilidades?

Como artista visual, egresada de esta universidad, la Autónoma de Querétaro, durante 15 años de experiencia, capacitación y especialización en el vidrio y los medios pictóricos, he reflexionado lo que sucede con técnicas tradicionales, lo que acontece en el arte actual y los nuevos medios. Pero no he olvidado de la importancia de conocer el material, no solo por su manipulación del día a día y saber “escucharlo” para generar un diálogo con él, si no para entender que el artista o el productor visual, es un agente integral en el cual convergen la disciplina de una investigación activa en el momento de la producción o creación. No lo planteo sólo teóricamente, sino que lo digo desde la misma práctica de la disciplina, lo cual me da la oportunidad de plantear una estética de dicha experiencia en primera persona. Puesto que para el artista el conocimiento es completamente vívido, en conjunto con los contextos históricos en donde se desarrolla, generando vínculos con la nueva era tecnológica de este siglo XXI. En esta declaración me propongo, pues, plantear una estética propia desde mi experiencia del vidrio, a partir de la investigación, el conocimiento y la creación.

Bibliografía

- Kennedy, Nadrew. (2006). *Bauhaus*. EUA: Ed. Edimat.
- Brea, José Luis. (2010). *Las tres eras de la imagen*. Madrid. Ed. AKAL.
- Díaz, José Luis. (1997). *El ábaco, la lira y la rosa*. México: Ed. Fondo de cultura económica.
- Kuspit, Donald. (2006). *Arte Digital y Videoarte. Transgrediendo los límites de la representación*. Madrid: Ed. Pensamiento.
- López, Tessy. (2000). *El mundo mágico del vidrio*. México: Fondo de cultura económica.
- Mirzoeff, Nicholas. (2016). *Cómo ver el mundo, una nueva introducción a la cultura visual*. México: Ed. Paidós.
- Pérez, Natalia. (2007). *Del concepto a la materia. Hacia una poética del vidrio* (Tesis de maestría). Universidad Politécnica de Barcelona, España.
- Valdepérez, Pere. (2002). *El Vitral*. España, Barcelona: Ed. Parramón.
- Varios Autores. (2003). *“Cuestionario October sobre cultura visual”*. En Revista Estudios Visuales no.1.

Hermenéutica y estética del asco, entre la animalidad y la humanidad.

Enrique J. Rodríguez Bárcenas

El presente trabajo tiene como finalidad abordar posibilidad estética lo desagradable y lo repugnante. Se sostiene que no toda representación de lo desagradable es válida, su representación requiere el contexto objetivo que lo determina como arte. Se parte de la pregunta ¿Cuál es la posibilidad estética de lo repugnante y desagradable? Para responder dicha pregunta, presentamos las posturas de Ben-Zvi, Kristeva, Y. Pérez, Velásquez Gaytan, Danto y Beuchot.

La pregunta por lo desagradable y repugnante en el arte, es porque en este, principalmente desde finales del siglo XIX, se ha hecho en él de objeto que fuera de él pueden ser considerados asquerosos, uso de partes de animales, de cuerpos en descomposición, del uso del propio cuerpo llevado y retratado en sus excreciones y secreciones, etc.; conlleva a preguntarnos ¿Cómo lo que, en su momento fue causa de desagrado y repugnancia se ha integrado en la creación artística y estética contemporánea?

En el esquema axiológico en el que se da la Estética, esta tiene siempre una denotación y connotación positivas: gusto, agrado y goce; por otro lado, como esquema polar, tiene a su negativo: lo repugnante, desagradable, lo asqueroso, lo abyecto, lo ominoso.

Cuando se habla de lo desagradable y el asco, como el polo negativo dentro de la Estética, esto nos remite a su carácter emocional, ya que lo experimenta el propio cuerpo está de por medio. Habría que tener en cuenta, por ejemplo, la alteración que suscita, desde los escalofríos hasta la incitación al vómito.

La repugnancia nos remite semánticamente a la oposición entre dos cosas, a la aversión a alguien o algo, resistencia que se opone a consentir o hacer algo e incompatibilidad entre dos atributos o cualidades de una misma cosa (Diccionario de la lengua española, 2014).

Para aclarar un poco en qué sentido pueden ser entendido lo desagradable y repugnante, es pertinente acudir a los planteamientos de Ben-Zvi, L. (2013) quien para analizar

cómo se trabaja estéticamente el asco en la obra de Becket, hace un recorrido histórico de su tratamiento teórico-científico:

- 1) Para Darwin en su texto *Las expresiones de las emociones en el hombre y en los animales* (1872), el asco es una emoción resultante de una aversión a los alimentos (dis-gusto) que protege a los humanos contra lo que “perciben concretamente o imaginan vívidamente” como objeto nocivo, mostrándose gestualmente en la boca.
- 2) Para A. Kolnai en su texto *Sobre el asco* (1929), lo repugnante es un recordatorio de la vulnerabilidad del cuerpo humano y su proceso de declinación hacia la muerte.
- 3) Para Miller en su texto *Anatomía del asco* (1997), el asco es una emoción central que contribuye a la estructuración de los diferentes órdenes sociales, morales y políticos. Lo que causa asco es una verdad que los humanos se esfuerzan por esquivar: la animalidad desplazada hacia los animales y que actúa como signo de condición compartida.
- 4) Para Nussbaum en su libro *El ocultamiento de lo humano. Repugnancia, vergüenza y ley* (2004), el asco ha sido usado por individuos y sociedades para negar su propia naturaleza humana, transfiriendo los elementos ofensivos y repulsivos del cuerpo hacia otros –judíos y homosexuales, por ejemplo- a los que comparará con animales detestables como cucarachas, alimañas y ratas. Este desplazamiento crea las jerarquías sociales y políticas formadas por la comunidad normativa para denigrar y estigmatizar a los otros, negando de este modo la humanidad compartida por toda la población.

Dicho lo anterior, Ben-Zvi, L. especifica que Beckett ilustra que la humanidad es vulnerable y que, Beckett al tomar conciencia de esto y plasmarlo en su obra como algo que todos los humanos comparten, se encuentra que “su obra es bella”.

Kristeva en *Poderes de la perversión...* (2006) planteó a lo repugnante como lo abyecto, dato que da muestra de “los límites de mi condición de viviente. De esos límites se desprenden de mi cuerpo como viviente. Esos desechos caen para que yo viva, hasta que, de pérdida en pérdida, ya nada me quede, y mi cuerpo caiga entero más allá del límite...”.

Para Kristeva, las diversas modalidades de purificación de lo abyecto –las diversas catarsis- constituyen la historia de las religiones y el arte. Para Kristeva la experiencia artística, arraigada en lo abyecto que dice y al decir purifica, aparece como el componente esencial de la religiosidad. Para ejemplificar lo abyecto en el arte retoma los casos de Dostoievski, Proust, Joyce, Borges y Artaud, en quienes desde sus distintos estilos y diferencias lingüísticas, por ciertos momentos, se logra identificar juegos de la des-definición del sujeto y el objeto, que marcan la represión primaria.

Kristeva parte de la idea de que lo abyecto se opone al yo y atrae ahí donde el sentido se desploma, donde se da un reconocimiento de la falta fundante de todo ser, sentido, lenguaje, deseo. A través de lo abyecto se experimenta una sublime alienación, una existencia desposeída: un goce. Este goce se funda, según Kristeva, en el arcaísmo de la relación pre-objetual, donde se pierde el contorno de la cosa significada, donde dicha

afectación es posible no hay todavía un signo. Lo abyecto confronta con esos estados frágiles en donde el hombre erra en lo territorio de lo animal.

Dentro de la literatura, Yansi Pérez sostiene que las historias de metamorfosis, como historias de cambio, de mutación, de progresión, de inestabilidad y de ambigüedad, pueden servir para acercarse a una situación política, histórica y cultural que ponen en cuestión la propia definición de lo humano, de la humanidad, al incluir y fundirse con un otro que casi siempre es un animal o un espacio marcado por lo abyecto, lo impuro, lo negado, lo sucio, lo oscuro. El arte de la literatura encuentra en lo inhumano, la humanidad.

Velásquez Gaitan, en su análisis de la fotografía de lo abyecto, menciona que muchos artistas de los noventa, a partir de diversos procedimientos de desmantelamiento de lo humano, como la recurrencia de lo monstruoso en el hombre, en sus comportamientos y en su lectura de contextos que subvertían el orden, la tradición y la ley, deconstruyeron muchas representaciones tradicionales del cuerpo y del sujeto conformado, en virtud de su retorno 'retrospectivo a una condición anterior, animal, previa a la constitución como ser de los individuos consolidados por el lenguaje, las normas sociales y, por supuesto, la racionalidad. Desde los límites de su propia corporalidad señalaron la complejidad problemática del enfrentamiento del "yo" con la muerte, la enfermedad, y el cadáver.

Estos artistas recuperaron la observación como táctica que les permitió reconocer la escena del crimen, donde el cuerpo se quiebra para esfumar la identidad sexual, racial, de género, en que el cuerpo se vuelve ambiguo e individual.

Danto, en *El abuso de la belleza* (2005), señaló que si los críticos pueden aplaudir el uso de lo repugnante en el Arte contemporáneo no es porque tengan a su disposición una estética nueva sino porque están aplaudiendo el uso que de ello hacen los artistas.

Danto, en el mismo texto, expone que como respuesta al desconcierto del papel de la belleza en el arte, surgió lo que, él llama, la vanguardia intratable: el dadaísmo. Ésta se negó a crear objetos hermosos y contribuyó a mostrar que el arte no necesariamente tenía que ser bello. Así, a través de esta corriente, se muestra un aborrecimiento hacia la belleza, tomando como eje: el asco o lo repugnante. La belleza deja de ser tratada por caer en desuso la definición tradicional de arte y por la creencia de que la belleza trivializa al objeto de la posee. Danto nos recuerda que Kant mencionaba que la verdadera antinomia de lo estético está entre lo bello y lo desagradable y no entre lo bello y lo feo, ya que este último puede ser apreciado a través del arte.

Para Kant la repugnancia era un modo de fealdad resistente a la clase de placer que incluso las cosas más desagradables son capaces de causar, cuando son representadas como bellas por las obras de arte. Lo que provoca el asco no puede representarse de acuerdo con la naturaleza sin destruir toda satisfacción estética.

Desde Kant, se supone que la representación de una cosa o sustancia repulsiva tiene el mismo efecto que tendría la presentación de una cosa o sustancia repulsiva. Dado que el propósito del arte es producir placer sólo el más perverso de los artistas acometería la representación de lo repugnante, que no puede producir placer en espectadores nor-

males.

Danto retoma la sentencia de Jean Clair, donde el fin del arte es también el fin del gusto, donde la repugnancia actualmente ocuparía la posición que en el pasado ocupó el gusto. Aunque Danto se muestra escéptico ante dicha postura, de alguna manera acepta la anormalidad de dichas experiencias o gustos "especiales".

Para Danto, los artistas que se dedican a representar cosas repulsivas no piensan en este sector especial de su público. Lo que intentan, precisamente, es utilizar su arte para provocar sensaciones contra las que, en frase de Kant, "luchamos con todas nuestras fuerzas". De tal modo, Kant no habría tenido otro remedio que contemplar esto como una perversión del arte. A estos artistas de nada les serviría que el gusto por lo repulsivo se normalizara. Para sus objetivos resulta esencial que lo repulsivo siga siendo repulsivo, no que el público aprenda a sentir placer con ello o a encontrarlo bello de un modo u otro, con lo que parecería que se han cumplido los pronósticos de Jean Clair.

Para Danto, la repugnancia del Arte contemporáneo es uno de los mecanismos de aculturación, y resulta curioso lo poco que varía la lista de cosas que nos asquean. Luego, según Danto, la repugnancia es un componente objetivo en las formas de vida que la gente vive realmente.

Danto admite la remota posibilidad de que lo repugnante, al estar lógicamente vinculado a la belleza por oposición, también mantenga con la moralidad el vínculo que mantiene la belleza. Por ejemplo, el renacentista a embelleció al Cristo crucificado restituyendo al cuerpo torturado por una suerte de gracia atlética, negando así el mensaje básico de la doctrina cristiana, según el cual, la salvación se alcanza a través de un sufrimiento abyecto. El arte abyecto aprovecha los emblemas de la degradación como una forma de gritar en nombre de la humanidad.

Lo repugnante y lo abyecto, según Danto ayudan a entender lo densa que fue la sombra arrojada por el concepto de belleza sobre la filosofía del arte. Y como la belleza, especialmente en el siglo XVIII, vivió tan estrechamente ligada al concepto de gusto, lo que impidió que pudiera apreciarse toda la amplitud y diversidad del espectro de cualidades estéticas posibles. Lo repugnante, por ejemplo, hace que el espectador sienta asco por el tema de la obra de arte que lo posee. En esto actúa exactamente igual que el erotismo cuando suscita en el espectador una atracción sexual por el tema de la obra.

La postura de Danto confronta con una interpretación del fin de la historia de Agamben (2006), donde dicho fin conlleva, entonces, un "epílogo", en el que la negatividad humana se conserva como "resto" en forma de erotismo, risa, alegría ante la muerte; los hombres se habrían convertido verdaderamente en animales.

Beuchot, en confrontación a las posturas, en su texto Belleza y analogía. Una introducción a la estética (2012) parte de la idea de que la estética tiene el objetivo de explicar las condiciones del objeto bello y del juicio de gusto, el cual es producto de la proporción y la analogía.

Beuchot da cuenta de que a lo largo de la historia de la estética se ha dado una pugna entre lo bello como proporción (analogía) y lo bello como lo desproporcionado,

ilimitado, incluso informe que no guarda proporción con el hombre, por su grandeza y desmesura.

Sin embargo, al abordar a Pseudo-Dionisio el Areopagita, asume que lo bello es el resultado de lograr unir, con un máximo esfuerzo intelectual, lo desmesurado en la medida de cierta estructuración. Ya que "Como la belleza contiene todo, puede darse en lo ilimitado y en lo limitado, en lo indeterminado y lo determinado; pero a todo aquello en lo que se da le confiere cierta limitación, determinación y estructura de beldad; en definitiva, le da proporción, analogía".

Lo estético se caracteriza en Beuchot sobre todo por el llamado "carácter simbólico", el símbolo que siempre se remite a algo más que aquello que se manifiesta en él; algo que tiene la capacidad de mostrar eso que ordinariamente está oculto, y que, sin embargo, resplandece en él. Desde esta perspectiva, la obra de arte se describe como símbolo.

Habría que decir que la experiencia estética implica los ámbitos de lo emocional y lo intelectual o racional, ello es lo que permite captar que la belleza, el arte y el artista sean símbolo del hombre.

Esta simbolicidad del arte es parecida a la emoción o placer que provoca la metáfora. Lo estético, como lo bello en Beuchot, nos revela su objetividad y universalidad, ya que aunque no guste a todos nos habla a todos, nos dice algo a cada uno, alude a todo el hombre. Aún lo desagradable en la obra de arte tiene cierta unidad, conforma un todo. El placer y gozo que ofrece lo estético, según Beuchot, se revela a través de la proporción o armonía que no alcanzan a ver los sentidos, pero que capta el intelecto.

Para finalizar trataremos de responder, desde los autores tratados a la pregunta ¿Cuál es la posibilidad estética de lo repugnante y desagradable? Lo repugnante estético es posible desde la perspectiva de Beuchot, no entendido someramente como el embellecimiento de lo repugnante, sino que a través del arte este, no solo lo purifica como asume Kristeva, sino que lo hace simbólico.

Se puede admitir que el artista al trabajar con lo repugnante juega con los límites de lo humano, recordando al espectador su animalidad, su carácter corpóreo, corruptible y repulsivo, permite que en éste se genere una experiencia o emoción, pero no se sigue que esta sea estética. Lo repugnante por sí mismo presentado con el objetivo de provocar asco no sería estético. El asco impide la simbolización necesaria para que se genere la experiencia estética. Del hecho de que lo abyecto y asqueroso sea irrepresentable, no se deriva de ello su carácter sublime. Precisamente por tener un carácter pre-objetual (Kristeva) se imposibilita su representación y simbolización.

De acuerdo a la postura de Beuchot, no se intenta volver a la univocidad de lo bello y la belleza, sino recuperar lo que en otras formas de lo estético, en su equivocidad, aparece la proporción, como una estructura u orden que aglutine y disponga de todos los elementos para su goce estético. Se podría pensar que lo que Danto admite como lo repugnante artístico, es en función de que admite el límite unívoco de la belleza, pero no alcanza a ver aún la riqueza de su equivocidad.

Bibliografía

- Agamben, G. (2006). Lo abierto. *El hombre y el animal*. (F. C. Castro, Trad.) Argentina: Adriana Hidalgo editora.
- Ben-Zvi, L. (2013). *Debates sobre el asco*. (L. E. Montes, Ed.) Beckettiana (12), 17-24.
- Beuchot, M. (2012). *Belleza y analogía. Una introducción a la estética*. México: San Pablo.
- Kristeva, J. (2006). Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline (6a ed.). México: Siglo XXI.
- Pérez. Y. (2013). “Historias de metamorfosis: Lo abyecto, los límites entre lo animal y lo humano, en la literatura centroamericana de posguerra”. *Revista Iberoamericana*, España. 163-181.
- Velásquez Gaitan, B. D. (2007). “Abiectum: un estudio de lo abyecto desde la fotografía”. *Revista Científica* (9). Universidad Distrital Francisco José de Caldas. p. 10-28.

La cultura artística desde la estética prudencial (una aproximación)

Juan Granados Valdéz

Introducción

En este trabajo nos proponemos fundar la idea de que la cultura artística es, desde la Estética prudencial, la cultura relativa a las artes que es cultivada por artistas o por espectadores, cada uno a su modo, pero proporcionalmente. Es decir la cultura artística se hace o construye analógicamente y su interpretación, por tanto, debe seguir el camino de la prudencia. Para conseguir nuestro objetivo hemos dividido el texto en las siguientes secciones: en primer lugar presentaremos a la Hermenéutica Analógica, fuente y fundamento, de la Estética prudencial, de la cual tratará la segunda parte. En tercer lugar se tratarán las nociones unívocas y equívocas de cultura y las artes y su cultivo, ya que de la comprensión de estos conceptos se desprende el de cultura artística, que se presentará, fundada en lo precedente, en esta sección. Se cerrará con una conclusión a modo de balance y aplicación de lo expuesto.¹

Hermenéutica analógica

Primero presentaré, pues, la Hermenéutica analógica (HA), porque en ella se funda la propuesta de Estética prudencial y la comprensión de la cultura artística que tengo. La Hermenéutica (H) se distiende, actualmente, en dos extremas, la univocista (HU) o positivista y la equivocista (HE) o romanticista. La HU tiene la intención de alcanzar una y única interpretación de los textos. La HE se abre a una multitud de interpretaciones válidas. La primera se cierra, impide el diálogo y aniquila la interpretación, porque sólo la puede haber si hay polisemia.

¹ En este punto cabe mencionar que este trabajo intenta conjuntar dos proyectos de investigación. Uno intenta fundamentar la estética analógica y otro, en el marco de la Humanidades digitales, busca crear un repositorio digital de la cultura artística de la FBA, específicamente de la Licenciatura en Artes Visuales.

La segunda también anula la interpretación porque se disgrega en las interpretaciones individuales, que cual átomos impenetrables no permiten el diálogo. En ambos casos se impide la comprensión profunda de un texto. Se desestima, en la HU el contexto y, se sobrevalora, en la HE, el mismo (Cfr. Beuchot, 2009: 31-45). La alternativa a ambas es una HA. Pero, antes qué es la H.

La H es la disciplina de interpretación de textos, porque es ciencia y arte, es teoría y práctica. La H es un saber con principios y reglas, es decir, es una epistemología y una metodología. El objeto de la H es el texto, que puede ser escrito, oral, actuado, una imagen, una melodía o todo aquello susceptible de ser interpretado. El objetivo es la interpretación. Ésta consiste en comprender profundamente un texto poniéndolo en sus contextos. El proceso hermenéutico incluye pregunta, hipótesis y argumentación. En este proceso se sigue el camino de la subtilitas o sutileza. Los elementos del acto hermenéutico son el autor, el texto y el lector. El gozne de la interpretación es el texto. El proceso de interpretación es un hábito que se consigue y que con la práctica puede hacerse una virtud (Cfr. Beuchot, 2009: 11-30). La virtud que se requiere para interpretar es la prudencia.

Sabiendo qué es la H resta decir qué es la HA. "La hermenéutica analógica no es sólo una propuesta metodológica, sino también un modelo teórico de la interpretación, con presupuestos ontológicos y epistemológicos, y que, por supuesto, llega a una tesis metodológica" (Beuchot, 2009: 49). La HA se inspira y basa en la analogía, que los latinos tradujeron por proportio. Analogía es sentido de la proporción. La analogía puede ser de dos tipos, a saber, de proporción o de atribución. La primera equipara, la segunda jerarquiza. Así se mantiene equilibrio, aunque tenso. Una interpretación analógica, a diferencia de la univocista y la equivocista, dice que hay un sentido relativamente igual, pero que es predominante y propiamente diverso. Una interpretación analógica es aproximativa, pero suficiente. Rehabilita y reaviva el diálogo entre sujetos, textos, traducciones, etc. (Cfr. Beuchot, 2009: 46-55). Con la exposición de la naturaleza de la H y las características de la HA, paso a la presentación de la Estética prudencial, ya que esta propuesta se funda en la del filósofo mexicano.

Estética prudencial

La Estética es el estudio de la sensibilidad, que gobernada u orientada por la inteligencia, permite aprehender o captar la belleza.² A un nivel fenomenológico habrá una parte que trate la experiencia y el juicio estéticos, temas estos epistemológicos. Pero el objeto central de su estudio es la belleza, tema, más bien ontológico. En la historia el objeto de estudio privilegiado de la Estética ha sido el arte. La Estética es, pues, pero en segundo lugar, filosofía del arte.

² La Estética es trabajada por MB no sólo de su libro Belleza y analogía (2012). Previamente había hecho anotaciones de lo que ha denominado una Estética analógica en otras obras como Manual de filosofía (2011b). Posteriormente, tratando el carácter simbólico del arte, en El arte y su símbolo (2013b) vuelve sobre su Estética analógica.

En ésta se distinguen la creación artística y la recepción de la misma y las condiciones de ambas (Cfr. Beuchot, 2012: 12-13). En todos los casos se requiere interpretar.

La Estética, de hecho, es la disciplina filosófica que más requiere de la interpretación, ya que o se caería en el extremo univocista de la prescripción teórica que pretendería dictar órdenes a los artistas o en el extremo equivocista que sólo describiría el quehacer y los productos artísticos. En este sentido la Estética se la consideraría como una H, tanto de la sensibilidad, la belleza y las artes. Pero la Estética que propongo en tanto que Hermenéutica lo sería en la línea de la Hermenéutica Analógica, pues no pretendería interpretaciones unívocas a partir de principios duros e intransigentes, pero tampoco caería en el relativismo reinante de la posmodernidad en la que cualquier cosa, por ejemplo, puede ser arte a falta de criterios claros para discernir entre una obra de arte y lo que no lo es.

Lo que propongo es una Estética prudencial, que aproveche el modelo de interpretación de la Hermenéutica Analógica, si de todos modos lo propio de la Estética es interpretar. Pero como interpretar bien y de buena manera requiere de práctica para ganar habilidad y hacerse del hábito, hace falta un modelo. El modelo y vía que propongo es el de la prudencia. La Estética prudencial, en el marco de la virtud de la Prudencia, sería, pues, modelo de interpretación con sus principios y reglas, aunque amplias y abiertas (Granados, 2017b).

Una Estética prudencial asumiría que lo bello, la sensibilidad y el arte son icónicos, es decir, son modelo y representación en tensión. Buscaría interpretar las artes. Presumiría que las obras de estas son textos icónicos susceptibles de una comprensión profunda por medio de ponerlos en sus contextos, puesto que las artes siempre nos remiten a algo distinto de sí mismas. Hacer esto es lo que en otras palabras es poner las cosas en su lugar o en el lugar que les corresponde, en una palabra, se trata de ponderar. Pero para hacerlo se requiere de una virtud en particular, virtud que predispone a no caer en lo extremos, esto es, la prudencia. La metodología de la Estética prudencial iría de la descripción, a la interpretación y la generalización, que en conjunto abren y permiten conceptualizar o teorizar de manera abierta al diálogo, pero no tan abierta como para perderse en el relativismo de los gustos e intereses y propuestas artísticas desbocados que hoy parece gobernarlo todo. Y esto es también lo que ha pasado con la cultura y las artes. A continuación plantearé la situación.

Cultura, artes y Cultura artística

Mario Vargas Llosa, en su ensayo "La civilización del espectáculo", de 2010, la define como el mundo en el que en el primer lugar de la tabla de valores están el entretenimiento y la diversión. En otro ensayo, "Metamorfosis de una palabra", hace un repaso de los cambios que ha sufrido la palabra cultura de mediados del siglo XX a la fecha. De entenderse la cultura de manera cerrada, elitista, que diferenciaba entre alta y baja cultura, entre cultura y cultura popular, se pasó a predicar que todo es cultura. Este paso dio lugar, de acuerdo con Mario Vargas Llosa, a la civilización del espectáculo (Vargas, 2012). Del univocismo elitista de la alta cultura se pasó al equivocismo de todo es cul-

tura. Este equivocismo, argumenta el escritor peruano, se refleja en que el entretenimiento y la diversión lo permean todo, a tal punto que el espectáculo, la ligereza y la frivolidad caracterizan la hoy llamada cultura de masas. La consecuencia, para las artes visuales, que nota este ensayista, es que al diluirse los criterios de antaño, se perdió la capacidad de distinguir una obra de arte de lo que no lo es. Ahora todo es arte. Con la literatura y la música pasa lo mismo. Se vuelven light y todo se pone al mismo nivel. Por supuesto que esta situación equivocista es insostenible a la larga, cree el premio Nobel, pues representa para la civilización un suicidio cultural, ya que ya todo es cultura y nada amerita ningún esfuerzo, nada más que entretenerse y divertirse queda. En la línea de la HA y la Estética prudencial estoy de acuerdo en que el equivocismo o el relativismo cultural reciente es insostenible. No obstante no puede volverse a planteamiento elitista o univocista de la cultura y las artes. Para afrontar la situación me atengo a lo que en 1982, en México, se definió como cultura en la "Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales", y que permite no perder ni el ideal de una alta cultura ni la diversidad de culturas que cualquiera de nosotros encuentra.

Destaco de la definición que la cultura son los rasgos distintivos de una sociedad o grupo humano que engloba las artes y las letras, en el marco de los valores y las tradiciones, y que da a los seres humanos la capacidad de reflexionar sobre sí mismos porque es lo que nos hace específicamente humanos, lo que se nota en el compromiso racional, crítico y ético con nosotros mismos, con los otros y con el mundo. En este sentido sí, en cierto sentido, todo es cultura, siempre y cuando nos humanice. Lo que no haga de nosotros humanos no podrá considerarse como tal, es decir, lo que haga lo contrario, a saber, deshumanizarnos, no puede considerarse como cultura. De esta manera se gana un criterio para no perderse en la dispersión relativista actual y se evitan los elitismos. La definición de la UNESCO es analógica. Pero antes de decir algo de la cultura artística, es necesario precisar lo que entiendo por arte.

La experiencia más básica que tenemos con el arte es con las artes y sus obras o piezas, lo que significa que no accedemos al arte de manera directa y es un despropósito partir de una definición a priori del arte hacia las artes, ya que nos llevaría a incurrir en uno de los extremos, y por tanto errores, en los que han caído las definiciones. Uno ha sido el de las definiciones demasiado estrechas o estrictas que dejan fuera a algunas de las artes o corrientes artísticas. Estas definiciones son univocistas o interpretan unívocamente el arte y las artes. Otro error ha sido el opuesto, el que lleva al equivocismo, pues se trata de definiciones demasiado abiertas que incurren en el extremo por defecto de límites y para las cuales todo es arte, cosa que no estamos dispuestos a aceptar. Esta situación se desprende de la historia del concepto de arte que comenzó en la Antigüedad y en la Edad Media significando habilidad, en un principio, y saber hacer, conforme se sofisticó la comprensión de las técnicas; hasta la idea de Arte que nació en el Renacimiento y que separó ciertas técnicas y sus productos del resto, lo mismo que dio un estatus diferente al artista. Los humanistas de aquella época intentaron dar con los factores en común de estas nuevas artes y ensayaron propuestas, hasta el siglo XVIII que con Charles Batteaux se dio con la idea de que las artes lo son porque son bellas y

son bellas porque imitan la naturaleza (Cfr. Tatarkiewicz, 2001: 39-78). Aunque ya no se sostiene a pie juntillas esto, sus ecos aún resuenan.

Siguiendo el ejemplo de los filósofos del Renacimiento evitando los extremos en los que cualquier definición puede caer, esto es, el univocista o estrecho y el equivocista o demasiado abierto, he optado por la descripción de elementos o aspectos comunes. Los primeros son las dimensiones. Las dimensiones de las artes son comunes, lo mismo que los factores, porque todas las artes, no importa que sean visuales o no, los comportan o les son constitutivos. Estas dimensiones son el agente, la actividad y la obra (Granados, 2017a). A estas dimensiones se suman los factores. Pablo Blanco, en su *Estética de bolsillo*, propone que los factores comunes a las artes son que son conocimiento, porque parten del conocimiento del artista y transmiten conocimiento; son expresión, porque con ellas los artistas proyectan sentimientos y pensamientos; y son formación, porque toda obra se hace y está compuesta de una forma material y espiritual y porque toda obra de arte lograda es un modelo (Cfr. Blanco, 2007: 20-23). Y ya hay elementos para hablar de la cultura artística.

La cultura artística es la cultura del arte o de las artes. Según cómo se cultive habla de que esa cultura artística puede ser subjetiva u objetiva. Es decir, o el arte o las artes son el sujeto de la acción o son el objeto de una acción. Es subjetiva cuando las artes cultivan su cultura por medio de los artistas, sean maestros o aprendices, en la producción y reproducción de piezas denominadas obras, de las cuales, puede decirse, son receptáculo o soporte del conocimiento artístico, y al mismo tiempo, símbolo de dicha cultura.

Es objetiva cuando las artes se cultivan por medio de los espectadores o receptores en el estudio (o contemplación) y a partir de la multiplicación de experiencias, llamadas, estéticas en y con las artes. La cultura artística es, pues, la cultura relativa al arte o las artes que es cultivada por artistas o por espectadores, en un sentido analógico. En este sentido es posible decir que la cultura artística son los rasgos distintivos (conocimientos, expresiones y formaciones) intelectuales y afectivos, espirituales y materiales, de una comunidad artística y de interpretación (parafraseando la definición de la UNESCO de 1982), que se cultivan. Ya para terminar haré un balance y una aplicación de lo expuesto.

Balance y aplicación

En la creación y producción artística y académica incide directamente la concepción que de las artes, el arte y la cultura artística se tenga. Dicha concepción puede ser de tres tipos, a saber, univocista, equivocista y analógica.

La Estética, como filosofía del arte, aporta consideraciones de interpretación de las artes, el arte y la cultura artística que configuran dicha concepción y que, normalmente, oscilan entre dos extremos: entre el prescriptivo y dogmático y el descriptivo y permisivo, es decir, entre el univocista y el equivocista.

La Estética prudencial, amparada y fundada en la Hermenéutica Analógica, se ubicaría entre estos dos extremos y aportaría, usando como clave la prudencia a la hora de interpretar, consideraciones para una concepción analógica de las artes, el arte y la cultura artística. Esto se nota, sobre todo, en que a las artes (y el arte, como los elementos comunes de las artes) se las entiende como textos icónicos, lo que significa que, de suyo, son susceptibles de ser interpretados porque son símbolos.

Asimismo, la cultura artística, como el conjunto de conocimientos y rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y afectivos, de la comunidad de artistas y espectadores, no se construye ni puede interpretarse de manera unívoca, única, impositiva, ni de manera, equívoca, dispersa, sino que lo mejor es hacerlo de manera prudencial.

La cultura artística es, desde la Estética prudencial, la cultura relativa a las artes que es cultivada por artistas o por espectadores, cada uno a su modo.

Para mejor darme a entender tomaré como ejemplo el de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro, en la que la cultura artística consiste en el estudio profesional de las artes visuales. Contra la expectativa univocista la cultura artística no sólo se encuentra y encuentra su soporte en las obras acabadas y expuestas en galerías y museos, sino en toda la producción material de estudiantes y profesores, desde los esbozos de una pieza hasta los apuntes o notas de clase, sean docentes o estudiantiles.

Como sabemos mucho de este "material" se pierde, se esconde, se guarda, etc. En la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro, entonces, para seguir con mi ejemplo, con sus licenciaturas, se producen, material y virtualmente, expresiones del conocimiento artístico, adquirido por medio del estudio profesional de las artes. Los alumnos, los docentes, los contenidos de las asignaturas, incluso las ideas, se encuentran en constante cambio y renovación.

No obstante el conocimiento artístico que hace a la cultura artística se conserva, aunque se reinvente didácticamente cada semestre, pues permanecen los docentes, las materias, las pedagogías, los intereses, las ideas de lo que son las artes. Y esto lo señalo contra la expectativa equivocista. Lo anterior queda contenido y se expresa en la producción o los productos artísticos tanto de los maestros como de los alumnos.

Excepto por el registro periodístico, a veces también accesible en formato digital, mucha producción se pierde o pasa desapercibida si no es expuesta o presentada en algún espacio destinado al respecto, a saber, galerías y museos públicos o privados.

Aunque sólo se trate de trabajos escolares y cuya función se reduzca a conocer y aplicar, por ejemplo, una técnica, tales trabajos contienen, cual símbolo, la cultura artística de la FBA. Dicha pérdida es inaceptable. No digo que toda producción tenga la calidad para aceptarse como arte ni lo contrario, sino que se produce tanto que no se atiende que se está dejando pasar la oportunidad de conocer, usar para la enseñanza y hacer investigación que dé con principios de unidad, creen escuela, etc.

Bibliografía

- ARVIZU, Antonio (2005). *Apuntes de Estética. Hasta el Renacimiento*. Querétaro: OMNES HOMINES.
- BEUCHOT, Mauricio (2009). *Tratado de Hermenéutica Analógica*. México: UNAM.
- BEUCHOT, Mauricio (2011b). *Manual de Filosofía*. México: San Pablo.
- BEUCHOT, Mauricio (2012). *Belleza y analogía*. Una introducción a la Estética. México: San Pablo.
- BEUCHOT, Mauricio (2013b). *El arte y el símbolo*. Querétaro: Calygrama.
- BLANCO, Pablo (2007). *Estética de bolsillo*. Madrid: Palabra (Colección Albatros 1).
- GRANADOS, Juan (2017a). "Las dimensiones del arte: agente, actividad, obra" en AGUILAR, Ángeles-GUTIÉRREZ, Martha, *Hiperconvergencias. Identidad. Neo-identidad*. Querétaro: UAQ, pp. 330-334.
- GRANADOS, Juan (2017b). "Estética prudencial o la prudencia como modelo y vía de interpretación para la estética". Conferencia-Ponencia presentada el 04 de mayo de 2017 en el marco del 1er Coloquio Internacional Arte, Estética y Tecnología del Doctorado en Artes, llevado a cabo en la FBA, UAQ, Querétaro, Qro.
- UNESCO (1982), "Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales" en <http://www.unesco.org/new/es/mexico/work-areas/culture/outline/> (Consulta: 15/09)2017).
- TATARKIEWICZ, Wladislaw (2001). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (Trad. Francisco Rodríguez Martín). Madrid: Tecnos.
- VARGAS Llosa, Mario (2012). *La civilización del espectáculo*. México: Alfaguara.

Avance de Investigación “La fiesta del huapango en San Joaquín, Qro. Tradición y cultura que se valora, preserva y difunde desde la UAQ”.

María Josefina Juana Arellano Chávez

Alfredo Ortiz Quiroz

Juan Carlos Sosa Martínez

Introducción

El presente texto muestra los avances que se tienen en el desarrollo del proyecto de investigación “La fiesta del huapango en San Joaquín, Qro. Tradición y cultura que se valora, preserva y difunde desde la UAQ”, gestionado desde la coordinación de la Licenciatura en Danza Folklórica Mexicana (LDFM) de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro.

En dicho trabajo se exponen la justificación del proyecto, los objetivos del mismo, los instrumentos de investigación de campo y las tareas desarrolladas hasta el momento por las/los colaboradores docentes y estudiantes.

Este proyecto de investigación es el primero emanado desde el Consejo Académico de la LDFM como estrategia investigativa que acerca a los participantes a la 3er fiesta cultural del país, misma que se ha desarrollado en San Joaquín, Querétaro por 48 años y que reúne entorno al Concurso Nacional e Internacional de baile de huapango huasteco (de aquí el adelante “el concurso”) a varios centenares de parejas participando en 3 categorías: niñas/os, jóvenes y adultos o categoría libre. Al ser un proyecto institucional se busca contar con una experiencia que aproxime a los estudiantes a un ejercicio de investigación que les de elementos para que en un futuro puedan rescatar, preservar y difundir danzas y bailes populares mexicanos con rigor académico.

No existe un documento académico que reporte los roles que juega los agentes participantes, el mecanismo de gestión que permite que sea una fiesta anual y un ejercicio que permite la preservación de una expresión dancística que reúne a bailadores de todas las edades. Deseamos lograr con las aportaciones de bailarines, jueces, organizadores y músicos la descripción puntual que diferencia a los 6 estilos de huapango (Queretano, Poblano, Hidalguense, Veracruzano, Potosino y Tamaulipeco), que se muestran en el concurso de baile de huapango huasteco más grande de México. Para lograr dicho

cometido utilizamos como instrumentos de investigación:

- Cuestionarios que aplicaremos a una muestra de parejas participantes
- Cuestionario para los músicos
- Grabación de audio de la reunión de jueces
- Guía de observación
- Cuestionario para las y los jueces
- Grabación y transcripción de la reunión con los músicos

El camino a seguir en la investigación lo determina la estrategia metodológica de Estudio de Casos (EC de ahora en adelante), el cual lo entendemos como una situación, persona o grupo a estudiar; contemplamos en el estudio el análisis de las condiciones geográficas, sociales, económicas, psicológicas y pedagógicas, en las cuales se produce, para lograr su comprensión.

Problema latente

Por un lado el concurso Nacional e Internacional de Huapango Huasteco se realiza desde hace 48 años, pero no se cuenta con una investigación que sistematice la información alrededor de los agentes participantes, el mecanismo de gestión que permite que sea la 3ª fiesta anual de mayor importancia en el país, solo después de El Festival Cervantino, en Guanajuato y La Guelaguetza en Oaxaca, dada la cantidad de participantes que reúne y la relevancia cultural que le asiste por ser un ejercicio que favorece la expresión dancística de bailadores de todas las edades en centenares de parejas organizados en categorías.

Por otro lado es un problema que las y los docentes que se dedican a la enseñanza y difusión del baile de huapango huasteco no tengan referentes que orienten su trabajo contando con información respecto a los orígenes de este tipo de sones: la música, instrumentos de ejecución, letras de los huapangos; pisadas; secuencias de pasos; vestuario; calzado; accesorios; elementos relacionados con la geografía; las características socioeconómicas de los estados donde se baile este tipo de sones, entre otros, que permitan a los docentes de danzas y bailes mexicanos hacer un ejercicio académico con más y mejores bases documentales.

Marco conceptual

El concepto central de esta investigación es el huapango, así que resulta relevante definirlo para intentar expresar la importancia de éste en un Concurso Nacional e Internacional que se ha realizado por 48 años en un evento socio – cultural que hemos denominado La fiesta del huapango en San Joaquín”.

En el número monográfico de ACADEDA, Academia de la Danza Folklórica Mexicana, se refieren al huapango como “baile que se ejecuta sobre una tarima o plataforma”. Ahí mismo, y citando a Francisco J. Santa María dice que el nombre propio es Huepanco, que se compone de Huepantli (Venpantli, viga grande y sin labrar, o “En donde están

las vigas sin labrar”).

Del Azteca se toma del vocablo Huapantli que significa puente o tablado, mientras que como palabra originaria del grupo étnico de los huastecas, quienes habitaban en la ribera del río Panco, denominado después como río Pánuco, se puede leer como un baile propio de los huastecas de Panco, mismo que ha evolucionado a Huapango. Se emplea la misma palabra para enunciar a los sones bailables propios de la región Huasteca y a los sones musicales que sirven de marco para las ejecuciones hoy llamadas huapango.

Bonilla Burgos, Rosa María y Gómez Rojas, Juan Carlos (2013) en su artículo “Son huasteco e identidad regional”, aportan elementos asegurando que el son huasteco se origina y toma elementos de las formas rítmicas de la percusión prehispánica y la influencia colonial de ritmos andaluces de los fandangos del viejo mundo, conformando una expresión que no se aleja del contexto campesino y que ha sido la base para el huapango o baile realizado en una tarima o tablado.

Marco contextual

Hablar de huapango hace que nos traslademos con el pensamiento inmediatamente a la región huasteca que está conformada por parte de los estados de Veracruz, Tamaulipas, San Luis Potosí, Hidalgo, Puebla y para algunos, parte del estado de Querétaro (Arvizu A. Juan Carlos (2009)) y que el folklor, siendo como es, el alma viva de los pueblos (Melgar Vásquez Alejandro (2008), se mantiene ligado a una serie de aspectos socioeconómicos, geográficos, educativos y artísticos que convierten al huapango huasteco y a la fiesta anual de San Joaquín, Querétaro, México, en un evento digno de ser observado por su importancia y por la trascendencia cultural que lo enmarca.

Objetivos

1. Investigar las costumbres, tradiciones y organización de la fiesta popular que se realiza año con año en el Concurso Nacional e Internacional del Huapango en el Municipio de San Joaquín.
2. Documentar las formas de huapango huasteco, el tipo de participantes, las características de los estilos del baile del huapango que se han presentado a lo largo de los años en el Concurso Nacional e Internacional de Huapango en San Joaquín, Qro.
3. Publicar un libro que dé cuenta de esta fiesta popular en torno al folklor bajo el título “El Concurso Nacional de Huapango en San Joaquín, Qro., Cultura y tradición que nos dan identidad”.
4. Contar con una investigación que dé presencia a la Licenciatura en Danza Folklórica de la Facultad de Bellas Artes de la UAQ ante la comunidad artística-cultural nacional e internacional.

Metodología

La metodología de Estudio de Casos (EC de ahora en adelante), es la utilizada en el de-

sarrollo de esta investigación, la entendemos como un camino que nos permite conocer un hecho social y una expresión artística considerando que esta metodología permite la aproximación a una situación, persona o grupo desde sus condiciones geográficas, sociales, económicas, psicológicas y pedagógicas.

El autor de esta metodología (Stake 1998) considera el EC como una forma de hacer investigación que permite la descripción detallada de una situación o un evento donde son protagonista una o varias personas.

Es un método que implica una recogida y registro de datos por ello este ejercicio investigativo incluye una etapa de investigación de campo y otra documental.

Instrumentos de investigación

En la operación de la investigación de campo nos apoyamos en los siguientes instrumentos de investigación:

Cuestionarios que aplicaremos a una muestra de parejas participantes:

- Cuestionario para los músicos
- Grabación de audio de la reunión de jueces
- Guía de observación
- Cuestionario para las y los jueces
- Grabación y transcripción de la reunión con los músicos

Estas herramientas investigativas, fueron diseñadas por los profesores colaboradores y la responsable del proyecto, además de las y los estudiantes que apoyan el proyecto de investigación como parte de su formación escolar. Todos los instrumentos se avalaron en reunión de academia de la Licenciatura en Danza Folklórica Mexicana. Los cuestionarios se probaron previamente, se hicieron las modificaciones pertinentes y se imprimieron para aplicarse in situ durante las inscripciones de la versión número 48 del Concurso.

Avances logrados en el proceso investigativo

Hemos determinado que nos apoyaremos en los softwares Atlas ti y Nudis Vivo para sistematizar la información obtenida en los:

- 8 Cuestionarios a Jueces (Algunos se negaron a llenarlo o no lo entregaron)
- 11 Guías de observaciones para apoyar el registro de las particularidades de los estilos.
- 21 cuestionarios contestados por integrantes de los Tríos Huastecos
- Transcripción de las reuniones con los jueces y con los músicos, convocadas por los organizadores del concurso.
- 360 cuestionarios de participantes más 29 que no contestaron.

Podemos reportar como logradas las primeras 6 etapas del proyecto, queda pendiente la sistematización de los datos que arrojó la investigación de campo, la redacción de los informes correspondientes y la publicación de un libro y un DVD comprometidos como productos.

Bibliografía

- Arellano, Josefina. (2009). *La Danza Folklórica Mexicana en la Educación Básica*. México: Ed. Trillas.
- Burgos, Héctor. (2014). *Recuperando nuestra identidad*. México: Ed. Instituto de Investigación de la Danza Mexicana, A.C.
- Arvizu, Juan Carlos. (2009). *Para comprender "El Son", Poemas, Huapango Queretano y ..."*, México: Tradición Serrana de México.
- Carrasco, Alberto. (2009). *Dios, armonía y sonido. Ensayo sobre las relaciones entre música y espíritu*. México: Sistema Universitario Jesuita. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Clase 10. (1999). *Folklórico Volumen II*. México: Ed. Clase 10
- Hjar Sánchez, Fernando. (2009). *Cunas, ramas y encuentros sonoros*. México: CO-NACULTA
- Lavallo, Josefina. (1987). *"El baile como expresión y parte de las relaciones sociales y familiares fundamentalmente de diversión y esparcimiento"* en Módulo de Danza, Plan de Actividades Culturales de Apoyo a la educación Primaria. México: SEP.
- Melgar, Alejandro. (2008). *Elementos de Folklore y Folklorología*. Lima: Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos.
- Montoya, Atanacio. (1996). *Municipio de Peñamiller, Querétaro, Visión de sus cronistas*. México: Publicaciones del Gobierno del Estado de Querétaro.
- Núñez, J. A. y Reyes, L. (1987). *ACADEDA, Academia de la Danza Folklórica Mexicana, Conocimiento de la monografía*. México: Edición propia.
- Ochoa, Lorenzo. (1989). *Huastecos y Totonacos*. México: CONACULTA. PIDE 2015-2018
- *Programa Especial de Cultura y Arte 2014-2018*, publicado el 28 de abril de 2014 en el Diario Oficial de la Federación (Primera Sección-Vespertina).
- Ramos, Samuel (1998, 31 reimpresión) *El perfil del hombre y la cultura en México*. México: Ed. Espasa-Calpe.
- Reséndiz García, Francisco. (1997). *Municipio de Tolimán, Querétaro, Visión de sus cronistas*. México: Publicaciones del Gobierno del Estado de Querétaro.

- Safa, Patricia. (1986). *Educación y cultura*. Ponencia presentada en la Reunión Nacional del PACAEP. México: Ed. SEP.
- Santiago, Federico. (1978). *Fiestas in México. Complete guide to celebrations throughout the Country*, México: CIPSA.
- SEP (1988) *Política cultural para un país multiétnico*, México, Dirección General de Culturas Populares.
- Scheffler, Lilian. (1992). *Los indígenas mexicanos*. México: Ed. Panorama.
- Stake R. E. (1998). *Investigación con estudio de casos*. Madrid: Editorial: Morata.
- Stenhouse L. (1990). *“Conducción, análisis y presentación del estudio de casos en la investigación educacional y evaluación”*. En J. B. Martínez Rodríguez, *Hacia un enfoque interpretativo de la enseñanza*. Granada: Universidad de Granada.
- Stavenhagen, R. y Nolasco, M. (1988). *Política Cultural para un país multiétnico*. México: SEP.
- Vega, Fausto. (1997). *Municipio de San Joaquín, Querétaro, Visión de sus cronistas*. México: Publicaciones del Gobierno del Estado de Querétaro.

Acción Picto-Andarina.

Una estrategia de producción artística

Ivon Florezh

Introducción

Este ensayo es fruto de un Trabajo de Investigación sobre los vínculos entre caminar y el acto pictórico en sí mismo, realizado en 2015 y 2016. Dicho trabajo parte del concepto deleuziano de pintar y abarca la necesidad de crear un carácter particular a partir del mundo preestablecido, la temporalidad que comparten pintar y caminar, así como la forma en que ambas refieren un lenguaje analógico estético.

Parafraseando a Giovanni Pico Della Mirandola, al momento de su creación el humano sin aspecto definido ni reglas prescritas, fue colocado en el centro del mundo con la única consigna de inventarse a sí mismo acorde su libre albedrío (Mirandola, 2003). Todo creador al inicio de su trayectoria semeja dicho ser ya que carece de fisonomía propia, es decir, aún no formula un estilo particular que le distinga; asimismo se halla en el seno de un universo concebido anticipadamente, a partir del cual ingeniará su obra. En semejante circunstancia, inevitablemente se ve en la necesidad de ponerse en movimiento a fin de informarse sobre lo existente, esto sin duda lleva a recordar lo que muy probablemente fue el primer acto humano de libertad: caminar.

Cuando sobreviene el impulso de andar para examinar el entorno, toda ruta y dirección son propicias; asimismo el tiempo se vuelve irrelevante, tanto la hora de salida como de llegada dejan de tener importancia, se puede echar a caminar por la mañana, al medio día o en la noche, cualquier día de la semana. También el clima pasa a segundo plano, no importa si hay cielo despejado, llueve, hace frío o calor. Así, al dar el primer paso se está en el camino, una inhalación profunda en el umbral, luego un pie tras otro hacia cualquier destino, enseguida se despliega un universo plagado de colores matizados en mil formas, los cuales transmutan a cada instante, con cada paso, un espectáculo para apreciarse de pie y andando.

David Le Breton parece estar en lo cierto cuando comenta que la capacidad propia-

mente humana de otorgar sentido al mundo, “de moverse en él comprendiéndolo y compartiéndolo con los otros, nació cuando el animal humano, hace millones de años, se puso en pie” (Le Breton, 2011), pues solamente de ese modo es posible acercarse a los objetos, por ende observar y valorar sus detalles; no por casualidad el ser humano es el único vertebrado que puede andar erecto en dos extremidades, es decir, moverse verticalmente con pasos hacia adelante, a una velocidad adecuada, que permite avanzar de tramo en tramo; lo cual a su vez, proporciona un mayor conocimiento del entorno y sus componentes.

Hoy día suele asignarse un rol negativo a la acción andarina, toda vez que se opone a los tiempos contemporáneos de celeridad y lucro, sin embargo, caminar es al ser humano, lo que nadar a los peces o volar a las aves; es una forma para aprehender el mundo y estar dentro de él, un ejercicio del libre albedrío. Entonces una vez emprendida la marcha comienza a adquirir semblante propio el andante pues cada paso conlleva discernir lo existente, por tanto elegir.

Ahora, si el primer acto humano de libertad consistió en preferir alguna dirección para encauzar sus pasos, seguramente uno de sus primeros grandes descubrimientos fue que podía plasmar aquello que le rodeaba. El ser humano debió descubrir que podía fijar algún suceso cuando comenzó a caminar erguido, pues de acuerdo a David Le Breton, al verse liberadas tanto sus manos como su cara, miles de movimientos nuevos ampliaron su capacidad de comunicación y su margen de maniobra con el entorno (Le Breton, 2011). En parte, esto debió favorecer el nacimiento de la representación pictórica, es decir de la imagen sustitutiva que busca hacer presente lo ausente (Stoichita, 2006).

Es aquí donde confluyen acto pictórico y actividad andarina pues ambas prácticas son maneras de buscar o de querer, en un caso preservar acontecimientos de la latencia imparable e implacable del tiempo y en otro trazar un sendero propio. Dicho de otro modo, andar y pintar son formas de ir hacia algo, es decir, maneras de desear. “El deseo no pone en relación una causa y un efecto, sean cuales fueren, sino que es el movimiento de algo que va hacia lo otro como hacia lo que le falta a sí mismo” comenta Lyotard; con ello el autor señala que quien desea ya guarda lo que carece, pero en forma de ausencia, contrariamente no lo desearía, y no lo tiene, pues de tenerlo tampoco lo querría (Lyotard, 1989). Así, tanto en el andante como en el pintor, ya está lo que buscan, de lo contrario no irían hacia ello, pero a la vez les falta, pues aún están por encontrarlo.

En otras palabras alguien camina o pinta puesto que quiere hacer su propio camino, informarse sobre lo existente para distinguir e inventarse a sí mismo. Lo mismo puede decirse de quien pinta, que además aspira aprehender los sucesos vislumbrados en su camino, aquello ubicado más allá del lenguaje e imposible de captar con algún dispositivo tecnológico como el celular, la tablet, la cámara fotográfica o de video.

Por otra parte, la actividad pictórica se resume en tres intervalos, como una caminata que comienza antes de ponerse en marcha al meditar sobre la dirección a seguir, la marcha en sí misma y el punto culminante del trayecto. Primeramente el individuo afronta un mundo narrativo y visual asociado a figuras y situaciones dadas o convencionales, por

decir tratándose de caminar la sola idea de salir coloca al andante en el camino, ya que conlleva vislumbrar alguna ruta viable, perfilar un itinerario e imaginar muchas cosas respecto aquello que posiblemente encontrará en el trayecto, de modo que antes de andar el sujeto elabora una serie de relatos e imágenes mentales, basados en lo que ofrece el mundo preestablecido. Esto se aproxima al mundo narrativo y visual que antecede la creación pictórica, o sea, todo creador tiene algo que pintar antes de comenzar su labor, una cuestión fundamentalmente afectiva, asociada de antemano a figuras y situaciones típicas del entorno.

En segunda, al momento de actuar el creador instaura un cataclismo sobre dichas coordenadas visuales para deformarlas o derrumbarlas a fin de edificar algo distinto. Al respecto, pintar puede ser como extraviarse voluntariamente en una ciudad completamente desconocida o en un bosque apartado de la urbe, sin recurrir al GPS o cualquier otro mapa, a fin de descubrir nuevos panoramas. Resulta un combate porque implica liberarse de las trabas de la costumbre, de la seguridad letárgica de paredes y banquetas, de la comodidad del automóvil, del miedo al cambio, al esfuerzo, para internarse en la soledad y el silencio de terrenos extraños. Principalmente comprende un desafío personal a no correr de vuelta a los lugares comunes por temor a la incertidumbre o a redescubrir “el miedo estremecedor a elegir, el vértigo a la libertad” (Gros, 2014).

Ahora bien, no se busca improvisar sino controlar la travesía de alguna manera para evitar ir dando tumbos de un lado a otro, como las moscas cuando quedan atrapadas en una habitación; con otras palabras, hay que componer la travesía conforme se avanza en el terreno, es decir instaurar una suerte de retórica caminante. Michel de Certeau menciona que hay un arte de darle vuelta a los caminos, una retórica del andar que combina la manera singular de un individuo de ser en el mundo con una norma o código, para formar un estilo del uso; una práctica en la que se manipulan los elementos básicos del mundo preestablecido mediante ajustes ambiguos, la cual crea algo equívoco en las organizaciones espaciales (Certeau, 2000). El resultado de implantar esa estrategia será un trayecto ondulante, accidentado, nunca recto que en pintura equivale a la constitución en sí de la imagen, no lo que ésta representa o significa, sino el modo particular en que es estructurada por el autor, el cual se denomina en términos deleuzianos “diagrama pictórico” (Deleuze, 2007).

En tercera, el punto culminante se da cuando se hacen visibles las fuerzas invisibles que se ejercen sobre los cuerpos visibles. Por decir, a veces después de caminar durante largo tiempo hay un momento, antes de nublarse los sentidos por el cansancio, en que como en el caleidoscopio surge una única e irrepetible combinación que transfigura a la menor provocación: la imagen de lo inefable. Frédéric Gros lo describe de otro modo cuando comenta que tras caminar por mucho tiempo, la consonancia entre andante y paisaje se manifiesta mediante un sentimiento de eternidad, “que es de pronto esa vibración de las presencias” (Gros, 2014). Dicha composición es para el andante lo que el hecho pictórico para la persona que pinta, el objeto de la marcha, instante de absoluta plenitud en el que se sacian las ansias interiores.

Sin embargo, cada lance pictórico y todo recorrido a pie constituyen únicamente po-

sibilidades de hecho pues no garantizan un resultado satisfactorio, debido a que no son estrategias certeras justamente porque no están probadas, en sí constituyen maneras fundamentales de cada individuo de ser y de hacer en el mundo, por ende corresponde a cada individuo definir las y ponerlas en práctica bajo su propio criterio.

En el mismo sentido, pintar y caminar conllevan ejercer un lenguaje analógico estético, es decir, practicar formas únicas e irrepetibles, que expresen aquella parte inefable de la realidad. Dicho lenguaje es inarticulado porque escapa a códigos y reglas convencionales, por ejemplo en materia pictórica evade la semejanza basada en propiedades de cualidad y de relación, mientras que en la acción andarina rehúye el uso común que normalmente se hace de la capacidad de caminar, acción habitual o mecánica traducida generalmente en recorridos cortos, así como el deporte de ir a pie regido por técnicas, reglas y resultados, o sea convenciones. En este caso dicho lenguaje analógico estético se hermana con el andar a manera de acción natural, no programada, sin límites de tiempo o espacio, carente o provista de causa u objetivo; por ejemplo largos paseos en solitario, que en palabras de William Hazlitt, permiten a la contemplación “arreglarse las plumas y dejarse crecer las alas” (Hazlitt & Stevenson, 2008).

Ahora, se trata de un lenguaje analógico estético porque va más allá del parecido, la copia o imitación para expresar “relaciones de dependencia” (Deleuze, 2007), las cuales encuentran su equivalente en lo que Christlieb describe como “afectividad general y difusa, que constituye la otra parte de la realidad, aquella que no es alcanzada por el lenguaje”, tal afectividad se expresa mediante “formas” o contornos no intencionales de una serie de relaciones, evidentemente afectivas, carentes de significado pues solo se parecen a sí mismos, es decir, constituye su propio objeto, la cosa en sí misma (Fernandez Christlieb, 1999). Dicho de otra manera, el lenguaje analógico estético encarna formas no articuladas de antemano que delimitan una serie de relaciones afectivas inefables, únicas e irrepetibles. En las actividades pictórica y andarina dichas formas son el diagrama visible en el cuadro en su conjunto y el trayecto en sí mismo, respectivamente.

Tal lenguaje sigue un proceso de conformación tan sensible como el resultado mismo, o sea, un procedimiento donde el molde cambia continuamente, igual que el paso del andante a lo largo de su travesía. Al avanzar cada persona abarca una distancia particular, aquella que le permite la longitud de sus piernas, la cual comprende una medida fija, única en cada caso; sin embargo, el terreno empuja a modificar tal medida, por ejemplo, cuando se va de una a otra piedra para atravesar un arroyo o al dar una zancada para esquivar un bache en la banquetta.

De igual modo, un paso a otro varía en cuanto a tiempo, no es igual subir una pendiente que bajar por ella; aparte están las condiciones del suelo, el clima, la disposición del andante. Igualmente cambia la continuidad, recorrer la ciudad conlleva interrumpir reiteradamente el viaje, ya sea a causa de los autos, la gente o los puestos ambulantes; en cambio, generalmente el campo permite una andanza más fluida, salvo que uno se tope con alguna cerca o barda inoportuna. Consiguientemente, incluso el ritmo y la duración difieren a lo largo del trayecto, por lo que el paso varía no solo de uno a otro individuo, sino también durante cada recorrido. Evidentemente en la práctica pictórica

esto se refiere a la pincelada o su equivalente.

Por último, durante dicho proceso de conformación se alteran elementos fundamentalmente incorpóreos que comparten pintor y caminante, mismos que delimitan tanto la obra del primero como el trayecto del segundo. Cuando la luz del sol entra en alguna habitación, dibuja una línea resplandeciente que poco a poco se ensancha hasta formar un rectángulo, éste a su vez se desplaza sobre la pared conforme avanza el día, inmediatamente uno cree ver luz, pero solamente es una zona del muro iluminada, delineada por la sombra que proyecta la ventana. “Uno sólo ve cosas, objetos, nunca luz” (Zajonc, 1996), si esto es cierto, al pintar no solo se trabaja con diluyentes, pinturas, pigmentos y otros materiales coloreados o colorantes, sino con lo invisible que recae sobre los objetos. Se trata del pensamiento, la imaginación, las creencias, la percepción, la afectividad, que usualmente encarnan en la luz y el color.

En la práctica andarina lógicamente el organismo en conjunto cambia de lugar, por ende innegablemente cada célula del cuerpo resulta involucrada; no obstante el andante es irreducible a su constitución física, pues también comprende una dimensión incorpórea que algunos llaman psicológica, emocional o mental, otros espiritual, la cual evidentemente se altera o modifica durante una travesía a pie.

Recapitulando, la actividad pictórica y la acción caminante son maneras de ir hacia algo, formas de querer o buscar, por ello sirven al pintor y al andante para inventarse a sí mismos un carácter particular o un camino, respectivamente; lo cual a su vez las convierte en ejercicios de libre albedrío, pues toda búsqueda conlleva elecciones. Asimismo, ambas encarnan síntesis de tiempo paralelas ya que parten de una intensión asociada a figuras, situaciones o lugares convencionales y se realizan mediante la deformación de dicha intensión, para llegar a un punto culminante. Igualmente, caminar y andar consisten en practicar formas inarticuladas, únicas e irrepetibles que expresen aquella parte inefable de la realidad, ubicada más allá del lenguaje convencional. Finalmente, durante ambas acciones se modifican aspectos fundamentalmente incorpóreos que delinear tanto la obra del creador como el camino del andante.

Lo anterior permite hablar de una acción picto-andarina que puede emplearse como estrategia para investigar el entorno preestablecido y sus componentes, a fin de discernir e inventar tanto un semblante como un camino propio. Hoy día muchos consideran que pintar y caminar encarnan actividades anticuadas e inútiles toda vez que raramente generan fama o poder, no obstante, la acción picto-andarina permite aguzar los sentidos, recobrar el asombro y liberar la imaginación junto con el pensamiento, muchas veces constreñido por creencias y convenciones sociales, todo ello indispensable en cualquier proceso de producción artística.

BIBLIOGRAFIA

- Certeau, M. d. (2000). *Tercera parte. Prácticas de espacio. En La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer.* México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente A.C. págs. 103-142.
- Deleuze, G. (2007). *El Concepto de Diagrama.* Buenos Aires: Cactus.
- Fernandez Christlieb, P. (1999). *La afectividad colectiva.* México: Taurus.
- Gros, F. (2014). *Andar, una filosofía.* México, D.F: Taurus.
- Hazlitt, W., & Stevenson, R. L. (2008). *El arte de caminar.* México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Le Breton, D. (2011). *Elogio del caminar.* España: Siruela.
- Lyotard, J.-F. (1989). *¿Por qué filosofar? Cuatro Conferencias.* Barcelona: Paidós.
- Mirandola, G. P. (2003). *Discurso sobre la dignidad del hombre.* México: Ed. UNAM.
- Stoichita, V. I. (2006). *Breve historia de la sombra.* Madrid: Siruela.
- Zajonc, A. (1996). *Atrapando la luz. Historia de la luz y de la mente.* Barcelona: Andrés Bello.

Aproximación al tipografismo como elemento gráfico-expresivo en las artes: El caso de las vanguardias del siglo xx

José Antonio Tostado Reyes

"En Budapest un equipo de cirujanos tuvo que operar a Gyoergyi Szabo, aprendiz de impresor de diecisiete años quien, consternado por la pérdida de su amada, compuso el nombre de ésta con caracteres tipográficos y, a continuación, se los tragó".

Time, 28 de diciembre de 1936.

La letra es signo, la letra es imagen, la letra es lenguaje, la letra es materia: es pintura, es relieve, es digital, es virtual y es visual. La letra es humana y es arte.

La letra es un recurso plástico completo y expresivo en sí mismo. Ha sido parte esencial de las manifestaciones artísticas a lo largo del tiempo, desde los frontispicios romanos, hasta el arte digital y desde los libros iluminados medievales, hasta las obras de los artistas de vanguardia del siglo XX. Como refiere Enric Satué en su libro *Arte en la tipografía y tipografía en el arte* (2007), "la historia del arte está salpicada de letras". Podemos partir, con miras a delimitar el enfoque de este texto, de las siguientes preguntas: ¿cómo han sido las letras parte del arte? y, por otro lado, ¿poseen las letras como formas plásticas una naturaleza artística por sí misma o son simplemente artificios que de vez en cuando encontramos en la configuración de la obra de arte?

Esos signos a los que en occidente llamamos letras, son un viejo invento de la humanidad que ha tenido un recorrido largo desde los fenicios, los griegos y romanos hasta nuestros días. Las letras de nuestro alfabeto han sido usadas desde hace más de dos milenios en distintas manifestaciones artísticas y como herramienta de desarrollo cultural de centenares de pueblos, dada su practicidad, pero también su plasticidad y su belleza. Han sido cinceladas en piedra y en mármol, grabadas en madera o metal, impresas con tipos de plomo o pintadas a mano por la mano del artista o el amanuense. Han evolucionado en diversas formas quirográficas y caligráficas desde los pueblos semíticos, cananeos y helénicos, pasando por el esplendor de las finas capitalis y quadratas romanas, las majestuosas unciales, las beneventanas, las minúsculas carolingias y las finas

cancillerescas. Han mutado de las formas clásicas romanas a las bastardas y rotundas góticas, y de vuelta a las venecianas e itálicas immortalizadas en los tipos humanísticos con los que se imprimían los libros hace 500 años y aún hoy se imprimen los textos que leemos a diario. Han llenado de cultura y de arte una buena parte del mundo y se han convertido en conocimiento, en ideología, en fe y en ciencia, en poesía y en arte. Se han vuelto parte de la cotidianidad de la humanidad desde hace siglos, desde los monumentos más solemnes hasta las piezas publicitarias más efímeras, desde la mesa del escriba hasta los lienzos del artista.

La arquitectura, la tinta sobre el pergamino, la imprenta y la plástica han sido sus principales medios y los escribas, artistas, impresores y diseñadores, sus celosos creadores.

El propósito de esta breve investigación es documentar algunas rutas de exploración sobre las posibilidades que la letra ha permitido a un grupo importante de artistas y movimientos de la plástica, como herederos de toda esta tradición que se ha construido en torno al uso de las letras en el arte: los artistas de principios del siglo XX, los vanguardistas.

¿Qué son las letras, además de letras?

Pero, ¿qué son realmente las letras? Roland Barthes hace una formulación interesante en su ensayo *El espíritu de la letra*, en su texto *Lo obvio y lo obtuso* (2015): “Las palabras están hechas de letras, de acuerdo, pero la letra, ¿de qué está hecha?”

Probablemente lo las letras son va mucho más allá de cómo se les pueda definir o concebir o cómo se ha hecho tradicionalmente. Por supuesto, esto último depende del enfoque y del uso para el que se les destine.

Las concepciones más comunes sobre el estudio de las letras como formas, suelen centralizar el debate en su carácter lingüístico y sus fines utilitarios como mera representación de la comunicación escrita, muchas veces relegando sus posibilidades gráficas y expresivas autónomas, limitándolas a su vínculo con lo lingüístico. Podríamos percibir una cierta habituación a aceptar un sometimiento funcional de la letra a la tarea de representar algo que tiene la verdadera importancia: el texto, y en el fondo, la palabra. Sin embargo, distintos teóricos han puesto en tela de juicio estas posturas tan aparentemente reduccionistas, por lo que cabría preguntarnos, ¿nuestras letras tienen valor como signos gráficos? ¿se les puede desvincular en algún momento de su carácter lingüístico y valorar sobre todo por su riqueza plástica?

A lo largo de las últimas décadas, desde muy diversos enfoques, se ha venido analizando e incluso cuestionando el papel que ha jugado la letra cono signo visual.

Si bien todo elemento lingüístico puede ser descrito y analizado de forma individual como signo, la realidad es que su fuerza como código de comunicación es su pertenencia a un sistema, que al ser aprendido permite la construcción de significados e ideas completas a partir de unos pocos signos, organizados de manera particular para su lectura. Este sistema es un orden, una jerarquía establecida e impuesta culturalmente por la herencia del alfabeto.

Pero para David R. Olson, “la escritura no es la descripción del habla, sino un modelo conceptual para el habla”. (Sesma, 2004, pág. 45). Es, bajo esta lógica, un sistema distinto y por tanto independiente al del habla. Tiene otras bases, otros fines y otra materia prima: la materialidad y la visualidad. Aunque las teorías estructuralistas lo situaron como un sistema abstracto que funciona por la convención del código lingüístico y no por las particularidades estéticas de sus variaciones, su fisicidad es innegable, y por tanto, su carácter expresivo y estético, a partir de sus distintas manifestaciones formales, también permite la construcción de significados derivados de la particularidad de su morfología.

Es justamente la re-presentación que alude a un código abstracto (la letra como signo lingüístico) y a un código gráfico (la letra como signo estético).

Debido al carácter abstracto de la escritura alfabética, la dimensión plástica de las representaciones se ha diversificado de muchas maneras, evolucionando hacia formas muy particulares de escribir, generando redes de significado que construyen asociaciones simbólicas a partir de la forma, tratando de subsanar de manera parcial el componente iconográfico que la escritura fue perdiendo conforme fue abstrayéndose de las escrituras ideográficas, hasta convertirse en letra alfabética.

Breve introducción al tipografismo y su relación con las artes

Letras, tipografías y grafismos tipográficos (tipografismos) son conceptos esenciales en torno a la visualidad de los signos lingüísticos en el arte.

Como distinción necesaria para clarificar los principales conceptos sobre los que versa este texto, se hace pertinente definir de forma breve cada uno de ellos.

En relación al origen y la forma de construcción de las letras, encontramos sobre todo tres posibilidades que agrupan las formas más comunes de creación. Pueden ser quirográficas, letras hechas a mano desde el entorno cotidiano, caligráficas, desde el arte del trazo y el ductus de la bella escritura o tipográficas, reproducidas de forma masiva a partir de moldes creados para la escritura (typos/golpe, graphein/escritura).

Es ésta última categoría la tipografía, una palabra sumamente extendida en el campo del diseño y las artes y puede ser entendida como “ la organización y notación mecánica del lenguaje” (Baines & Haslam, 2005); es decir, su reproducción homogenizada a partir de cualquier dispositivo tecnológico, desde una máquina de escribir, un estencil de papel, o las fuentes digitales de las computadoras.

Roberto Gamonal plantea la tipografía como “la manifestación o representación visual del lenguaje a través de la cultura formalizada y estandarizada” (Gamonal, 2005). Esta idea es esencial: las letras son parte de la formalización cultural a través de la estandarización gráfica. La letra tipográfica es pues, la que reproduce estas formas estandarizadas a partir de cualquier técnica o tecnología, desde los tipos móviles de Gutenberg hasta las letras digitales. Pero la estandarización, si bien constituye el grueso del destino de las letras de nuestro entorno, también dejan espacio para la expresión personalizada y única: la letra estética, la letra que sale del ductus de la mano que es irreplicable e irreproducible, una letra artística.

Para efectos de este trabajo, se expone el uso de un término que se asocia justamente a otras posibilidades distintas y alternativas a la de esa estandarización gráfica que supone el concepto de tipografía.

Se trata del tipografismo, término compuesto por raíces similares al de tipografía, pero que tiene otras connotaciones en el campo de la significación gráfica y artística, desde ciertas perspectivas teóricas.

El tipografismo, término propuesto por Manuel Sesma en su libro del mismo nombre, se ocupa de lo que el autor llama “[...]la semantografía de la letra, es decir un campo en el que se puede analizar la función simbólica de los signos lingüísticos y los indicios que distinguen unos tipografismos de otros” (2004, pág. 18).

Sesma utiliza este concepto para describir y categorizar las distintas manifestaciones plásticas y expresivas de la letra, desde sus connotaciones semióticas y estilísticas.

Pese a la gran amplitud de posibilidades y la trascendencia temática que encierra, el tipografismo es un concepto poco explorado aún de forma teórica, sobre todo vinculado a la historia oficial o a los trabajos usuales en el campo de la historia del arte y el diseño gráfico, los dos campos naturales de aplicación del tipografismo. Sin embargo, el uso expresivo y plástico de la letra en la obra de muchos artistas; es decir, como tipografismo, es un motivo recurrente.

A lo largo de la historia de la letra y la gráfica, el ductus humano de la letra manual o de la caligrafía, ha dado paso a representaciones mecanizadas de la escritura en la necesidad de masificar la comunicación humana escrita. Sin embargo, a pesar de esta mecanización, o quizá para compensarla o contrarrestarla un poco, siempre hemos tenido como seres humanos la necesidad de expresarnos de manera libre y emotiva a través de la escritura. Paradójicamente, cuando la letra se desliga de su origen manual, se abren una multitud de significados a partir de nuevas formas que dan origen a nuevos códigos, como el de la letra impresa a partir de la revolución que supuso la imprenta hace casi cinco siglos y de la revolución que ha supuesto la letra digital, no solamente en términos de forma y estética, sino en relación a su uso y significación cultural. En este sentido, el surgimiento de nuevos códigos y tecnologías, ha potenciado también nuevos lenguajes, que normalmente han debido trascender a partir del rompimiento de convenciones establecidas por la estética o la tradición. Las letras, como el arte en general, han evolucionado a partir de este principio básico.

En la concepción gráfica de la letra, solo hay trazo, línea y contorno, todos estos elementos lo son también del lenguaje plástico y artístico. Este es el primer y más básico vínculo de la letra con las artes visuales. Pero hay otros elementos que nos invitan a profundizar en esta relación entre lo escrito y lo artístico. Roland Barthes (2015) dice que la escritura no necesita ser legible para ser escritura, es decir, puede serlo simplemente a partir de la representación del grafismo. Un texto medieval iluminado, además de expresar palabras que recogen significados desprendidos de lo textual, también están indicando gráficamente que los textos que contienen son sagrados. La forma, el esplendor y los colores lo dicen de manera implícita. En este sentido, podemos explorar dos binomios que dan cuenta de las posibilidades de interacción entre texto e imagen de

maneras claramente complementarias:

- 1) El texto como imagen
- 2) La imagen como texto

¿Cuál es la diferencia entre ver y leer imágenes y entre ver y leer textos? ¿Qué es lo que determina uno u otro abordaje y en qué momento una letra pasa a ser considerada una imagen?

Algunos de estos enfoques se han desplazado desde varios trasfondos de análisis, algunos de orden más teórico, e incluso filosófico, como las teorías deconstructivistas de Jaques Derrida, que más allá del discurso teórico han tenido eco en la práctica artística y la comunicación visual, como ocurrió en la academia Cranbrook, en Michigan, o en las propuestas de rompimiento de David Carson, la tipografía grunch o Emigré en la última década del siglo XX, por mencionar sólo algunos casos emblemáticos.

Estas teorías y movimientos plástico-visuales se han contrapuesto a la visión estructuralista que ve a la letra solamente como una pieza estática del sistema de la escritura, un signo gráfico que refiere a un sonido con que se relaciona de forma arbitraria, pero que no tiene ningún tipo de significado plástico o estético en sí mismo. Desde esta contraposición, han surgido posturas que defienden la riqueza de los discursos culturales a partir de la estética de los signos lingüísticos, concretamente desde nuestra perspectiva occidental, cuestionando la estandarización de los signos desde reglas de expresión e interpretación rígidas y universales. Algunas de estas reglas nos parecen bastante obvias porque son parte de nuestra lógica y del conjunto de normas que hemos aprendido desde niños. Por ejemplo, en occidente leemos de izquierda a derecha, de arriba abajo y los signos lingüísticos tienen cada uno una función específica en la comunicación. Difícilmente podemos salirnos de esa lógica sin que se perciba una evidente alteración del código en el que encuadramos la comunicación lingüística, privando de sentido al mensaje.

Pero para el tipografismo, cambiar el sentido tradicional de las reglas con las que se rigen las letras como signos es, no solamente válido, sino una extraordinaria posibilidad que definitivamente ha sido explotada en el mundo del arte, el campo natural de la expresión libre y transgresora.

Si bien, la revisión histórica da cuenta de que las teorías posestructuralistas se manifestaron desde los años 60's y 70's, y evolucionaron en el diseño etiquetado como posmodernista de la mano de un puñado de artistas y diseñadores muy proactivos en el terreno tipográfico, realmente esta experimentación con la iconicidad de las letras había visto de forma importante sus primeros experimentos de la mano de los artistas de vanguardia, varias décadas antes del surgimiento de los movimientos estilísticos de rompimiento posmodernistas.

Letras y movimientos artísticos de vanguardia

Una poderosa idea de William Morris, el célebre arquitecto ideológico del movimiento Arts and Crafts, que cita Satué, nos deja ver la importancia del trabajo del artista con

las letras: "Con pleno conocimiento de causa, William Morris dijo que lo mejor que les podría suceder a los tipos (las letras impresas), sería que los diseñaran los artistas y no los ingenieros". (2007, pág. 24).

Las letras como recurso del artista no aparecieron por primera vez en el siglo XX. Como ya se expuso previamente, desde los frisos de los más monumentales edificios y esculturas grecorromanas, y desde los más maravillosos escritos amanuenses, hasta justamente el inicio del revolucionario mundo del arte del siglo pasado, la letra fue parte importante de la creación artística.

Particularmente en los inicios del siglo XX, surgieron diversas propuestas artísticas que con el paso del tiempo fueron agrupadas o categorizadas, por sus propias características como las Vanguardias, término que aglutinó a movimientos tan diversos como el dadá, Futurismo, Constructivismo, De Stijl, entre otros; todos, extraordinarios laboratorios para la experimentación gráfica y plástica de la composición visual y cuyos caminos de exploración incluyeron composiciones letrísticas, contribuyendo a construir un lenguaje provocativo y de rompimiento estilístico e ideológico muy especial, que fue la base de una serie de discursos ideológicos, políticos, sociales y culturales, que marcaron la recomposición de las sociedades europeas y americanas de principios del siglo pasado.

Enric Satué refiere, sobre el uso de tipografismos en esos primeros movimientos de vanguardia, lo siguiente:

Junto al cubismo iniciático, las palabras en libertad legisladas primero a los dominios futurista y suprematista y recreadas a continuación por los dadaístas, se liberaron definitivamente de lápidas, soportes, frisos, papiros y legajos, circulando ingravidas por las superficies de las composiciones no figurativas de casi todos los sucesivos movimientos de vanguardia.

De este modo es como el arte del naciente siglo XX incorporó de forma directa y natural el tipografismo como concepto gráfico pero también ideológico. La letra fue una manifestación viva de los grandes cambios culturales de esa época y fue también un estandarte de los artistas para enarbolar una serie de ideas que rompieron con el arte clásico para siempre y transformaron la sociedad de la época de forma definitiva, y con ello, incluso incidieron en la sociedad que ahora vivimos.

Tipografismo en el arte de vanguardia

Como se ha documentado ya de forma muy consistente, los movimientos de vanguardia de la primera mitad del siglo XX se dieron en casi todos los países con un cierto nivel de desarrollo industrial, sobre todo en Europa Central y en Estados Unidos. Las vanguardias fueron movimientos más marcados por una actitud frente al arte y la sociedad, que por una estética común. Diversos valores y pensamientos como el rechazo a los estilos del pasado y la búsqueda de la modernidad, así como nuevos discursos sociales, muchos

centrados en el anarquismo y la agitación social, se fueron consolidando, intentando al mismo tiempo explorar o anticipar el futuro a través de la experimentación plástica. Raquel Pelta lo define de esta manera:

A partir del siglo XX, la reflexión sobre el papel social de la tipografía se ha centrado, sobre todo, en las posibilidades de la composición tipográfica para incidir en el pensamiento y en el lenguaje y, con ello, para transformar el mundo.

Fueron principalmente cuatro los movimientos que llevaron esta exploración hasta niveles mayores de influencia y sofisticación: el Futurismo, el Constructivismo, el De Stijl y el Dadá, sin perder de vista que existieron muchos otros estilos utilizados por el arte en sus distintas manifestaciones de formas muy ricas, como el Art Decó. Sin embargo, nos centramos en el abordaje de estos cuatro movimientos por su peso estético e ideológico a principios del siglo XX. Un elemento común a todos ellos, es una cierta ambigüedad derivada de que se trabajaba más en la búsqueda de nuevos lenguajes que en su generación de forma deliberada, de manera que las primeras exploraciones estéticas vanguardistas eran entendidas a veces, por los medios de la época o por muchas personas, como simples espectáculos, sin mucho contenido específico o, al menos fácilmente digerible.

Pese a estos inicios complejos, el arte de las vanguardias resultó una excelente oportunidad para poner en práctica conceptos y discursos teóricos. Los vanguardistas reconocieron el valor de la máquina y la tecnología en la nueva cultura industrial. Igual que en el arte clásico, la generación de la significación fue objeto de los artistas de vanguardia, pero hacia fines expresivos totalmente distintos, orientados más hacia la exaltación de conceptos más abstractos y de cierta complejidad intelectual, más que a una propuesta meramente plástica.

En el campo de la letra y la tipografía, quizá no podemos decir que exista un estilo propiamente dicho, representante o emblema de las vanguardias. Lo que se desarrolló fue un conjunto de propuestas distintas en su estética pero con algunos valores compartidos, como la búsqueda del rompimiento de la linealidad de la página impresa y de la letra en las estructuras tradicionales de la escritura. Todos los movimientos de vanguardia, a pesar de sus grandes diferencias estilísticas, ideológicas y de la distancia geográfica por la que estuvieron separados, se plantearon la experimentación tipográfica para cuestionar el papel del discurso escrito, su poder ideológico y su asociación a los poderes y las élites dominantes. Paradójicamente, muchos de los artistas que los abanderaron formaron parte en algún momento, de una u otra forma, de esas élites.

Pese a ello, las vanguardias un papel de activismo ideológico a través de la letra y su potencial expresivo.

Tipografismo y futurismo

El Futurismo es la primera de las vanguardias puras, basado claramente en una fundamentación política e ideológica totalmente radical. Filippo Marinetti, su principal representante y padre ideológico decía que "el movimiento futurista ejerció en primer lugar

una acción artística, influyendo directamente en la vida política italiana por una propaganda de patriotismo revolucionario”.

Todo en el futurismo parecía radical y agresivo contra lo establecido. En el Manifiesto de los pintores futuristas (1910), declaraban sus intenciones estéticas, que pretendieron “despreciar toda forma de imitación, exaltar toda forma de originalidad aunque sea temeraria, aunque sea violentísima; representar y magnificar la vida actual, incesante y tumultuosamente transformada por la ciencia victoriosa”. La estética futurista fue una extraña mezcla de poesía, ideas propagandísticas patriotas y composiciones tipográficas ajenas al sentido de la escritura convencional. El aporte más grande de Marinetti, fue sin duda su Teoría de las palabras en libertad.

Aunque el futurismo de basó inicialmente se basó en el anarquismo y socialismo como valores ideológicos, terminó siendo influenciado y, al mismo tiempo, impulsor del fervor nacionalista más extremista, elogiando sin ningún reparo la burguesía belicista radical. Parte del manifiesto futurista nos permite percibir el trasfondo de este pensamiento y de sus fines ideológicos, políticos y artísticos: «Lanzamos en Italia este manifiesto de heroica violencia y de incendiarios incentivos, porque queremos librarla de su gangrena de profesores, arqueólogos y cicerones. [...] Italia ha sido durante mucho tiempo el mercado de los chalanes. Queremos librarla de los innumerables museos que la cubren de innumerables cementerios».

Según el propio Marinetti, «el futurismo era un movimiento anti-cultural, antifilosófico, de ideas e intuiciones, de instintos, bofetadas, puños purificadores y veloces. Los futuristas luchan contra la prudencia diplomática, el tradicionalismo, la neutralidad, los museos, el culto del libro.»

En 1912, fue publicado por Marinetti el Manifiesto tecnico della letteratura futurista, texto que proponía violentar y desarticular toda sintaxis y regla de uso del texto y la letra y configurar el texto de acuerdo a nuevas reglas, lo cual resulta un planteamiento algo paradójico para un movimiento que se autoproclamó revolucionario y de rompimiento.

El manifiesto *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, (1913) Marinetti establece que como resultado de los grandes descubrimientos científicos, el ser humano ha desarrollado una nueva percepción del mundo y que resultado de esa nueva percepción, debe desarrollarse un nuevo lenguaje que se libre de las ataduras sintácticas y visuales a las que estaban sometidos nuestros lenguajes tradicionales. Estos lenguajes nuevos deberían llevar a la renovación del pensamiento humano.

Richard Humphreys, en su texto *Futurismo* (2000), establece el propósito de este movimiento en relación con la configuración de los lenguajes y las artes, planteando que se trataba “[...]de un programa futurista de raíz política, concebido para desorientar y reorganizar la experiencia, primeramente, de los italianos y después, de todos los seres humanos, a través de un desbaratamiento radical del lenguaje común».

Por tanto, los medios visuales y específicamente impresos fueron uno de los grandes campos de expresión y experimentación futurista, además del mecanismo de difusión natural de sus ideas.

El futurismo generó a partir de estas ideas renovadoras del lenguaje una gráfica que glorificaba las máquinas y la violencia, disfrazando su discurso, en palabras del propio Marinetti, como “higiene del mundo”. Se constituyó como una manifestación que pretendió desafiar la lógica y el orden de las palabras y el discurso escrito, transgrediendo todo el sistema lingüístico como medio metafórico de transgresión ideológica. Pese a ello, en gran parte de sus obras pueden reconocerse aún muchas estructuras tipográficas coherentes con una cierta lógica tipográfica. En estos trabajos, las variantes estilísticas tipográficas, como las negritas y las itálicas, tenían funciones específicas en la pieza, funcionando como códigos perfectamente articulados.

Pese a la influencia estética que generó en posteriores movimientos, un estudio profundo de los argumentos estilísticos del tipografismo futurista italiano parece arrojar sobre todo, como balance final, la implementación de artificios y “máscaras estéticas” –como las llama Manuel Sesma– más que de propuestas verdaderamente articulados en una construcción discursiva consistente dentro de su propia intención transgresora. El rompimiento sintáctico del lenguaje pareció impedir al futurismo la configuración consistente de un discurso reconocible y de cierta perdurabilidad. Precisamente el valor estético de las piezas futuristas, parece radicar en la furia y violencia espontánea contenida en sus composiciones visuales.

Constructivismo

El Constructivismo ruso parecía tener ideas un poco más claras que los futuristas italianos en relación a los objetivos iniciales del movimiento. Por otro lado, se trató de una construcción ideológica y estética mucho más colectiva que el futurismo italiano, impuesta y desarrollada en gran medida por un solo autor.

Adoptó del futurismo la idea central de la máquina como un elemento generador en el arte moderno, aunque su principal diferencia con éste, versó en que el constructivismo mostró tener una serie de preceptos más ideológicos que estéticos, intentando vincular al arte con la sociedad, a partir de diversas piezas de propaganda con fines prácticos y utilitarios, sobre todo con propósitos informativos, dejando ver en todo momento su trasfondo social y político.

“Los constructivistas pugnaban por un arte puramente lúdico y experimental, como fuente expresiva de la verdad revolucionaria, vía de transmisión de las ideas que la revolución promovió”. (Sesma, 2004).

Para Tatlin, fundador del constructivismo, el arte debía ser abolido como tal, puesto que su fin era estético y por tanto, símbolo de la decadencia burguesa. Desde esa perspectiva, el constructivismo buscó vincularse con la vida de la gente, a través de la arquitectura, la publicidad, o la industria. Con su lenguaje estético geométrico y preciso, los constructivistas produjeron la idea de un arte eficaz, directo y utilitario, alejado de las pretensiones vacías del arte clásico. En palabras de Maikovsky (1923): “El constructivismo entiende la elaboración formal del artista sólo como ingeniería, como un trabajo indispensable para dar forma a nuestra vida práctica”. (De Micheli, 2002).

Según Sesma, el tipografismo constructivista tenía como premisa la elaboración de un lenguaje que sirviera para la “comprensión popular” del entorno y la sociedad.

En el terreno de la expresión plástica, las letras y tipografismos constructivistas son, como toda su gráfica, esencialmente funcionales. La letra es una herramienta, un vehículo para la comunicación popular. Un aporte significativo se aprecia en el hecho de que, a partir de sus letras, el constructivismo aspira a despertar en el lector una actitud activa de interpretación que lo vincule a situaciones cotidianas, con el fin de que experimente aspectos creativos vinculados a la interpretación de los mensajes. Para ello, por ejemplo, manejaban muchas composiciones con lecturas verticales y horizontales, para obligar al lector a involucrarse y dejar su papel pasivo. Las claves del tipografismo constructivista fue el contraste, la linealidad del trazo, la geometricidad. Los más destacados exponentes del tipografismo ruso fueron quizá Rodchenko y Lisitsky, sobre todo este último, quien incorporó la tipografía dadaísta y el suprematismo abstracto a sus propuestas.

Para Lisitsky las letras eran unidades visuales igual de fuertes que las demás imágenes y propugnaba por generar un nuevo lenguaje a partir de la constitución formal de la composición en el papel como en una especie de juego, donde al final las formas remitían a un lenguaje propio vinculado a la comprensión directa del pueblo, gracias a la linealidad, a la simplicidad, a la abstracción y a la reducción gráfica a formas básicas, con un claro componente experimental y hasta lúdico.

Frente al utilitarismo declarado del constructivismo, el uso de la tipografía fue quizá uno de sus aspectos expresivos más notables y propositivos.

Le-clanche Boulé, en su libro Constructivismo en la URSS, tipografías y fotomontajes, recupera el texto Topografía de la tipografía, publicado originalmente en 1923 por la revista Merz, en el que Lisitsky declaró sus preceptos básicos en torno a la visualidad de la tipografía y las características funcionales de los libros y los materiales visuales.

Algunos de estos preceptos tenían una relación directa con la forma en la que el texto y la letra se fusionaban como lenguaje a partir de su contraposición con la oralidad:

- Las palabras impresas en una hoja de papel no son percibidas por el oído sino por la vista.
- La comunicación de las ideas se hace con las palabras convencionales. Hay que informar de las ideas con las letras del alfabeto.
- Economía de expresión-La óptica en lugar de la fonética.
- La estructuración del espacio del libro mediante el material de composición y según las leyes de las máquinas tipográficas debe responder a los impulsos y las tensiones del contenido.

Otros constructivistas como Maiakovsky experimentaron en torno a la poesía y la tipografía, intentando plantear una unidad entre el contenido poético y estética tipográfica. Maiakovsky planteaba la siguiente metáfora para referirse a esa unidad: “Mis páginas mantienen la misma relación con los poemas, que el violín con el piano que lo acompaña”. El constructivismo paulatinamente fue originando un lenguaje propio que le distinguió visualmente de otros movimientos.

Ante la radicalización del partido comunista y las asociaciones proletarias, el constructivismo fue perdiendo fuerza como discurso visual y se desencadenó su decadencia ante el ocaso y agotamiento de sus preceptos puntales y el dominio de los derroteros del arte por parte del nuevo estado totalitario soviético, encabezado por Stalin, que lo estatizó e incorporó a la maquinaria del propio sistema, que incluso prohibió y reprimió la visión y estética constructivista e instauró el realismo ruso en 1928, dejando atrás una muy rica e identitaria gráfica soviética posrevolucionaria.

Tipografismo neoplasticista

El movimiento holandés De Stijl (El Estilo), desarrollado en torno a la revista del mismo nombre, también llamado neoplasticismo, agrupó a un importante grupo de artistas de los Países Bajos durante la Primera Guerra Mundial. Se caracterizaba por su defensa de la plasticidad de las formas, de los valores universales sobre el individualismo y del significado sobre el sentimiento. Las claves de su visión plástica las hallamos en la siguiente manifestación de motivos:

Cuando los artistas de las diversas artes plásticas hayan comprendido que deben hablar un lenguaje universal, ya no se aferrarán a su propia individualidad [...] El artista verdaderamente moderno, es decir consciente, tiene una doble tarea. En primer lugar, debe crear la obra de arte puramente plástica; en segundo lugar, debe encaminar al público a la comprensión de una estética del arte plástico puro.

Contrario a los futuristas, los holandeses no quisieron ganar adeptos a través de la palabra en sus obras, pensaban que ésta carecía de sentidos y estaba compuesta por “actos plásticos y fuerza interior”, por tanto, era la forma y la plasticidad pura la que confería el significado a la imagen y a la palabra tipográfica.

Ana Moreno Cañizares, en su artículo Tipografía y De Stijl, establece que:

“La tarea ética y estética emprendida por los neoplasticistas iba encaminada a renovar los lazos que unían el arte con la vida y pensaban que con la creación de un nuevo estilo visual estarían fundando también un nuevo estilo de vida”.

Para los artistas De Stijl, podía existir un lenguaje universal del arte en torno a su relación y vínculo con el espíritu humano, sin eliminar la individualidad plástica de cada manifestación o disciplina artística.

La autoproclamación del sentido de la revista De Stijl, dejaba ver de fondo su premisa ideológica y artística: «Esta revista quiere ser una contribución al desarrollo de una nueva conciencia estética». (Sesma, 2004)

De Nieuwe Beelding als Stijl, traducida como La nueva imagen como estilo, fue el nombre con el que Mondrian titularía su artículo publicado en el segundo número de De Stijl en diciembre de 1917 en el que el artista definiría uno de los conceptos más importantes del lenguaje neoplástico y que daría nombre a su órgano de prensa: el estilo.

Con este término los artistas no se referían un conjunto de características formales, sino a una voluntad de forma que iba más allá del arte mismo.

“La lucha de estilo que propugnaban los artistas de De Stijl no buscaba imponer unas determinadas formas, su objetivo era lograr expresar lo intemporal (universal), lo eterno y aquello que convertía a cada estilo en estilo”.

En el campo tipográfico, definitivamente el aporte del neoplasticismo fue muy importante, situándolo como uno de los pioneros de la tipografía moderna.

Las letras del movimiento De Stijl tiene una relación directa con otros lenguajes de la plástica de la época, así como con la conciencia del artista de las nacientes e influyentes nuevas tecnologías y se vinculan con diversas manifestaciones artísticas, como la poesía, la arquitectura, la fotografía y las artes plásticas. Sin embargo, a pesar de la fusión con otras disciplinas, se interesó también por la experimentación de la letra como lenguaje visual autónomo, sobre todo a partir de la geometricidad y de la construcción lineal y de planos que fundamentaron como la base de su lenguaje universal. Theo van Doesburg, editor de la revista De Stijl, planteó una línea gráfica de la letra a partir de sus monogramas geométricos de varias empresas y artistas de la época.

Van Doesburg diseñó en 1919 el alfabeto elástico, un alfabeto modular de letras rectas y geométricas basadas en un módulo básico. Esta propuesta daba cuenta de la esencia del movimiento, pero representaba algunos inconvenientes de lectura debido a su excesiva geometricidad.

Las principales obras De Stijl giraron en torno a la revista y algunas publicaciones editoriales, principalmente libros y algunos carteles. Sus principales exponentes, Theo Van Doesburg, Piet Mondrian y Anthony Kok, afirmaron a través del Manifiesto II De Stijl, que la literatura estaba vacía y que la palabra era usada solo como mercancía y como medio para la venta de libros. Planteaban las ideas individualistas de los escritores y editores como signo de un tiempo “envejecido y repugnante”. Exponían la imperiosa necesidad de reconstruir la palabra, desde su sonido y en relación a su forma gráfica, como contenido.

Nosotros queremos dar un nuevo significado y un nuevo poder expresivo a la palabra, usando todos los medios que están a nuestra disposición: sintaxis, prosodia, tipografía, aritmética, ortografía. [...] La dualidad entre contenido y forma no puede seguir existiendo. Por tanto para el escritor moderno la forma tendrá un significado directamente espiritual (2004).

Aunque los artistas De Stijl usaron mayoritariamente tipografías de estilo palo seco, que databan en su mayoría del siglo XIX, también desarrollaron nuevas propuestas tipográficas basadas en la gráfica modular que marcó gran parte de su plástica, intentando desarrollar lenguajes autónomos y desprovistos de asociaciones al pasado, como lo eran los ‘viejos’ tipos sans serif.

Su premisa fue abolir o eliminar todas las referencias sentimentales e individualistas

del arte y la poesía y tendieron a una metaforización de esa supresión emotiva y subjetiva a partir de la eliminación de ciertas formas sutiles, como las curvas, los ornamentos y cualquier posible barroquismo visual. Según Mondrian “la recta vertical y horizontal debía ser la única forma consentida al neoplasticismo” (2004). Existen teorías interesantes que afirman incluso que esa rigurosa linealidad, se convirtió en un dogma casi religioso del De Stijl, vinculando esa rigidez a la filiación directa de sus miembros con una formación calvinista, lo que paradójicamente contradice la pretendida universalidad a la que aspiraba el movimiento.

En cierto sentido, esta visión radical en torno a la búsqueda del lenguaje universal y a la unificación de la expresión humana a partir de la composición formal, parecen haber sido, al margen de su gran mérito creativo y plástico, solamente una utopía que, como gran parte de los otros movimientos de vanguardia, y de manera igualmente paradójica, terminó siendo un planteamiento más de carácter individual y estilístico de sus principales creadores y padres ideológicos.

Dadá y las letras contestatarias

Si planteamos a los movimientos de vanguardia en torno a la esencia de una cierta rebeldía o a la actitud contestataria y reformadora como elemento común y unificador, quizá sea el movimiento Dadá el que mejor enarbola esa bandera. El Dadá fue un movimiento artístico, pero sobre todo ideológico y cultural. Fue también un movimiento de ciertos tintes políticos que simpatizó con la revolución soviética y se contrapuso a las posturas pacifistas de la burguesía europea de la posguerra.

En realidad la esencia del Dadá no era solamente la oposición a ciertas posturas políticas, sino a casi todo lo que se diera como establecido. Según Raquel Pelta, “[...] Dadá atacó las prácticas aceptadas en política, religión, arte y moralidad y protestó contra la defensa hipócrita de los valores tradicionales para proponer otros como el individualismo, la libertad y la responsabilidad personal.”

La esencia del Dadá fue la negación absoluta, la oposición sistemática a cualquier regla y el anarquismo individualista como bandera contra cualquier verdad que quisiera instituirse como tal, incluida la del propio dadá: “Estar en contra de este manifiesto significa ser dadaísta”, declaraban los dadaístas en el primer manifiesto de Hueslenbeck, Alemania, en 1918.

La esencia del Dadá es el nihilismo absoluto. Más que una obra o una estética en sí, para los dadaístas la importancia de lo expresivo radica en la propia actitud transgresora que no pretende legitimarse, sino todo lo contrario, ser un punto de vista personal contra cualquier regla. Por ello cuestionaron cualquier noción de tendencia o movimiento artístico, incluso de las que se ostentaban como modernas. Según Sesma, “Dadá no crea obras, sino que fabrica objetos, pues carece de cualquier precepto estético más allá de la negación sistemática” (2004, pág. 131). Incluso, como lo establece Mario de Micheli, (2002) “era justo y entraba en la ‘lógica dadaísta’, que dadá matase a dadá”.

De forma natural a su oposición a lo que Tristán Tzara llama “las formas de civilización

moderna”, en relación al lenguaje de lo escrito y lo tipográfico, los dadaístas arremeten contra ese medio porque sostienen que su naturaleza y verdadera función es el engaño. Según Pelta: (2012) “[...]Para ellos, la civilización completa está corrompida por las palabras y por los valores de las que son portadores”.

En plena guerra, las palabras que deberían sostener la civilidad frente a la absurda violencia, se han convertido incluso en banderas de devastación y violencia. Según Dadá en ello radica su vacuidad e hipocresía. En su Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo, Tristán Tzara se cuestiona si se puede confiar en las palabras, asumiendo la arbitrariedad de los signos con las que son configuradas.

Dado que el lenguaje representaba en sí mismo una institución y un código social establecido, el combate a cualquier forma de lenguaje convencional representaba un fin del Dadá, que lo consideraba una legitimación de la jerarquía social, sin importan su tipo y medio de expresión (la oralidad, la escritura, la plástica, la gráfica).

Basándose en esta hostilidad en específico hacia lo escrito y la visualidad de las letras, Dadá propone una deconstrucción que permita a través del rompimiento de todas las estructuras vigentes, una posibilidad de transformación que no se basara en nuevos códigos, sino en la ausencia de ellos, en la libertad misma de la forma y la gráfica sin ataduras.

Carassouy Béhar sintetizan de forma clara el pensamiento dadaísta a partir de su enfrentamiento con los códigos sociales, lingüísticos y culturales instaurados.

Dadá es un movimiento internacional que habla todas las lenguas, bebe en todas las culturas, se dirige al hombre entero y no sólo al sentimiento artístico. En el plano estético, su mano violenta sembró la confusión en todos los géneros, prohibiendo cualquier clasificación rigurosa. Sus producciones son proteiformes y son objeto al mismo tiempo de la apreciación literaria, plástica, dramática y sociológica. Buscando la naturaleza poética del hombre tras su barniz cultural, prueba que se puede ser creador sin haber escrito un solo verso ni trazado una sola curva.

Según Arthur Cohen “cada espectador de las manifestaciones tipográficas dadaístas se ve obligado a forzar al ojo para ver de un modo distinto, a registrar ideogramas más que palabras, a absorber los ritmos del tipo más que la linealidad del plomo que caracterizaba a la tipografía tradicional y a descubrir significados ocultos”.

En este sentido, el significado de las composiciones dadaístas no parece estar en la interpretación unitaria del texto, ni siquiera como palabras, sino como más bien como unidades completas de sentido (o más bien sinsentido) a partir de la percepción completa de las obras y de la relación de cada letra o palabra de la misma con el resto.

Pese a la pretensión dadaísta por la supresión de las reglas sintácticas y visuales de la escritura, según Sesma, nunca se logró un desprendimiento total de las mismas. Por ejemplo, el hecho de usar caracteres de imprenta disponibles, y pedir a los impresores que los formaran en las imprentas, implicaba un trabajo sujeto de alguna forma a

la tradición y a la norma formal de las letras existentes de las que se valieron para sus composiciones.

Esta dependencia de los sistemas existentes y establecidos, avalados por siglos de historia, parece matizar en cierto modo sus intenciones rebeldes de autonomía expresiva, pues sus propias herramientas de codificación visual, deben ser configuradas por otras manos que las de los artistas dadaístas.

El Dadá se entiende por tanto, más que como un movimiento de artistas, en la concepción tradicional del término, asociada a un pensador crítico de la sociedad. Su propuesta ideológica se materializa a partir de sus composiciones tipográficas características con tipos de imprenta que, desde una perspectiva actual, no parecen tan ajenas al orden, a la estética y la configuración cuidadosa y equilibrada de las páginas.

Es previsible también, que la interpretación de aquellas piezas gráficas y tipográficas, más allá de las intenciones significantes de sus propios autores, fuera compleja para un lector común, que podía percibir el caos y al rompimiento del lenguaje conocido, pero que probablemente no sabía necesariamente a qué obedecía ni con qué fines los artistas se atrevían a proponer semejantes aberraciones a los ojos de los poco habituados al discurso revolucionario dadaísta. En este caso, como siempre que se analizan piezas de la historia del arte, cabe el cuestionamiento del efecto real de las obras en el contexto geográfico e histórico que las vio nacer, más allá de los juicios posteriores que de ellas se puedan hacer, por parte de los estudiosos del tema. En ese sentido, al parecer el Dadá consiguió lo que se propuso, romper las estructuras de pensamiento lineal y lógico del discurso establecido desde la palabra, lo que a la vista de tiempo actual, parece su gran mérito creativo.

Las letras también son arte

Las letras como toda creación humana, obedecen a una lógica creativa y como signos visuales están sujetos a la interpretación individual y colectiva a lo largo del tiempo. El uso de las letras en el campo de las artes ha abierto históricamente enormes posibilidades expresivas tanto a los artistas como al público y a la sociedad en general, puesto que han configurado mensajes de impacto no solo estético, sino social, económico y cultural, que han incidido de forma profunda en la política de los pueblos y las naciones.

Por otro lado las vanguardias artísticas fueron parte aguas en el desarrollo del arte moderno y sentaron las bases ideológicas que permitieron orientar los derroteros del arte tradicional hacia caminos distintos, más experimentales y novedosos, permitiendo hacer del arte lo que ha sido desde hace cien años hasta hoy. Tanto el tipografismo como los movimientos artísticos de vanguardia crearon una sinergia particular y muy significativa y rica, generando discursos visuales que se insertaron en la sociedad de forma muy significativa en los años de entre guerras, ayudando a moldear el pensamiento y a configurar las relaciones de poder. Las letras, lo escrito, es ideológico, es un medio poderoso para difundir e instaurar ideas. La estética de las letras, la técnica y el pensamiento contestatario e inquieto de los artistas de las vanguardias se fusionaron y alinearon con otros movimientos estéticos y artísticos del arte y el diseño, como la Bauhaus y

la nueva tipografía, contribuyendo a generar un medio en el que el estudio y el aprecio por lo escrito alcanzó el valor de cualquier otra manifestación artística, desde las calles hasta las galerías y los discursos artísticos oficiales, independientemente de la búsqueda de cada artista y cada movimiento. De esta forma, el tipografismo de las vanguardias contribuyó a dejar claro que las letras, nuestras letras, son parte del arte y que el arte se puede escribir, imprimir y leer.

Bibliografía

- Baines, P., & Haslam, A. (2005). *Tipografía: Función, forma y diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.
- De Micheli, M. (2002). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gamonal, R. (2005). *Una aproximación a la retórica tipográfica*. Ícono 14. N° 5, Revista de comunicación y nuevas tecnologías, Madrid.
- Kloss, G. (2014). *Historia, diseño y edición*. México: UAM.
- Moreno Cañizares, A. (abril de 2014). *Tipografía y De Stijl*. i+Diseño, 9.
- Pelta, R. (2012). *Cuando la letra puede cambiar el mundo. Futurismo, Dadá y tipos*. Obtenido de Monográfica.org: <http://www.monografica.org/02/Art%C3%ADculo/3201>
- Satué, E. (2007). *Arte en la tipografía y tipografía en el arte*. Madrid: Editorial Siruela.
- Sesma, M. (2004). *Tipografismo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Tavassoli, N. T. (2010). *Understanding culture*. Nueva York: Taylor & Francis Group.