



Campos multidisciplinares del arte

Perspectivas contemporáneas

Laura Gemma Flores García
Coordinadora

CAMPOS MULTIDISCIPLINARES DEL ARTE
perspectivas contemporáneas

Laura Gemma Flores García
Coordinadora

Campos multidisciplinares del arte. Perspectivas contemporáneas
Primera edición

© CONTENIDO

Laura Gemma Flores García

EDICIÓN

Mauricio Moncada León

Judith Navarro Salazar

Magdalena Okhuysen Casal

DISEÑO DE FORROS

Mayra Valadez Estrada

IMAGEN DE FORROS

Emerick Rodríguez Rentería

Sin título (óleo sobre tela)

REVISIÓN DE PRUEBAS

Dan Navarro Salazar

COMITÉ EDITORIAL

Dr. Benjamín Valdivia (U. de Gto.)

M. C. David Eduardo Rivera Salinas (UAZ)

Dr. José Luis Raigoza Quiñones (UAZ)

Dr. Luis Carlos Quiñones Hernández (UJED)

M.C. Luis Fernando Padrón-Briones (IPBA)

Dra. Laura Gemma Flores García (UAZ)

Dra. Lidia Medina Lozano (UAZ)

Dra. Ma. José Sánchez Usón (UAZ)

C. Dr. Ángel Román Gutiérrez (UAZ)

ISBN: 978-607-8028-14-6

ZACATECAS
M M X I

CONTENIDO

Prefacio

Laura Gemma Flores García

-7-

Prólogo

Caleb Olvera Romero

-9-

ESTUDIOS DE FRONTERA EN LAS ARTES

Las artes visuales y la museología contemporánea

María del Pilar Herrera Guevara

-21-

Federico Sescosse Lejeune y las políticas de conservación
del patrimonio cultural en Zacatecas

Irma Faviola Castillo Ruiz

-33-

Sueños de vidrio y utopías:

La poesía en la arquitectura

Lidia Medina Lozano

-51-

METODOLOGÍA DE LA MÚSICA

La investigación musical en la universidad mexicana
de las últimas décadas: retos, avances y divulgación

Jorge Barrón Corvera

-67-

El desarrollo de la educación musical profesional en México
desde el siglo XVI hasta nuestros días

Noelia Álvarez Romero

-75-

La obra temprana de Carlos Chávez y su ciclo *Cuatro estudios*
(1919-1921)

Alejandro Augusto Barrañón Cedillo

-85-

TRANSDISCIPLINA Y METALENGUAJE EN LAS ARTES

¿Crisis o modernidad en la danza?

El *habitus* en la danza tradicional

Ismael García Ávila

-99-

Complicidad de la literatura y las artes visuales
en un arte multidisciplinario:

Perder la cabeza por una mujer

Carlos W. Haro Reyes

-109-

«El matrimonio Arnolfini» y el legado de las nupcias

Laura Gemma Flores García

-121-

La música en la experiencia sociocultural del mundo mexicano

Gonzalo de Jesús Castillo Ponce

-137-

Sobre los autores

-151-

PREFACIO

En agosto de 2009, el Cuerpo Académico «Teoría, historia e Interpretación del Arte» de la Universidad Autónoma de Zacatecas (CA-UAZ-172) ofreció el diplomado Historia del Arte Mexicano, que tuvo gran aceptación; posteriormente, abrió uno con mayor cupo: Campos Multidisciplinares del Arte, que fue llevado a cabo de agosto a noviembre de 2010.

En este segundo diplomado, se abordaron los estudios de frontera entre las artes escénicas y visuales, la música, la arquitectura, la literatura y la historia del arte; el punto común de los módulos de trabajo fue un tema específico: la multidisciplina en el campo del arte, que fue abordada por cada especialista desde su ámbito de conocimiento, tejiendo las afinidades y puntos de encuentro con otras disciplinas.

Las temáticas del diplomado fueron agrupadas en: estudios de frontera, metodología en las diversas artes y metalenguaje en las artes. Se decidió publicar los trabajos presentados en las 14 sesiones. El libro, sin duda, se vuelve un diagnóstico de lo que sus autores representan para el entorno local y regional, sentando las bases de una propuesta colectiva para proyectos a futuro, tanto institucionales como individuales, impulsados por la Universidad Autónoma de Zacatecas.

Laura Gemma Flores García

Líder del CA-UAZ-172

Teoría, historia e interpretación del arte

PRÓLOGO

Fascinante tarea la de prologar un libro sobre arte. Cuando el fin de la metafísica vació el mundo de trascendencia, la última trinchera que el hombre abandonó como refugio de su existencia fue el arte. Cuando Lyotard nos habla del descrédito en los metarrelatos, le ha faltado agregar que el último gran relato unificador y depositario del proyecto de vida de los hombres modernos fue el arte. Nietzsche decía que tenemos el arte para no morir de la verdad. Cuánta verdad hay en esa frase. Fascinante resulta, pues, prologar los trabajos que en este libro compila Laura Gemma Flores.

Chesterton ya nos habla del arte de la teoría, y Borges pone en uno de sus personajes la ya complicada tarea del arte de prologar. ¿Pero cómo prologar el perfume? ¿Cómo hacer una introducción que dé justo con la dimensión denominada estética? Pues la palabra «estética», en griego, designa la sensación; pero con Baumgarten cobra otra semántica, la de reflexión sobre el arte; así, el presente libro es un libro de estética, pues es un libro de reflexión sobre el arte, un aporte intelectual a la comprensión de los fenómenos sensitivos, que son precisamente creados para intensificar la sensibilidad, que hemos denominado «artísticos».

De la misma manera que la semántica contemporánea de la palabra «estética» tiene una fecha y un acta de nacimiento, el arte también los tiene. Para los estudiosos, una fecha de su creación es el siglo XVIII, como propone Larry Shiner; algunos otros propondrán el Renacimiento. Si observamos la dinámica más de cerca, podemos ver que antes de estos siglos no existen objetos creados propia y primariamente para exaltar la sensibilidad: la mayoría son objetos utilitarios, con una maestría y una destreza impresionantes, pero con un fin distinto de lo que hegemoniza el arte. Por otro lado, tenemos la muerte del arte, anunciada por Hegel y popularizada por A. C. Danto, bajo el siguiente argumento que sujeta el arte a la narración, propiamente épica y de

autoconocimiento, cuando el arte deja esta temática, se transforma en algo distinto y deja tras de sí su cadáver.

Cuando nos exponemos a objetos sin narrativa épica y de autoconocimiento, estamos frente a un objeto distinto; pero a esto sumemos que, en el siglo pasado, la intención de los artistas era romper con cualquier definición, e incluso se introdujeron en la creación de intensidades estéticas de segunda mano: hacían objetos para sentir, pero nos hacían sentir porque nos ponían a pensar. Así nacieron los objetos meta-artísticos, como los objetos del arte abstracto, cuya sensación se dispara en el espectador solo después de que tiene un proceso de reflexión y un bagaje quizá erudito que le permite la sensación a través del entendimiento. Un claro ejemplo del meta-arte son los manifiestos artísticos, un arte sobre el arte.

Si queremos hablar más del arte contemporáneo, tenemos que integrar su última categoría: los *dispositivos* meta-artísticos. Hoy ni siquiera podemos hablar de *objetos* meta-artísticos, pues los artistas han prescindido de los objetos y ahora las dinámicas son más prometedoras y se emplean más como fuente de la sensación; citemos el caso de Habacuc y de la exposición *Eres lo que comes*, más conocida por el hecho de que radicaba en atar a un perro callejero y dejarlo morir de hambre en un rincón de una galería, en cuyas paredes había frases escritas con croquetas. Si atendemos esto, no hay un objeto propiamente, sino un dispositivo; la gente vibra porque cree que sabe, se exaspera y reacciona (cabe aclarar que todo fue una puesta en escena como manifestación en contra de la crueldad del régimen). Este es el tipo de arte al que nos referimos, podríamos hacer un «rosario» entero de ejemplos donde no tenemos objeto, sino un dispositivo; pero, hay que hablar de *arte contemporáneo*, entonces, en definitiva, hay que hablar de *dispositivos*, sin objeto y con finalidades intelectivas que pretenden, solo de segunda mano, exacerbar la sensibilidad. El arte es un fenómeno cifrado en una temporalidad, que obedece a dinámicas particulares que hoy no corresponden.

El mundo de la estética es fascinante, y no se reduce a una sola interpretación; hay quienes opinan que el arte ha muerto, que la pintura ha muerto, que dios ha muerto, y que la historia del pensamiento no es más que un desfile de cadáveres; aquí lo que se presenta es una autopsia, una revisión de distintas dimensiones del arte, desde la escultura —que ya piensa sus dinámicas en comunión con el espacio—, hasta la música. De hecho, este texto debería leerse con música de fondo, las recomendaciones podrían desbordar el texto, pero lo interesante es que cada reflexión está acompañada por un acorde.

El presente volumen reúne el trabajo de una serie de aristas que, desde distintos flancos, abordan la temática del arte; la reflexión, por tanto, muestra el vínculo que se establece con los museos, que en principio significó «bosque donde habitan las musas», y que posteriormente se convirtió en templo, en un edificio dedicado a algo, en este caso a la adoración de las musas. El museo, como lo conocemos, es contemporáneo del arte, es una invención del Renacimiento, en el mejor de los casos; incluso, el problema del arte contemporáneo es el mismo que el de la publicidad, donde el aparador se ha tragado el contenido. Hoy la gente va más al museo a ver el edificio mismo; la arquitectura ha despuntado sobre las otras manifestaciones artísticas a tal grado que es más importante para los espectadores el Guggenheim como edificio que lo que contiene, pues la mayoría de los visitantes van a ver el edificio y consideran el contenido o las exposiciones «un plus» de goce. Esto, quizás, por el intento de unificar una arquitectura, por el supuesto rescate. En Europa, después de la Segunda Guerra Mundial, «rescatar» y «restaurar» significaban lo mismo que reconstruir: las ciudades rescatadas casi se levantaron de cero. Así, este es otro tema a tratar: cómo la «despepsicocalización» inundó la conciencia de algunos pueblos al quitarles los anuncios luminosos y poner reglas de construcción, una carpeta obligada de colores, etcétera.

Habría que pensar en lo que se conoce como «neomexicano», ese estilo hollywoodense de ver lo mexicano, ese estilo *nice* de lo mexicano que rellena de agaves las avenidas o que hace adaptaciones de lo colonial; reflexiones sin dudas, las que piensan en una ciudad como construcción y horizonte de la subjetividad. Si Piaget se esforzaba por dejar en claro que la psique se desarrolla con el entorno, y Vygotsky radicalizaba la tesis al sostener la indisoluble relación entre el desarrollo de la psique y lo social, entonces debemos preguntarnos por las ciudades y cómo la arquitectura impacta en el desarrollo de nuestro aparato psíquico, cómo es que nos fragua, nos da forma, pensamos bajo el capricho del medio, bajo el capricho de la urbanidad, esto constituye nuestra manera de ser.

Aunque antes existen atisbos, es a partir de 1970 que los estudios sobre la urbanidad, los encuentros y coloquios se hicieron frecuentes, la academia empezó a juntarse para reflexionar sobre el arte de manera conjunta. Las categorías teóricas para pensar el mundo de las artes se comienzan a acuñar, la reflexión sobre las nuevas ciudades, las posibilidades de los nuevos materiales y su influencia en el arte.

La invención de las ciudades de vidrio o de las utopías arquitectónicas, hoy, más que nunca, parecen una realidad; Brasilia y, en especial, Dubai son ejemplo de estas ciudades ideales diseñadas de antemano. La herencia gótica del juego con la luz se llevó al extremo: se instaura la ciudad de la luz de San Agustín con un parangón en la ciudad de vidrio, dicotomías que Derrida critica bajo la idea del logocentrismo, pero que han servido para entender el desarrollo de las artes. Temas extensos y profundos son los expuestos en este texto.

La herencia musical no queda fuera. Los siglos de herencia española se mezclan con los instrumentos prehispánicos, vaya paradoja, pues la mayoría de estos son ahora reconstrucciones, tanto de su elaboración como de su forma de tocarlos. La mayoría, si no es que toda la música prehispánica, al carecer de forma de fijarla, es una neo-inventión, en el mejor de los casos una neo-adaptación de

una tradición viva que se trasmite de escuchas y que quizá en tiempos difíciles no fue la prioridad. Al carecer de partituras o soportes, la música se convierte en parte del ritmo cardíaco de un país cuya historia no puede ser descrita sino como la vida de una persona, como altibajos en las pasiones, y es quizá en la música donde más se puede entender el sentir de un pueblo. Tanto Nietzsche como Jung pensaban que el coro encarnaba el inconsciente del pueblo, el sentir real de la época; pero analicemos los sonidos de nuestra nación, la música y las canciones que ahora son el canto de este coro icónico, atávico. ¿Por qué nuestra música mantiene esa vena imperdonable de derrota? ¿Qué pueblo no ha sido conquistado? Sin embargo, nuestra raza no perdona y mantiene viva la esperanza de la revancha mientras sigue escarbando la herida. ¿Cómo arrancar melodías y sinfonías a un instrumento analfabeta, lejos del contexto musical donde se ha pensado la música como una forma de habitar el mundo? Si no fuera por la música, habría más razones para volver loco a Piotr Ilich Tchaikovski. Revisemos la historia del pensamiento, y muy tarde llegó el búho de la reflexión, pues esta, junto con la danza, es de los temas menos teorizados.

La estética de la música debe ir a la par de los recintos donde se enseña. En el barroco se había advertido la importancia del lucro, la sonoridad del recinto, pero pocas veces se ha pensado en la importancia del lugar donde se enseña, de la misma manera en que del medio ambiente mamamos lo que somos, la arquitectura diseña mucho de nuestra estructura psíquica, y no es lo mismo la construcción de un aparato psíquico que se ha formado en la sonoridad que de uno con base visual; tanto es la repercusión de esto que incluso un estudio muestra un dato muy curioso: no hay un solo asesino famoso que haya sido músico. Los griegos ya advertían que la forma de apaciguar las pasiones era la música, pero poca gente ha advertido la influencia de las escuelas como construcciones y su relación con la manera que se tiene de pensar y sentir o incluso de transmitir la música. Las instituciones y políticas gubernamentales no se quedan de lado: el arte como

una catapulta de políticas públicas, la mala idea de hacer de la cultura una empresa rentable, de meterla en la lógica del mercado, hace que este mundo pierda las posibilidades.

Si el arte nos hacía el mundo soportable porque era la alternativa en contra del mercado que todo se traga, ahora los políticos *están pensando que el arte* y la cultura deben ser rentables, deben comportarse como empresas, deben, incluso, dejar ganancias. Esquemas de estas instituciones están proliferando, pero *¿qué pasa con los artistas en este mundo capitalista? ¿Qué pasa con el arte* dentro de un sistema que lo hace producto y que, con ello, lo desnaturaliza? La bolsa de valores de la sensación pone los límites del tablero de juego; la economía, las reglas. Los artistas se forman como piezas de ajedrez movidas por burócratas o galeristas que los sacrifican como peones en espera de obtener ganancias. Este es el tipo de arte que la sociedad demanda. Cuando a Heff Conf se le preguntó por qué hace un arte tan vulgar, respondió que porque es el arte que la gente compra, que si hiciera un arte refinado nadie se lo pagaría: hace lo que le pide la demanda mundial.

Analizaremos esto a detalle: ¿qué es lo que está pasando en el horizonte mundial con el arte? *¿Qué pasa con un fenómeno que se niega a ser teorizado y que, incluso, en la vanguardia, la gracia consistió en romper toda posible teoría sobre el arte que pudiera servir para entender lo que estaba pasando?* La mayoría de los escritos sobre arte se revelan en poesía; de ahí la importancia del texto que ahora se tiene entre las manos, pues es un intento por teorizar lo inteorizable. No se trata de abandonar la poesía, sino de decir dentro del límite de lo decible lo que se puede entender del arte contemporáneo.

Otro tópico que no podemos dejar de comentar es la creación de identidades, no ya desde la arquitectura, sino desde el dominio ideológico de lo folclórico, la música como un dispositivo del diseño de la identidad. Hoy la ingeniería social está reflexionando este punto: cómo crear identidades, sobre todo, identidades ventajosas para quien las diseña. Sabemos que el nacionalismo es

un fenómeno social que implica racismo, pero que generalmente impulsa la economía. *¿Cómo diseñar una manera de ser de un pueblo que posibilite y potencialice sus oportunidades de desarrollo?* La justificación puede tener mucho que decir de esto. Los mismos estudios que han servido para entender el arte son aquí puestos sobre la mesa, expuestos y analizados.

La lingüística, que fue el paradigma interpretativo del siglo pasado para casi todo no dejó escapar el análisis del arte, así que seguimos con sus secuelas, y la mayoría de los análisis de obras de *arte se siguen haciendo sobre este paradigma lingüístico. Lo interesante es que tenemos oportunidad de cuestionarnos el método, de poder decir nuevas cosas sobre Picasso; buscar tendencias, consecuencias, regularidades y anomalías para construir discursos que nos ayuden a ver el mundo un poco más de cerca, a mirar la entraña de la pintura y su desarrollo a la par de la ideología que sirvió como marco de referencia para los pintores de todos los tiempos; el análisis hecho por Michel Foucault del cuadro *Las Meninas*, de Velázquez, es el caso más citado.*

Además, nos encontramos con quien trata la pintura desde el ámbito de la poesía, que ha sido una tradición que ya nos mencionan los autores de este libro, la *ποίησις* entendida como el acto de creación más puro, como poesía; pues es en la poesía donde el artista crea el mundo, e incluso se diseña la sensibilidad, se piensa y se siente con lenguaje, y es el poeta quien ensancha el lenguaje y los límites de la sensación. El verdadero artista es el poeta, dice Ocaranza, y agrega que es más fácil dedicar la vida al cultivo de las matemáticas que al de la poesía.

El lenguaje llevó a los hombres a ponerse de acuerdo para cortar la cabeza del bautista, pero también llevó a Caravaggio a entender lo profundo del drama de la decapitación; el lenguaje nos sirve para fraguar crímenes, pero también para crear poemas en contra de esos crímenes; un encabezado de periódico puede conmocionar la conciencia del mundo por el genocidio, pero también puede conmocionar la conciencia en contra del genocidio.

Jan Van Eyck no podría faltar por la importancia de su análisis en la historia de la pintura, incluso en el diseño de la historia de la pintura, pues recordemos que es un autor recientemente rescatado; sus obras están llenas de simbolismo, y sus pinturas están fraguadas como un enigma, así que quien las analiza debe ser quien las descifra o interpreta. El análisis del hermeneuta, en este caso, se convierte en ontología de vida, pues no se interpreta una pieza como una actividad, sino que la interpretación misma constituye una forma de vida. Se vive interpretando, y qué mejor que dedicar la vida a la interpretación del arte. La semántica, la pragmática, la sintáctica y la semiótica se reúnen aquí para analizar y sacar un discurso cifrado, para entender la hora y el lugar de la cita, los límites mismos de la interpretación de lo que ha dicho y lo que queda pendiente por escuchar. Los análisis de este tipo están a la orden, incluso Hollywood ha hecho de esto una estrategia de ventas, *El código da Vinci* es un claro ejemplo de un análisis simbólico de un cuadro, pero contrario a las disparatadas y fantasiosas interpretaciones, aquí nos encontramos con los mecanismos de la interpretación, con los límites, con la contextualización y la resignificación de los símbolos.

Terminaremos resaltando la necesidad de poner una música de fondo que nos permita desplazarnos sobre las ondas sonoras, poner como parte del análisis la sonoridad, que es la manera de conectar la divinidad o la trascendencia. Recordemos que los primeros rituales del hombre son sonoros, y que una de las primeras formas de alterar la sensibilidad es elevar el número de golpes por minuto del tambor para acelerar el ritmo cardíaco. «Tú me fabricas juguetes de viento», dice un conocido verso, música que en el alma encuentra un recinto, una forma escindida de contemplar las palabras esenciales y, sin embargo, el texto nos regresa a pensar en sus posibilidades de explicación bajo el paradigma de la neurociencia. ¿Quién podría entender a John Cage? ¿Quién podría decir que la educación en el arte no es, quizá, el camino para la realización de la humanidad? La ciencia

y el proyecto moderno fueron injustamente tachados por T. W. Adorno de desembocar en Auswitch; pero esto no es cierto: si el sueño de la razón engendró monstruos, estos desembocaron en Hiroshima y Nagasaki; la racionalidad engendró la bomba atómica, la racionalidad predatoria está del lado de los estadounidenses, no de los alemanes, la barbarie se instauró en el corazón mismo del pueblo más civilizado de ese momento. Además, agrega, después del holocausto es imposible la poesía; habría que corregir esto y decir que después del holocausto lo único que nos da esperanza es la poesía, el arte es la última manera que nos queda de encantar el mundo; sin embargo, la historia sigue siendo hecha por los vencedores, que se siguen proponiendo como héroes de un mundo donde ya nadie cree.

El texto que ahora presento es mucho más rico y complejo que lo que cualquier prologuista pueda plasmar en unas cuantas palabras, así que no me resta más que recomendar su lectura, seguir gozando su temática y pensar, junto con estos autores, la profundidad y las problemáticas aquí expuestas.

ESTUDIOS DE FRONTERA EN LAS ARTES

LAS ARTES VISUALES Y LA MUSEOLOGÍA CONTEMPORÁNEA

María del Pilar Herrera Guevara

Las nuevas manifestaciones del arte son expresiones en las que se mezclan distintas técnicas que constituyen una variedad multidisciplinaria, frente a las cuales los teóricos del arte y los curadores de los museos tienen la posibilidad de crear nuevos conceptos para comprenderlas y situarlas dentro de los espacios museísticos. Es necesario tener una visión amplia que posibilite la aplicación crítica en el ámbito profesional. Los artistas crean; los teóricos del arte tienen el deber de comprender y de dar a conocer a los receptores del arte contemporáneo las tendencias que proponen. La finalidad de este escrito es analizar la correlación entre la obra y el museo, ya que la creación de propuestas experimentales hacia una nueva museología, partiendo de una reflexión multidisciplinaria, permite, como resultado, pensar nuevos horizontes en un contexto actual.

Se ha elegido, para la creación de nuevas propuestas museográficas, la ciudad de Zacatecas, porque en ella encontramos valiosos espacios museográficos con reconocimiento internacional que permiten que los participantes de diversas disciplinas converjan en la materia con el fin de intercambiar diversos puntos de vista que enriquezcan el conocimiento en torno a las artes y la museología contemporánea.

Para entender cómo se lleva a cabo esta simbiosis disciplinar en un plano contemporáneo del arte, en el contexto nacional e

internacional, se han tomado como referencia algunos museos zacatecanos, considerando las últimas intervenciones museográficas que se han realizado en algunos de ellos.

El punto de partida para la reflexión en torno de las artes visuales y la museología contemporánea necesita responder algunas cuestiones que permitan comprender la simbiosis entre la museografía contemporánea y las artes visuales; algunas de ellas son: ¿qué son las artes visuales?, ¿qué es un museo? y ¿qué es la museología?, entre otras.

Las artes visuales

Antes que nada es importante que diferenciamos el término «artes plásticas» y «artes visuales» ya que el primer término contempla solamente lo referente al dibujo, a la pintura, a la escultura, al grabado y a la fotografía; sin embargo, la inclusión de otras manifestaciones como las letras, la música y las tecnologías sonoras o visuales, entre otras, permitieron potenciar estéticamente las expresiones artísticas desarrolladas durante las vanguardias,¹ primeramente en Europa y posteriormente en Nueva York, a partir de la segunda mitad del siglo XX.

El término «artes visuales» se gesta a fines de la Segunda Guerra Mundial; después de ella, muchos artistas europeos se asentaron en Nueva York, convirtiendo esta ciudad en la nueva meca del arte en el mundo, desplazando París.

A continuación nombramos de manera somera algunas manifestaciones estéticas de las artes visuales, consideradas como las tradicionales o convencionales, así como las no formales, con la intención de identificarlas solamente. Entre las tradicionales están la escultura, la pintura, el dibujo, la estampa (todas las técnicas) y la fotografía; entre las no convencionales están: la

¹ Se da el nombre de «vanguardia» a las manifestaciones estéticas desarrolladas en Europa durante la posguerra, en que los artistas buscaron romper con las reglas preestablecidas en el arte, generando no una unidad estilística, sino una gran cantidad de movimientos estéticos como el cubismo, el fauvismo, el dadaísmo, entre muchos otros, cuya peculiaridad fue romper con el realismo.

instalación, el *body art*, el *fluxus*, el *performance*, el arte objeto y el arte conceptual.

Aunque algunas de estas manifestaciones artísticas por lo común son exhibidas o resguardadas en espacios museísticos, no todas son consideradas piezas «museables». Esto, nada o poco tiene que ver con el aspecto estético o formal de la obra, ni con el valor simbólico de la misma, sino con las características físicas de las piezas, e incluso de los espacios museísticos y de las políticas internas de estos. Por ello no es de extrañarse que, eventualmente, se les pueda contemplar fuera de estos recintos o que algunos artistas recurran al museo nómada con el fin de dar cabida a sus creaciones y exhibirlas a un mayor número de espectadores.

El arte vanguardista propicia modificaciones y algunas características físicas divergentes en las nuevas manifestaciones artísticas, lo cual lleva a modificar los escenarios para su exhibición o apreciación. En relación con las nuevas manifestaciones artísticas, María Luisa Bellido menciona que:

encontramos tendencias más extremas como el *happening*, el arte conceptual, el *body art*, el *art povera*, el *land art*... La aparición de las llamadas *artes de la acción* va a modificar totalmente la fisonomía tradicional del objeto artístico, que en un primer momento cambia de naturaleza para, posteriormente, desaparecer el sentido clásico.²

En este mismo tono, se obliga a modificar el espacio museístico o galerístico, así como el escenario en que se exhibe o ejecuta la obra; todo ello, según el tipo de manifestación artística de la que se trate, con la finalidad de posibilitar una mejor contemplación de la obra por parte del público.

El museo

El Consejo Internacional de Museos³ define el museo como:

² M. L. Bellido Gant: *Arte, museos y nuevas tecnologías*, p. 26.

³ ICOM, por sus siglas en inglés. Es una organización no gubernamental con carácter internacional y sin fines de lucro en la que convergen profesionales de museos con la

un establecimiento permanente, sin fines lucrativos, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierto al público, que colecciona, conserva, investiga, comunica y exhibe para el estudio, la educación y el entretenimiento, la evidencia material del hombre y su medio ambiente.⁴

Los museos han evolucionado a lo largo de la historia, pasando de ser recintos depositarios y de conservación, exclusivos para unos cuantos, a recintos vivos y de interacción con sus públicos; aunque el público es el único responsable de esto último; si los museos abren sus puertas para que más público asista a los mismos y contemple las colecciones y manifestaciones culturales que en ellos se exhiben, es cuestión de que los públicos se acerquen a esos recintos.

Tipología del museo

En la antigüedad, Grecia, Egipto y Roma asignaban diversos nombres y orientaciones a sus espacios museísticos. Teixeira Coelho dice que «En la antigua Grecia *mouseion* designaba a una institución filosófica, lugar de contemplación donde el pensamiento, libre de otras preocupaciones, podía dedicarse a las ciencias y las artes»;⁵ era un recinto en el que las obras resguardadas estaban pensadas en agradar a los dioses más que a los hombres. En Egipto, continúa Coelho, «durante el reinado de Ptolomeo I (siglo III a. C.) la palabra *mouseion* indicaba un lugar para la discusión y enseñanza de todo el saber existente, acercándose así al sentido actual de la universidad»,⁶ siendo entonces un espacio con vocación a la enseñanza de la astronomía, la medicina, la minería y la petrografía, entre otras. En Roma,

premisa de conservar y mantener el patrimonio local, nacional e internacional, en todas sus vertientes.

⁴ T. Coelho: «Museo» en *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*.

⁵ *Idem*, p. 352.

⁶ *Ibidem*.

la palabra *mouseum* se usa en el sentido restringido de 'lugar de discusión filosófica'. Los romanos exhibían obras de arte y curiosidades en sus templos y la aristocracia romana coleccionaba obras de arte y otros objetos provenientes de regiones conquistadas por ellos.⁷

En la actualidad, los museos se clasifican según su contenido: históricos, artísticos, científicos, tecnológicos o etnológicos. Las diferencias estriban en su composición, en la naturaleza de las colecciones que albergan y en su cuantificación objetual. Así, podemos identificar museos que resguardan artes y costumbres populares, ciencias naturales, maquinaria industrial, arqueología, bellas artes, arte contemporáneo, entre otras manifestaciones de la creación humana. Esta clasificación permite identificar el perfil de los museos, sus actividades, objetivos, alcances y compromisos, para los que fueron concebidos.

Colección

Hablar de los museos implica referirnos a su acervo, a las colecciones que lo conforman; se hace necesario, entonces, definir qué son las colecciones y el factor que las desencadena: el coleccionismo, que se va desarrollando en las primeras culturas urbanas donde se atesoran artículos con carácter divino, como señala Aurora León,

Se trata de culturas con un régimen esencialmente religioso y cortesano (identificación frecuente a la jerarquía estatal con la divinidad) en el que predominan los objetos preciosos en templos, santuarios y tumbas con un sentido más trascendente que venal o social.⁸

⁷ *Ibidem*.

⁸ A. León: *El museo. Teoría, praxis y utopía*, p. 16.

Es importante destacar que, en la antigüedad, el coleccionismo se basaba, en gran medida, en los objetos arrebatados a los vencidos y exhibidos en las ciudades de los vencedores como trofeos.

De acuerdo con la RAE, una colección es un «Conjunto ordenado de cosas, por lo común de una misma clase y reunidas por su especial interés o valor».⁹ El valor es conferido por el propio coleccionista en un afán de poseer ciertos objetos con los cuales se identifica, le interesan o le despiertan curiosidad o necesidad. En este sentido, Joseph Ballart refiere que «aparece como la manifestación de una propensión del ser humano fundada sobre tres pilares de la condición humana: curiosidad, ansia de poseer y necesidad de comunicarse».¹⁰

Podemos entender, entonces, que las colecciones de los museos tienen sus orígenes en las colecciones particulares; desde luego, se trata de colecciones serias y con ciertas características que les den categoría de objetos «museables» con valor intrínseco y simbólico que les confiere el carácter necesario para entrar a los escenarios museísticos.

Así como los museos se clasifican según su orientación, las colecciones del museo varían extensamente según sus contenidos; hay colecciones de arte, de objetos y especies científicas, de objetos históricos o de especímenes zoológicos vivos o muertos y muchas otras, dependiendo de la orientación del museo. En el caso de Zacatecas, nos referimos a las artes y, por tanto, esta deberá ser la orientación del mismo.

Museología

De acuerdo con el ICOM, la Museología es

la ciencia del museo; estudia la historia y la razón de ser de los museos, su función en la sociedad, sus peculiares sistemas de investigación, educación y organización, la relación que guarda con

¹² En <http://buscon.rae.es/draeI/> (12/11/2010).

¹³ J. Ballart: *El patrimonio histórico y arqueológico: Valor y uso*, Ariel, p. 132.

el medio ambiente físico y la clasificación de los diferentes tipos de museos.¹¹

Gracias a ella, es posible identificar las causas que dan origen a los museos, sus orientaciones y las modificaciones que han tenido a lo largo de la historia.

La museografía, que es un elemento indisoluble, es la técnica que expresa los conocimientos museológicos en el museo, la relación entre edificio, público y objeto de exposición. El transcurso de la historia en los museos y las tendencias artísticas y sus evoluciones generan un rompimiento con las orientaciones tradicionales en los mismos, posibilitando nuevas concepciones y propuestas museológicas. De acuerdo con esto, Rísquez señala:

Las dimensiones epistemológicas, disciplinares y educativas son imprescindibles en la acción y reflexión de los museos hoy, especialmente en la de artes, pues con y en ellas su carácter y naturaleza trascienden cualquier delimitación epocal, estilística y disciplinar de los patrimonios museados; [...] *por ello es necesario* [...] redimensionar las definiciones museológicas.¹²

Algunos museos de Zacatecas

En la capital de Zacatecas existen alrededor de 11 museos, entre los que destacan, por su contenido de arte (popular, novohispano, abstracto, universal): el Manuel Felguérez, el Francisco Goitia, el de Guadalupe, el Rafael Coronel, el Pedro Coronel y el del Arzobispado; también están los museos temáticos e interactivos como el de las Migraciones (temporalmente cerrado) y el Zig-Zag, este último de aspecto pedagógico, orientado al público infantil; también el Museo Zacatecano, que alberga salas con una vasta colección de arte huichol, además de otras salas dedicadas a los usos

¹⁴ <http://www.uclm.es/PROFESORADO/irodrigo/DEFINICIONES%20DE%20%20MUSEOS.pdf> (28/12/2010).

¹⁵ <http://documentos.ilam.org/ILAMDOC/Museoartemodernoycontemporaneo.pdf> (28/12/2010).

y costumbres de la minería en Zacatecas, entre otros temas; también hay museos universitarios como el Gabinete de Ciencias Naturales de la UAZ y el museo de la Toma de Zacatecas, además de museos de sitio como el Museo de la Quemada. La mayoría de los museos de la ciudad se encuentran en edificios que originalmente fueron construidos para otros fines, como hospitales, reclusorios, escuelas, etcétera; este tipo de museos se conocen como «de vieja planta». También hay museos para los que se construyeron edificios, estos se conocen como museos «de nueva planta». De acuerdo con estas clasificaciones, se pueden clasificar los museos según sean de vieja o nueva planta, y según su orientación; con este fin, en este texto se asignan las siguientes siglas:

vieja planta	VP
nueva planta	NP
arte	A
arte novohispano	ANH
temático	T
arqueológico	AR
etnográfico	E
interactivo	I
universitario	U

De acuerdo con esta clasificación, los museos de la ciudad zacatecana se pueden identificar de la siguiente manera:

Goitia	VP	A
Pedro Coronel	VP	A
Rafael Coronel	VP	A
Felguérez	VP	A
La Toma de Zacatecas	NP	T
Museo Zacatecano	VP	E
Guadalupe	VP	AHN
Gabinete de Ciencias Naturales	VP	U
Del Arzobispado	VP	R
De las Migraciones	NP	TI
La Quemada	NP	AR
Zig-Zag	VP	I

Tipos de exposiciones

También se deben considerar los diferentes tipos de exposiciones que, de acuerdo con las características de los espacios museográficos que se han identificado en la ciudad, se pueden realizar en los mismos: *la exposición permanente* es la exhibición diaria de las piezas propias de un museo que permanece abierta al público por tiempo indefinido. *La exposición temporal* sirve de contrapunto a la presentación permanente; constituye la forma de renovar la atención sobre el museo. *Las exposiciones itinerantes* son diseñadas para facilitar el transporte y el montaje, el cual se debe adaptar a diferentes espacios de exposición (museos, casas de cultura, bibliotecas, centros educativos, plazas, parques, etcétera). *La rotación de colecciones por conservación* es un programa que se establece de acuerdo con las condiciones de conservación de los objetos que componen la exposición permanente (obra sobre papel, fotografía, pergamino, cuero, textiles, arte plumario, huesos, zoología, taxonomía, etcétera).

Reflexiones finales

Según lo expuesto, queda sobre la mesa la invitación para que los artistas zacatecanos interactúen desde las disciplinas artísticas que desarrollan e indaguen la manera de interactuar con los espacios museísticos con que cuentan, buscando propuestas museográficas novedosas y coadyuvantes, no solo para la preservación de las piezas artísticas de valor simbólico, sino para exhibir e interactuar con los públicos.

Recordemos que la sociedad cultural actual consume productos culturales acordes con sus necesidades, las cuales están ligadas a su educación; estas incluyen los museos y lo que en ellos se desea comunicar. De acuerdo con Bourdieu,

la frecuentación a los museos obedece a una lógica que no es extraña a la teoría de la comunicación[...] el museo propone una información que puede dirigirse a todo sujeto posible sin que resulte más costosa, y sólo adquiere sentido y valor para un sujeto capaz de descifrarla y disfrutarla.[...] a la vez[...] por el «reclamo» que ejercen sobre él los museos o, mejor, por la capacidad para recibir la información que proponen:[...] aunque esta información única pueda ser desigual y descifrada de manera distinta por sujetos diferentes.¹³

Por otro lado, como señala Bellido, es aconsejable considerar que «los museos de arte contemporáneo están dedicados a apoyar y difundir las creaciones contemporáneas y ser una institución viva y dinámica, presentando una oferta importante dentro de la sociedad cultural que caracteriza nuestros días».¹⁴ Por ello, las propuestas museográficas deben estar pensadas con base en las disposiciones contemporáneas.

¹³ P. Bourdieu, *op. cit.*, p. 121.

¹⁴ M. L. Bellido Gant, *op. cit.*, p. 182.

Fuentes

- BALLART, Joseph: *El patrimonio histórico y arqueológico: Valor y uso*. Barcelona, Ariel, 2003.
- BELLIDO Gant, María Luisa: *Arte, museos y nuevas tecnologías*. Asturias, Trea, 2001.
- BOURDIEU, Pierre, y Alain Darbel: *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Barcelona, Paidós, 2003.
- COELHO, Teixeira: *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*. México, ITESO/ CNCA/ SCJ, 2000.
- LEÓN, Aurora: *El museo. Teoría, praxis y utopía*. Madrid, Cátedra, 2000.
- <http://www.uclm.es/PROFESORADO/irodrigo/DEFINICIONES%20DE%20%20MUSEOS.pdf>.
- <http://documentos.ilam.org/ILAMDOC/Museoartemodernoycontemporaneo.pdf>.
- <http://www.uclm.es/PROFESORADO/irodrigo/DEFINICIONES%20DE%20%20MUSEOS.pdf>.
- http://www.portaldearte.cl/terminos/artes_visuales.htm.

FEDERICO SESCOSSE LEJEUNE Y LAS POLÍTICAS DE CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL EN ZACATECAS

Irma Faviola Castillo Ruiz

El patrimonio nacional, como lo ha señalado Enrique Florescano, «no es un hecho dado, una entidad existente en sí misma, sino una *construcción histórica*, producto de un proceso en el que participan los intereses de las distintas clases que conforman la nación», y agrega que «una de las mayores hazañas del Estado surgido de la revolución de 1910 fue haber creado una noción de la identidad y el patrimonio nacionales, e inducir su aceptación en la mayoría de la población».¹

En este contexto histórico e ideológico, en el primer tercio del siglo XX surgió en México un importante movimiento académico e institucional por el rescate y difusión de lo que denominamos «patrimonio cultural». Zacatecas, como muchos otros estados del país, vivió ese proceso: se reconstruyeron edificios, templos, monumentos, plazas y fuentes públicas que formaban parte de la imagen urbana de la ciudad capital. Estas acciones fueron encabezadas por Federico Sescosse Lejeune, un zacatecano que se distinguió por sus actividades en favor de la cultura y el patrimonio cultural de su estado natal.

Si se atiende la idea de que el patrimonio cultural es una *construcción social e histórica* del siglo XX, también debe ser analizado

¹ E. Florescano: «El patrimonio nacional. Valores, usos, estudios y difusión», en E. Florescano (editor), *El patrimonio nacional de México*, p. 17. Cursivas agregadas.

como el resultado de una corriente de pensamiento relacionada con las investigaciones de la historia del arte, con las investigaciones y excavaciones arqueológicas y con los estudios antropológicos que derivaron en la conceptualización del llamado «patrimonio cultural inmaterial», y con la apertura de museos, muchos formados a partir de las colecciones de los «gabinetes» de los siglos XVIII y XIX, de tal manera que, con el paso del tiempo y los avances científicos y de las disciplinas sociales, su estudio, desde hace al menos dos décadas, demandó una práctica multidisciplinar, interdisciplinar e incluso transdisciplinar.

De esta vertiente de pensamiento y de la problemática intelectual relacionada con la historia del arte, con la restauración y difusión del patrimonio cultural material, tanto mueble como inmueble, emerge el tema de la creación de políticas públicas encaminadas a la investigación, restauración, conservación y difusión del patrimonio. En el caso de Zacatecas, Federico Sescosse se perfiló como un promotor de la cultura y del patrimonio, y como un estudioso de la historia y de la historia del arte. Gracias a su labor de gestión, consiguió varios logros, entre ellos que en 1993 la ciudad fuera distinguida por la UNESCO con el título de Patrimonio Cultural de la Humanidad.

El objetivo central de este trabajo es estudiar algunos aspectos de la vida intelectual y cultural de Federico Sescosse y de su gestión en favor del patrimonio cultural de Zacatecas. Es interesante analizar cómo logró insertarse en el contexto académico, cultural y de las políticas públicas nacionales, hecho que fortaleció sus ideales, sus acciones y sus vínculos con personajes e instituciones que le permitieron conseguir sus objetivos. Para colocar en antecedente su esbozo biográfico, es importante señalar que Sescosse no tuvo una formación profesional como historiador, arquitecto, ingeniero, restaurador o museógrafo, pero fue un hombre erudito, visionario y sensible al valor del arte y la cultura, condición que lo hizo destacar en su contexto social e histórico.

El umbral: de la península hispana a la ciudad de Nuestra Señora de los Zacatecas

Federico Sescosse Lejeune nació en Zacatecas el 27 de septiembre de 1915. «Sus antepasados paternos provinieron del Pirineo Atlántico, concretamente del pueblito llamado Ustaritz, en 1840», señala la Elisa Vargaslugo; sus padres fueron Manuel Sescosse y Mariana Lejeune, que en un primer momento se dedicaron a la explotación minera, pero pronto emprendieron otros negocios.² Durante la lucha armada de la revolución mexicana, la familia Sescosse permaneció en la ciudad de Zacatecas, contrario a lo que hicieron muchos otros habitantes, por lo que Federico creció ahí, al lado de su padre y hermanos en un arraigado apego a su patria chica.

El 27 de septiembre de 1941, contrajo matrimonio con Amalia Pesquera Gómez, con quien procreó seis hijos: Laura, Gabriela, Federico, Guadalupe, Amalia, y Elena.³ Siempre tuvo una prominente posición económica que «le permitió educar a sus hijos y dedicar sus mejores tiempos a su querida ciudad».⁴

Cursó la educación primaria en Zacatecas y posteriormente estuvo en el internado del Colegio San Borja, en la ciudad de México, donde dejó inconclusos sus estudios de Filosofía y Letras, ya que su padre lo nombró administrador de la fábrica de piloncillo «La Purísima», en el municipio zacatecano de Apozol;⁵ permaneció en esta empresa familiar por casi 44 años; mientras, hacía múltiples viajes; de manera autodidacta, aprendió inglés, francés e italiano, además estudió historia e historia del arte; además, diseñó y patentó algunas máquinas para la industria azucarera.

Uno de sus proyectos más conocidos desde 1957 es recordado —a veces de forma jocosa— por los habitantes del centro histórico de Zacatecas: la campaña de «despepsicocalización», como él

² E. Vargaslugo: «Federico Sescosse. Breve apunte de su varia vocación», en C. Bargellini, et al.: *Homenaje a Federico Sescosse. Un hombre, un destino, un lugar*, p. 23.

³ J. C. Rodríguez: «Falleció don Federico Sescosse» en periódico *Imagen* del 28 de noviembre de 1999, p. 7, y E. Rodríguez Flores: *Diccionario Biográfico de Zacatecas*, p. 365.

⁴ L. Ortiz Macedo: «Federico Sescosse en la cultura de México», en C. Bargellini, *op. cit.*, p. 11.

⁵ F. M. Sescosse Pesquera: «Zacatecas y Federico Sescosse. Origen y destino», en <http://www.icomos.org.mx/bio.php> (10/03/2010).

la llamó, que consistió en retirar los anuncios comerciales y en idiomas extranjeros de las fachadas de los comercios. También buscó reubicar el comercio ambulante, considerando que era uno de los problemas de imagen del centro de la ciudad; su primera acción fue desalojar el Portal de Rosales, que posteriormente restauró como espacio de tránsito público.⁶

Federico Sescosse falleció el 27 de noviembre de 1999 en la ciudad de Zacatecas, víctima de un paro cardíaco, a los 84 años de edad. El gobierno del estado le rindió homenaje póstumo (de cuerpo presente) en el Museo Pedro Coronel, institución que dirigió hasta horas antes de su muerte.⁷

Intelectuales como Elisa Vargaslugo, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, expresaron su sentir ante su deceso, diciendo que, con la muerte del zacatecano, «nuestro Instituto pierde a un colega y a un amigo entrañable; y Zacatecas y México pierden a uno de los más valientes e inteligentes defensores de nuestro patrimonio cultural. Un triunfador en la constante lid por la conservación del arte mexicano».⁸

La recuperación del patrimonio cultural de Zacatecas en el contexto de la cultura y las políticas públicas nacionales

Los inicios

El contexto nacional en el que Federico Sescosse inició sus proyectos fue el de una complicada transformación política, social y económica derivada de los efectos de la revolución mexicana. Desde muy joven, tuvo la inquietud por rescatar los edificios y monumentos de Zacatecas; a los 13 años de edad, señala Elisa Vargaslugo,

⁶ *Ibidem*.

⁷ J. C. Rodríguez: *op. cit.*, pp. 1 y 7.

⁸ E. Vargaslugo: «Don Federico Sescosse Lejeune (1915-1999). Un hombre, un destino y un lugar...», en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 73, pp. 229 y 230.

se hizo a sí mismo la promesa de restaurar, hasta donde fuera posible, el antiguo templo de San Agustín, cosa que logró al correr de los años. Ese propósito juvenil fue el principio de una vida destinada, entregada al rescate y salvaguarda de Zacatecas, su ciudad natal, por tantos años abandonada a una triste suerte.⁹

El libro *San Agustín. Vida, Muerte y resurrección de un Monumento* es el testimonio del trabajo de recuperación del templo, que duró más de 30 años.¹⁰ De forma similar, propició la restauración del antiguo templo y convento de San Francisco, que se adaptó después para exhibir la colección del artista zacatecano Rafael Coronel y, en abril de 1990, tomó oficialmente el nombre de museo «Rafael Coronel».

Algunos autores reconocen que, en sus proyectos en favor del patrimonio cultural, fue un triunfo conciliar la Federación con el gobierno del estado de Zacatecas, todo con apego a la *Carta de Venecia*,¹¹ pues Sescosse siempre estuvo al tanto de los avances en legislación internacional y nacional, por lo que pudo aplicar lo correspondiente en la legislación local.

Las redes académicas y políticas

Federico Sescosse logró establecer importantes relaciones académicas con destacados intelectuales e instituciones del país. Ejemplo de ello fue su excelente relación desde los años cuarenta con el Instituto de Investigaciones Estéticas (IEE) de la Universidad Nacional Autónoma de México, cuando Manuel Toussaint era director del recién fundado instituto.¹² Por tal motivo, en 1994, fue nombrado miembro honorario de esta institución académica.¹³

⁹ *Idem*, p. 229.

¹⁰ F. Sescosse: *San Agustín. Vida, Muerte y Resurrección de un Monumento*, p. 91.

¹¹ F. M. Sescosse Pesquera, *op. cit.*, s/p.

¹² E. Vargaslugo: «Don Federico Sescosse...», pp. 230 y 231.

¹³ Este Instituto tuvo sus orígenes cuando Manuel Toussaint fundó el Laboratorio de Arte en 1935; en 1936, se creó oficialmente como Instituto de Investigaciones Estéticas dependiente de la UNAM. Esta instancia ha sido, por excelencia, el centro de investigación

Xavier Moysén describe que fue «el arte virreinal de la vieja ciudad minera» la que unió a Sescosse con el IEE, primero, a través de Francisco de la Maza, y más tarde de Manuel Toussaint. Sescosse y de la Maza se conocieron en Zacatecas en 1948 y, desde entonces, el zacatecano también mantendría sólida relación de amistad con Justino Fernández, Clementina Díaz y de Ovando, Elisa Vargaslugo, Manuel González Galván y Jorge Alberto Manrique, entre otros.¹⁴

El mismo Xavier Moysén entabló amistad con Federico Sescosse en el IEE, y mantuvo estrecha relación profesional con él por medio del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH, fundado en 1939 durante el gobierno de Lázaro Cárdenas), y después por medio del Consejo Internacional de Sitios y Monumentos (ICOMOS, por sus siglas en inglés, fundado en 1965, como política emanada de la firma de la *Carta de Venecia*). Fuera del ámbito académico, este historiador recuerda que, cuando Sescosse visitaba la ciudad de México, les acompañaba en las tertulias en casa de Felipe Teixidor, a las que asistían también Justino Fernández, Clementina Díaz y de Ovando, Miguel León Portilla y Francisco de la Maza,¹⁵ lo que expresa no solo su estrecha relación académica, sino la entrañable amistad que les unió.

A partir de 1948, Francisco de la Maza apoyó a Sescosse en la restauración del templo de San Agustín. A ese trabajo pronto se sumó Manuel Toussaint, quien, además de ser director del IEE, tuvo a su cargo, de 1944 a 1954, la Dirección de Monumentos del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Este historiador del arte, ante

la divulgación del conocimiento de la historia del arte en México. Hasta la actualidad tiene como tareas fundamentales el estudio de la historia, la teoría y la crítica del arte, así como la conservación y la defensa del patrimonio artístico nacional en sus diferentes periodos: prehispánico, colonial, moderno y contemporáneo. <http://www.esteticas.unam.mx/instituto.html> (17/032010).

¹⁴ X. Moysén: «Federico Sescosse y el Instituto de Investigaciones Estéticas», en C. Bargellini: *op. cit.*, p. 19. Sobre la fecha de su encuentro hay imprecisiones, pues Moysén escribe que fue en 1948, pero Ortiz Macedo indica que fue en 1941, cuando Toussaint nombró a Sescosse delegado honorario del INAH en Zacatecas.

¹⁵ *Idem*, p. 20.

la fascinación que le causó la fachada de San Agustín, escribió el primer estudio que se publicó en 1954 sobre la misma.¹⁶

La presencia de Sescosse entre los investigadores del IEE, dice Moysén, dio «óptimos frutos, tales como los artículos que ha escrito para su inclusión en los *Anales*, sus esmeradas atenciones y ayudas en trabajos de investigación».¹⁷

Por su parte, Luis Ortiz Macedo describió la experiencia que tuvo al conocer a Federico Sescosse y la amistad personal que sostuvieron. Para este académico, la imagen de Sescosse estuvo en concordancia con la de los grandes maestros de la historia del arte en México en la década de los cuarenta y cincuenta, tales como Manuel Toussaint, Justino Fernández, Romero de Terreros, y García Granados.¹⁸

Por aquel tiempo, Sescosse ya era delegado honorario en Zacatecas del INAH. Su nombramiento, dice Ortiz Macedo, fue a partir de que Toussaint escuchó «el panegírico que Sescosse pronuncia del joven crítico de arte Francisco de la Maza y lo nombra Delegado Honorario...; encargo este por aquel entonces más parecido a un receptáculo de sinsabores que a una remunerativa actividad cultural». Fue «aquella fórmula ideada por Toussaint durante las épocas de limpia pobreza en la que se debatían nuestras instituciones culturales», y «hacia la que tantas voluntades —hoy olvidadas— se sumaron en la desmesurada lucha en contra de la especulación y la incultura de los planificadores».¹⁹

¹⁶ El escrito apareció en la revista *Caminos de México*, con el título: «Una joya de arte colonial salvada. La portada lateral del templo de San Agustín de Zacatecas», México, número 9, junio de 1954. Citado en: *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*. La revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* comenzó a editarse en 1939 ante la necesidad que tenían los investigadores de publicar los resultados de sus trabajos y que, por su naturaleza y extensión, no podían esperar a convertirse en un libro. También se hizo para abrir un espacio a las colaboraciones de otros investigadores que no pertenecían al Instituto, tal como fue el caso de Sescosse. Vid. A. Herrera: «Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas», en *Historia Mexicana*, Vol. 50, no. 4, p. 693.

¹⁸ L. Ortiz Macedo: «Federico Sescosse en la cultura de México», en C. Bargellini: *op. cit.*, p. 11.

¹⁹ *Idem*, pp. 11 y 17.

El interés de Sescosse por la historia y el arte le permitió contar con la amistad de numerosos historiadores, restauradores, arqueólogos y arquitectos, quienes lo apoyaron para fortalecer sus proyectos culturales. De estos amigos, intelectuales que en la capital del país ocupaban algún puesto público, supo ganarse la confianza, como ocurrió con el arquitecto Ortiz Macedo, quien, cuando estuvo al frente del Departamento de Monumentos Históricos del INAH, en los años sesenta, brindó apoyo a Sescosse para la restauración de varios edificios. Después, en los ochenta, cuando este mismo funcionario fue director del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), participó en los proyectos museísticos de Sescosse, como el de llevar a Zacatecas los dibujos y las pinturas de Francisco Goitia, y la colección de arte huichol que se conserva en el Museo Zacatecano; con especial esmero atendieron la restauración del antiguo convento de San Luis Gonzaga, y la museística para la colección del artista Pedro Coronel en ese mismo recinto, al que inauguraron como museo en 1993. En esta misma época, la recuperación de la Casa de Cultura de Zacatecas, tanto en su carácter institucional como físico, fue otra de las acciones que se coordinó con el INBA.²⁰

En la misma década de los ochenta, cuando Genaro Borrego Estrada era gobernador del Estado de Zacatecas, Sescosse debió influir en la creación del Instituto Zacatecano de Cultura «Ramón López Velarde», que tiene entre sus misiones «rescatar, mantener, y administrar parte del patrimonio de Zacatecas, con el concurso de otras instituciones, que de manera parcial ya se vienen realizando».²¹ Cabe agregar que con este gobernador sostuvo también una entrañable amistad, al igual que lo hizo con su padre, Genaro Borrego Suárez del Real; con ambos compartió y vio respaldados sus proyectos culturales. También se sabe de su excelente relación política con otros gobernadores y funcionarios

²⁰ *Idem*, pp. 12 y 13.

²¹ Ley que crea el Instituto Zacatecano de Cultura «Ramón López Velarde», *Periódico Oficial, Órgano del Gobierno Constitucional del Estado Libre y Soberano de Zacatecas, Zacatecas*, LIII Legislatura, no. 105, decreto no. 16, publicado el 31 de diciembre de 1986, p. 3.

de alto nivel con quienes tuvo acercamiento para gestionar proyectos y recursos.

La gestión política, institucional y cultural

Como parte de su labor de gestión, en 1972, Sescosse logró el establecimiento formal del Centro Regional Zacatecano del Instituto Nacional de Antropología e Historia, del cual ya era delegado. En este mismo periodo, también comenzó una fuerte promoción del desarrollo económico para la región: realizó importantes gestiones ante instituciones que comenzaban a establecer sucursales u oficinas en la capital del estado, tales como bancos, financieras y empresas comerciales e industriales, e incentivó la actividad turística. En 1976, participó con el gobierno de Fernando Pámanes Escobedo para la construcción del teleférico (que comunica el Cerro de la Bufa con el Cerro del Grillo) y el acondicionamiento de la Mina del Edén, que serían los atractivos turísticos más importantes de la ciudad. Tiempo después, colaboró en la realización del museo «Toma de Zacatecas» en el mismo cerro de la Bufa;²² con anterioridad había comenzado la restauración del templo de la Virgen del Patrocinio en ese mismo cerro,²³ convirtiéndolo en un atractivo más para el turismo.

Sescosse sabía que la restauración y rehabilitación de los espacios de la ciudad, entendidos en conjunto como patrimonio edificado, formaba parte de su potencial económico, por ello propició

la consolidación de la vocación turística, no sólo por la belleza y riqueza cultural obtenida a raíz de su trabajo, sino por materializar otros proyectos como fueron los Hoteles Quinta Real (antigua plaza de toros San Pedro), Continental Plaza, y El Mesón de Jobito, que han sido los pilares de la infraestructura hotelera de la ciudad.²⁴

²² L. Ortiz Macedo: *op. cit.*, p. 13.

²³ F. M. Sescosse Pesquera: *op. cit.*, s/p.

²⁴ *Ibidem*.

Esta promoción se vinculó con muchas otras actividades que favorecieron el desarrollo de la ciudad de Zacatecas, cuya enumeración completa en estas páginas sería imposible.

En algunos municipios también procuró la salvaguarda de edificios. Así ocurrió en Jerez, en donde se diseñaron espacios dedicados al poeta Ramón López Velarde;²⁵ también, restauró el templo y el retablo de la iglesia de la Santa Veracruz, en Sombrerete.²⁶

Por otra parte, y también consciente de la importancia de la organización civil local para la defensa del patrimonio, hacia los años cincuenta fundó la Sociedad de Amigos de Zacatecas A. C.,²⁷ mediante la cual gestionó recursos para la restauración de obras, y la publicación de varios libros de arte y cultura.

En el contexto académico, y en estrecha relación con la historia del arte (vista como uno de los ejes de estudio del patrimonio cultural), gracias al apoyo y la gestión de Federico Sescosse se llevaron a cabo en la ciudad de Zacatecas dos importantes coloquios internacionales organizados por el IIE; el primero, llevado a cabo en 1975, fue el que inició la serie de encuentros internacionales en México llamada «Dicotomía entre el arte culto y el arte popular», cuyas memorias se publicaron con el mismo título.²⁸ El otro encuentro académico fue el XVII coloquio «Arte, historia e identidad en las Américas», celebrado en 1993, organizado en coordinación con el Comité Internacional de Historia del Arte, el Getty Grant Program y la UNAM, entre otras instituciones.

En el contexto nacional, le correspondió estar activo cuando se creó el INBA, en 1946; en 1988, vería nacer el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), institución que coordina los trabajos del INBA y el INAH, instancias, que como ya se dijo, fueron muy importantes para la realización de sus proyectos.

²⁵ L. Ortiz Macedo: *op. cit.*, p. 14.

²⁶ F. M. Sescosse Pesquera: *op. cit.*, s/p.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ J. A. Manrique (director): *La dicotomía entre el arte culto y el arte popular, Coloquio Internacional de Zacatecas (Memorias)*, México, UNAM (colección Estudios de Arte y Estética, no. 14), 1979.

La legislación del patrimonio cultural

Para Sescosse, fue importante propiciar una legislación que garantizara la preservación del patrimonio cultural en Zacatecas. En 1965, apoyado por algunos amigos como Genaro Borrego Suárez del Real, Eugenio del Hoyo, Guillermo López de Lara, y José Rodríguez Elías (en ese momento gobernador del estado), entre otros, reelaboró el marco legal para las acciones de la Junta de Protección y Conservación de Monumentos y Zonas Típicas del Estado.²⁹

En cuestión de legislación patrimonial durante el siglo XX, desde 1931 se tienen registradas políticas públicas de protección para los estados de Colima, Sonora y Tamaulipas, y en etapas sucesivas se fueron creando otras leyes para el resto de los estados.³⁰ En el caso de Zacatecas, la legislación se observa en varias fases: la primera ley relacionada con la construcción urbana de Zacatecas en 1946; se reformó en 1953 bajo los criterios de protección al patrimonio edificado; en 1965, se realizó otra modificación, que incluyó la creación de la Junta de Protección y Conservación de Monumentos y Zonas Típicas del Estado de Zacatecas; se hizo otra reforma en 1987, y en 2010 se volvieron a hacer cambios legislativos.

La reforma propiciada por Sescosse en 1965 representó en su época un perfeccionamiento en materia de políticas públicas sobre el patrimonio, pues, para entonces, a nivel nacional se comenzaba a replantear la necesidad de este tipo de legislación. Testimonio de este proceso fue la Mesa Redonda sobre Defensa del Patrimonio Artístico-Histórico Nacional, que se llevó a cabo en Guanajuato en 1966, organizada por el Seminario de Cultura Mexicana. A esa reunión asistieron, como ponentes, 24 investigadores y otras

²⁹ L. Ortiz Macedo: *op. cit.*, p. 14; «Mensaje del Licenciado Genaro Borrego Estrada, Gobernador Constitucional del Estado, durante la ceremonia de entrega de la Medalla 'Ramón López Velarde' al señor Federico Sescosse Lejeune, que tuvo lugar en el Congreso del Estado, el día 15 de abril de 1990», en C. Bargellini, *op. cit.*, p. VII; y F. M. Sescosse Pesquera: *op. cit.*, s/p.

³⁰ G. Lima Paúl: «Patrimonio Cultural Regional: estudio comparativo sobre la legislación protectora en las 32 entidades federativas mexicanas» en *Derecho y Cultura, Revista del Instituto de Investigaciones Jurídicas*, no. 9, pp. 43-98.

personas interesadas en el tema, entre quienes destacaron José García Pimentel, Wigberto Jiménez Moreno, Manuel González Galván y Ernesto de la Torre Villar. Al revisar la lista de asistentes, resulta extraño que no haya estado presente Federico Sescosse.³¹ A pesar de ello, que el zacatecano estaba al tanto de lo que ocurría respecto de la conformación de leyes de protección al patrimonio.

En la Asamblea de Guanajuato, José García Pimentel expuso «Aspectos legales de la defensa del patrimonio cultural». Este académico hizo serias críticas a las contradicciones entre las leyes de la Secretaría de Educación Pública y la Secretaría del Patrimonio Nacional; aseguraba que no quedaba claro cuál era la jurisdicción que cada una tenía sobre el patrimonio. Pidió que se conservara vigente la Ley Orgánica del INAH, y que se legislara la catalogación de bienes artísticos en manos de la sociedad civil. Para tales efectos, propuso que una comisión de especialistas redactara un proyecto de Ley Federal del Patrimonio Artístico e Histórico Nacional.³²

La ponencia «Organismos y medios de vigilancia y defensa del patrimonio artístico nacional», desarrollada por Salvador de Alba Martín, reconoció que la provincia había permanecido en un letargo durante varias décadas, pero de pronto estaba despertando como consecuencia del desarrollo nacional que se estaba viviendo. Estimó urgente que en los estados se realizara una «labor conjunta para conocer, investigar, catalogar, valorar, hacer el inventario y controlar nuestro patrimonio artístico e histórico». Para ello, propuso la creación de organismos estatales, pues «no existen (salvo en algunos Estados con legislación al respecto) para la vigilancia y defensa del patrimonio artístico nacional». Más puntualmente, sugirió que para cada estado se formara una Junta Estatal de Monumentos Histórico-Artísticos, conformada por siete vocales representados por el gobernador del estado, el INAH, el colegio

³¹ Seminario de Cultura Mexicana, *Mesa Redonda sobre Defensa del patrimonio artístico-histórico nacional*, Guanajuato, Gto., enero de 1966, *Memorias*, p. 19.

³² J. García Pimentel: «Aspectos legales de la defensa del Patrimonio Cultural» en *Idem*, pp. 37-47.

de arquitectos de la entidad, la Junta de Planeación del Estado, la escuela de arquitectura local, la Corresponsalia del Seminario de Cultura Mexicana y la cámara de comercio local.³³

Como se observa, con la legislación estatal de 1965, Federico Sescosse daba muestra del conocimiento y la visión que tenía al respecto; aquella está vigente en lo correspondiente a la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, decretada en 1972, de acuerdo con el artículo tercero transitorio de esta última. En ese tenor, Sescosse sabía de las implicaciones que tendría la legislación local para el reconocimiento patrimonial de la ciudad de Zacatecas por la UNESCO.

En una entrevista que Francisco Vidargas hizo a Sescosse en 1989, le preguntó si había algún «recelo para incorporar a Zacatecas en la Lista del Patrimonio Mundial», y como respuesta declaró:

Hay recelo para incorporarla al régimen federal. La declaratoria de Zacatecas como parte del patrimonio mundial será sin duda favorable, de hecho estamos trabajando con un equipo encabezado por el arquitecto Raúl Toledo Farías, presidente de la Junta de Monumentos, para allegarnos todos los materiales necesarios y hacer la solicitud correspondiente. En cambio, nos hemos opuesto a que se cambie la administración local por la federal, porque estamos viendo que la ley Federal es mucho menos buena para nuestro caso, por lo menos, que la ley local. La ley Federal no incluye edificaciones del siglo XX, su administración está dividida entre dos instituciones diferentes, el INAH y el INBA. Buena parte de lo que nosotros debemos cuidar es del siglo XIX y aún algunos casos de principios del siglo XX. Entonces con todo esto, si Zacatecas llegara a ser administrada federalmente, quedaría totalmente desprotegida.³⁴

³³ S. de Alba Martín: «Organismos y medios de vigilancia y defensa del Patrimonio artístico nacional» en *Idem*, pp. 49-58.

³⁴ F. Vidargas: «Federico Sescosse: Soy el único superviviente del naufragio» entrevista publicada en *Excelsior*, suplemento *El Búho*, No. 213, México, 8 de octubre de 1989, p. 2: <http://textosdispersos.blogspot.com/2007/01/federico-sescosse-soy-el-nico.html> (10/03/2010).

Conclusiones

Para hacer una valoración histórica y social de la obra de Federico Sescosse Lejeune, se puede tomar como referente teórico-conceptual la «capacidad de agencia», empleado por los antropólogos para calificar aquellas acciones generadoras de cambio en *el medio* en donde se desarrollan los individuos, dentro el entramado complejo de la estructura social.

Esta capacidad de agencia se explica por la relación entre la libertad individual y el desarrollo humano que va más allá las oportunidades económicas, sociales y políticas. Lo que pueden conseguir positivamente los individuos depende de todas esas oportunidades, pero también de las fuerzas sociales, de las iniciativas y de la libertad para participar en las decisiones sociales y en la elaboración de las decisiones públicas. Por esto, Amartya Kumar Sen, catedrático de la Universidad de Harvard y Premio Nobel de Economía en 1998, la define como «la capacidad de las personas de actuar y provocar cambios en función de sus propios valores y objetivos».³⁵

Sescosse, en ese sentido, fue un agente social que propició cambios en la forma de conceptualizar, percibir y legislar el patrimonio cultural en Zacatecas, aunque fuese —en un principio— solo entre un delimitado sector social, es decir, entre la élite a la que perteneció. Esta condición también le permitió conformar redes sociales, políticas y académicas que —aun cuando no ejerció el poder desde algún cargo político— le ayudaron a «potencializar» el patrimonio cultural, principalmente el edificado de la ciudad de Zacatecas, en términos de generar un despliegue de políticas públicas encaminadas a conseguir el desarrollo económico de la entidad. El turismo fue la actividad que principalmente favoreció el desarrollo económico y social, pues se logró atraer al turismo nacional y extranjero que constituye aún la segunda fuente de derrama económica en el

³⁵ S. Pick y C. Ruesga: «Agencia y desarrollo humano: una perspectiva empírica», trabajo elaborado durante su estancia en el Centro de Población y Desarrollo de la Universidad de Harvard, p. 2: <http://201.134.218.12/articulos/Pick.Agencia%20y%20Desarrollo%20Humano.pdf> (24/11/2010).

estado, antecedida por las remesas de los migrantes radicados en Estados Unidos de Norteamérica.

Carlos Bosch García escribió que es un fenómeno raro que haya hombres que puedan decir que su ciudad natal ha conservado su espíritu y su forma por siglos, pero que es más raro «poder decir que la conservación de una ciudad ha dependido en gran parte de la acción personal y que dicha ciudad sería otra cosa, de no haber emprendido una persona en especial la tarea de protegerla». No obstante, dice: «este es el caso de Federico Sescosse»;³⁶ agrega que todo ello hubiera sido imposible «sin conocimientos, sin buen sentido de la realidad, sin buen gusto, sin medios económicos y sin concordancia con las autoridades. Federico Sescosse tuvo todos esos requisitos», de ahí que, incluso, «numerosas ocasiones sufragó las obras con sus recursos personales».³⁷

Para este trabajo hemos realizado un acercamiento al estudio del patrimonio cultural de Zacatecas a través de dos variables: la biografía y un balance de las políticas públicas de protección al patrimonio; sin embargo, la realidad actual académica e institucional es sumamente compleja, por lo que el estudio del patrimonio cultural, de una forma general, exige una mayor integración de métodos y criterios epistemológicos que permitan no solo hacer revisiones históricas, sino también propuestas para el perfeccionamiento de los mecanismos de investigación, restauración, conservación y difusión del patrimonio. En esta tarea, ahora, convergen conocimientos derivados de la historia del arte, la arqueología, la arquitectura, el derecho, la antropología e incluso de las ciencias exactas como la física o la óptica. Debemos comprender que el patrimonio no es un objeto aislado, sino una realidad conformada en una compleja estructura social e histórica.

³⁶ C. Bosch García: «Un hombre, un destino y un lugar» en C. Bargellini: *op. cit.*, p. 7.

³⁷ *Ibidem.*

Fuentes

- BARGELLINI, Clara, et al.: *Homenaje a Federico Sescosse. Un hombre, un destino, un lugar*, Zacatecas, Gobierno del Estado de Zacatecas, 1990.
- FLORESCANO, Enrique (editor): *El patrimonio nacional de México*, México, Conaculta/ Fndo de Cultura Económica (colección Biblioteca Mexicana), 1997.
- HERRERA, Arnulfo: «Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas» en *Historia Mexicana*, vol. 50, no. 4, abril-junio de 2001, México, El Colegio de México, 2001, pp. 693-707.
- INSTITUTO de Investigaciones Estéticas (en línea): <http://www.esteticas.unam.mx/instituto.html> (17/03/2010).
- LIMA Paúl, Gabriela: «Patrimonio Cultural Regional: estudio comparativo sobre la legislación protectora en las 32 entidades federativas mexicanas» en *Derecho y Cultura. Revista del Instituto de Investigaciones Jurídicas*, Universidad Nacional Autónoma de México, no. 9, marzo-agosto 2003, pp. 43-98.
- MANRIQUE, Jorge Alberto (director): *La dicotomía entre el arte culto y el arte popular. Coloquio Internacional de Zacatecas (Memorias)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (colección Estudios de Arte y Estética, no. 14), 1979.
- PERIÓDICO Oficial. Órgano del Gobierno Constitucional del Estado Libre y Soberano de Zacatecas, Zacatecas, LII Legislatura, no. 105, Decreto no. 16, 31 de diciembre de 1986.
- PICK, Susan, y Carolina Ruesga: «Agencia y desarrollo humano: una perspectiva empírica», <http://201.134.218.12/articulos/Pick.Agen%20y%20Desarrollo%20Humano.pdf> (24/11/2010).
- RODRÍGUEZ Flores, Emilio: *Diccionario Biográfico de Zacatecas*, Zacatecas, Gobierno del Estado de Zacatecas, 2007.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos: «Falleció don Federico Sescosse», en periódico *Imagen*, Zacatecas, 28 de noviembre de 1999, pp. 1 y 7.
- SEMINARIO de Cultura Mexicana, Mesa Redonda sobre Defensa del patrimonio artístico-histórico nacional, Guanajuato, Gto., enero de 1966, *Memorias*, México, 1968.

- SESCOSSE, Federico: *San Agustín. Vida, Muerte y Resurrección de un Monumento*, Zacatecas, Sociedad de Amigos de Zacatecas, A. C., 1986, primera reimpression 2005.
- SESCOSSE Pesquera, Federico M.: «Zacatecas y Federico Sescosse. Origen y destino», *Sociedad de Amigos de Zacatecas A. C.*, <http://www.icomos.org.mx/bio.php> (10/03/2010).
- VARGASLUGO, Elisa: «Don Federico Sescosse Lejeune (1915-1999). Un hombre, un destino y un lugar...» en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, no. 73, p. 229-231.
- VIDARGAS, Francisco: «Federico Sescosse: Soy el único superviviente del naufragio», entrevista publicada en *Excelsior*, Suplemento *El Búho*, no. 213, México, 8 de octubre de 1989, p. 2. <http://textosdispersos.blogspot.com/2007/01/federico-sescosse-soy-el-nico.html> (10/03/2010).

SUEÑOS DE VIDRIO Y UTOPIAS:
LA POESÍA EN LA ARQUITECTURA

Lidia Medina Lozano

*El calor disuelve. Transforma. Crea lo nuevo.
Una sustancia que, al enfriarse,
se muestra sólida y, a la vez, diáfana, transparente.
Es el vidrio. El cristal.*
ESTEBAN IERARDO

Al tener acceso a ciertas teorías sobre urbanismo y arquitectura de las primeras décadas del siglo XX, enfocadas, en su mayoría, en ser planteamientos utópicos de algunos estudiosos sobre la ciudad, me he concentrado en las propuestas del expresionismo alemán¹ de Bruno Taut y Paul Scheerbat, en lo que concierne al llamado uso del cristal. Ambos autores establecerían las bases de lo que sería un nuevo lenguaje en la arquitectura contemporánea, donde el vidrio juega un papel muy importante. En sus propuestas, los nuevos materiales de construcción serán vistos como «paradigmas» para la edificación de la nueva ciudad con el uso del

¹ El movimiento expresionista se desarrolló principalmente en Alemania. En realidad, no puede hablarse del expresionismo como una escuela estética bien definida, sino más bien de una corriente emocional. En ese sentido, el expresionismo fue la cristalización estética de una actitud de repulsión y protesta contra la cultura tradicional y el modo de vida burguesa, característicos del mundo en decadencia y en crisis de comienzos de siglo. Los elementos de esa conciencia expresionista fueron: el horror de ese mundo en descomposición, el sentimiento y amenaza de guerra (que se hizo realidad en 1914), la intuición de catástrofes posteriores, que hallarían su máxima confirmación en el advenimiento del nazismo. Esta base explica su inclinación a una visión pesimista, amarga, y apocalíptica de la realidad, plasmada formalmente en el gusto de la deformación, y lo grotesco, en general la voluntad de buscar una realidad nueva e imaginaria frente a la realidad concreta que todos rechazaban. J. Gympel: *Historia de la arquitectura, de la antigüedad hasta nuestros días*, p. 84.

hormigón armado,² el hierro y el cristal; materiales que ya habían sido considerados componentes necesarios para las construcciones decimonónicas, teniendo gran impacto en la llamada arquitectura moderna. Este ensayo se plantea observar dichas propuestas y localizar sus precedentes en el siglo XIX, marco temporal de nuestra investigación doctoral y tema que encontramos propicio para justificar una relación entre estas teorías y la arquitectura del México decimonónico.

Con Ledoux y William Morris³ se originan nuevas formas de ver el paisaje urbano y rural y, como diría el mismo Morris, de la arquitectura moderna.⁴ Estos tratadistas resaltaron las nuevas formas de organización de la ciudad así como la aplicación y el uso de la ingeniería en la arquitectura y el empleo de los nuevos materiales como el hierro, el vidrio y el hormigón; no obstante, la aplicación de estos seguirá teniendo eco ya entrado el siglo XX, cuando surgen nuevas propuestas urbanas de tinte radical que rechazan la arquitectura tradicional.

El movimiento expresionista⁵ fue uno de ellos; su origen se puede fijar en 1919, cuando Gropius abre la escuela de Weimar. La organización cultural alemana más importante de la pre-guerra es el Deutscher Werkbund, fundado en 1907 por un grupo de artistas y

² Posteriormente, el racionalista italiano Giuseppe Terragni, en sus manifiestos del Grupo 7, propuso el hormigón armado como un material indispensable para la nueva arquitectura. G. Terragni: *Manifiestos, memorias, borradores y polémica*, p. 63.

³ E. Kaufmann: *De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*.
⁴ Entre las propuestas más significativas se encuentran las de Robert Owen, Charles Fourier, Etienne Cabet, Henry Cole, John Ruskin y William Morris. Vid. L. Benevolo: *Historia de la arquitectura moderna*, 1982.

⁵ «Expresionismo» es un término que ya se utilizaba desde principios de los años diez para denominar un estilo de pintura; se aplicó a la arquitectura hasta que Adolf Behne lo usó en un artículo en 1915, diez años después de que cuatro estudiantes de arquitectura fundaran el grupo Die Brücke (El Puente), germen de los movimientos que después se conocieron como «expresionistas», pero muy pronto dejó de utilizarse en la arquitectura para beneficio de la expresión plástica, quizás previendo la dificultad de llevar a cabo sus propuestas con instrumentos puramente arquitectónicos, las plasmaron de una forma más sencilla gracias a las dos dimensiones de la pintura. Los arquitectos, al no recibir encargos para construir edificios con el difícil estilo que querían desarrollar, se interesaron por el cine, donde, al menos, aparecían los edificios casi como si fuesen reales.

críticos asociados con algunos productores. En el Werkbund madura, entre 1907 y 1914, la nueva generación de arquitectos alemanes: Gropius, Mies van der Rohe y Bruno Taut, quienes sirven de mediadores entre esta generación y la precedente, que había iniciado la renovación de la cultura arquitectónica.⁶

Taut, líder del grupo entre 1921 y 1924, había establecido en 1918 el Arbeitsrat für Kunst⁷ (Consejo de Trabajo para el Arte), una organización surgida bajo los años renovadores de la República de Weimar; sin embargo, sus ideas y liderazgo no encontraron eco; abandona la dirección y comienza a trabajar con un grupo selecto de artistas y arquitectos relacionados en gran medida con el expresionismo. Dicho grupo no solo estaba convencido del poder expresivo del medio arquitectónico, sino que también atribuía un gran valor al efecto psicológico de sus edificios; buscaba inspiración en los modelos de la India y el período gótico y fueron fuertemente influenciados por las ideas filosóficas de Nietzsche. Entre sus representantes estaban Mendelsohn, Gropius y el mismo Taut.

Con una fuerte retórica, el grupo promulgó una serie de utopías respecto de la arquitectura, la sociedad, etcétera. Aunque la mayoría de sus proyectos no se construyó, se desarrollaron, de acuerdo con la propuesta, numerosas teorías y manifiestos en donde sus ideas sobre la arquitectura para una nueva era estuvieron inspiradas por las formas y materiales de la tecnología y liberadas de las imposiciones del pasado. Los textos escritos por este grupo entre 1919 y 1920 son conocidos como «La cadena de cristal». Las dos obras arquitectónicas más importantes de la arquitectura expresionista alemana son la Torre Einstein,⁸ de Mendelsohn, y el Pabellón de vidrio, de Taut.

⁶ Se inicia con Owen y los utopistas de la primera mitad del siglo XIX y por Ruskin y Morris.

⁷ Según la expresión de los nazis prominentes del «arte degenerado» (*entartete Kunst*).

⁸ Originalmente, la obra fue proyectada para ser construida en hormigón armado debido a la afinidad proyectual y constructiva que Erich Mendelsohn sentía por el material, producto a su vez de la admiración que había sentido por las obras de Auguste Perret. Sin embargo, diversos problemas operativos que tuvo con el constructor determinaron

Taut veía positivo lo que su generación veía negativo; fue capaz de crear viviendas para gente que entonces no tenía muchos recursos económicos; para realizarlas, siempre tuvo presente una idea urbanística del siglo XIX que dio buen resultado: la ciudad-jardín,⁹ creando pequeñas comunidades para que la gente pudiera comunicarse:

Conforme a los principios de la ciudad jardín, la altura de las casas de los barrios residenciales será tan baja como sea posible. Los edificios comerciales y administrativos solo deben sobrepasarlos, como mucho, en un piso, de tal modo que la corona de la ciudad destaque poderosa e inasequiblemente por encima de todo.¹⁰

Para este visionario arquitecto, el cristal representaba «lo supremo» en su proyecto Ciudad Nueva:

Se trata de la casa de cristal, realizada a base de vidrio, un material de construcción que denota materia, pero también algo más que una materia corriente, dadas sus características de brillo, transparencia y reflejo. Una construcción de hormigón armado

finalmente que la torre fuese construida en ladrillo y terminada con un revestimiento con la apariencia de hormigón. Otra de las características destacadas de la obra son los detalles constructivos, las ventanas curvas, y las gárgolas para el desagüe pluvial de las terrazas superpuestas. Construyó, además, los «Almacenes Schocken», la notable estructura de hormigón y los ventanales frontales y sesgados a 45 grados de la fábrica de sombreros Steinberg.

⁹ La Ciudad Jardín fue una propuesta planteada en 1898 por Ebenezer Howard, que consistía en un área edificable de 400 hectáreas, con lugar para albergar a 30.000 habitantes en una superficie rodeada por 2.000 hectáreas verdes. Es decir, que el centro habitado era de una quinta parte de la superficie total. Las viviendas, edificios, compañías y campo estaban vinculados por la articulación de calles rectas con otras sinuosas propias de las características geográficas. Representaba una unidad autosuficiente ya que poseía actividad industrial y terreno agrícola proporcionado al número de habitantes que residían en ella. Las viviendas debían tener un pequeño jardín, todas sus habitaciones abiertas al exterior sin que fueran bloqueadas por viviendas vecinas. La idea era que la habitación principal fuera tan importante como el menor de los espacios. <http://www.proyectoobra.com/arquitectura1.asp> (13/10/2010).

¹⁰ B. Taut: *Escritos 1919-1920. La corona de la ciudad, arquitectura alpina, el constructor del mundo, la disolución de las ciudades*, p. 53.

la eleva sobre el macizo de los cuatro grandes edificios y forma su estructura, entre la que resplandece toda la rica variedad de la arquitectura de cristal: cerramientos de cristal en forma de prismas, hojas de vidrio coloreadas y esmaltadas.¹¹

La propuesta de Taut, sin duda alguna, recuerda los grandes vitrales de las catedrales góticas, prismas de colores que tenían el efecto de crear atmósferas celestiales, pues al referirse a la casa de cristal, como el edificio más alto que remataría en el coronamiento de la Ciudad Nueva, tendría que crear emociones y sentimientos cuando la luz del sol inundara el espacio.¹² «La casa de cristal lo domina todo como el fulgor de un diamante que centellea bajo el sol a modo de símbolo de la mayor serenidad, de la más pura tranquilidad del alma».¹³

Scheerbat refiere que, sin el gótico, la arquitectura de cristal sería impensable, esto reafirma la idea de que la propuesta de esta arquitectura es retomada de dicho estilo. El poeta y los arquitectos y críticos del círculo de Bruno Taut nunca se cansaron de elogiar la pureza, la claridad, la precisión, el efecto y el poder redentor de la materia cristalina. De este círculo de amigos, fue Hermann Finsterlin quien se rebeló contra la supremacía de la estereometría cristalina, pues creía que incluso esto constituía una limitación. Entre sus críticas, enfatizó la idea de que los poliedros regulares y repetibles se prestaban demasiado a la integración de una arquitectura racionalista.

Por otra parte, la visión del poeta Paul Scheerbat acerca de una cultura elevada mediante el uso del cristal, sirvió para consolidar aquellas aspiraciones respecto de una sensibilidad no represiva que surgieron por primera vez en Munich, con la fundación del Neue Kunstler Vereinigung en 1909. En el siguiente párrafo se expresa de manera completa la propuesta de Scheerbat acerca de la arquitectura de cristal:

¹¹ *Idem*, p. 59.

¹² *Ibidem*

¹³ *Idem*, p. 60.

Si queremos elevar nuestra cultura a un nivel superior, para bien o para mal, estaremos obligados a transformar nuestra arquitectura, y esto solo nos será posible si a los espacios que habitamos les sustraemos su carácter cerrado, esto podemos lograrlo con la introducción de la arquitectura de cristal...¹⁴

Sin duda, la idea de eliminar el carácter cerrado en la arquitectura descarta el carácter estatal y burgués que caracterizó la arquitectura decimonónica; sin embargo, ya en el siglo XIX, la idea de construir casas solo con cristal provocó una reacción inmediata hacia el mundo privado del individuo. Tomemos como ejemplo los «familisterios» de cristal de Godin,¹⁵ a los que Zolá se refiere como «casas de cristal, desconfianza del vecino. No es posible la soledad. Ni la libertad».¹⁶ En este sentido, la idea de la privacidad en el siglo XIX es eliminada con el uso del cristal. Scheerbat resuelve este problema con la utilización de paneles y con el uso de ventiladores para la eliminación de las ventanas, de tal manera que la función del vano, como elemento por donde se filtran el aire y la luz, se elimina. El poeta advierte que, al desaparecer la ventana, se elimina la tradición como elemento conservador de la arquitectura.

Otro factor retomado por Scheerbat es el concepto de higiene, que está asociado a la luminosidad, la temperatura y la ventilación de los espacios. De esta manera, la arquitectura moderna, desde principios de siglo XX, anunciaba en sus postulados la importancia de construir espacios sanos, protegidos contra agentes nocivos. Esto se vincula también con los nuevos materiales: acero, concreto y vidrio.

¹⁴ P. Scheerbat: *La Arquitectura de Cristal*, p. 85.

¹⁵ J. B. Godin (1817-1889) propone, en 1865, los llamados «familisterios» o «palacios sociales» con techos de vidrio, que consistían en alojamientos individuales en un gran edificio con patio, que disponían de asilo, escuela, teatro y otros servicios. L. Benevolo: *op. cit.*, p. 193.

¹⁶ M. Perrot: «Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada» en P. Ariés y G. Duby (directores): *Historia de la vida privada*, tomo 8, 1991, p. 76.

El texto aforístico de Scheerbat, *La arquitectura de Cristal (Glarschitektur)*, fue dedicado a Taut, inspirado en el Pabellón de Cristal: las palabras «La luz quiere cristal», «El vidrio aporta una nueva era» y «El vidrio de colores destruye el odio» estaban dedicadas al pabellón de Taut, a la luz que se filtraba a través de su cúpula de facetas y las paredes de bloques de vidrio, que iluminaban una cámara axial de siete lados, revestida con mosaicos de vidrio, y fue diseñada con el espíritu de una catedral gótica que buscaba la recomposición de la sociedad. Esta construcción de planta circular, realizada casi en su totalidad de cristal sobre una base de hormigón, tenía escaleras, paredes y suelos de vidrio.

El pabellón representa el lugar ideal sin ventanas, el espacio que marca el triunfo total de la luz —esa «luz que quiere abrazarlo todo y está viva en el cristal», según la máxima de Scheerbat—, que había sido realizado por Taut en el Werkbund de 1914. Podemos argumentar entonces que este es uno de los edificios que mejor mezcla la tradición antigua, mostrada en su cúpula, con la tradición moderna, expuesta a través de los materiales utilizados para su construcción.

Scheerbat propone la construcción de pabellones de cristal, que, sin duda, se originaron en el siglo XIX con el ingeniero Paxton, cuando realizó para la Exposición de Londres de 1851 el Palacio de Cristal, construcción resuelta con elementos prefabricados que se montan y se desmontan. Este edificio es el prototipo en el que se inspiraría la mayoría de los palacios de cristal europeos y los demás pabellones destinados a usos semejantes.

Los invernaderos de Paxton tenían tan poco parecido con los invernaderos habituales que, en 1843, la reina Victoria admiró en casa del duque de Devonshire el trabajo grandioso del «jardinero» Paxton: un invernadero de 84 metros de largo por 38 metros de ancho y 20 metros de altura; aunque de grandes dimensiones ya para un invernadero, este edificio no era nada comparado con lo que debía de ser el palacio de exposiciones.¹⁷

¹⁷ L. Benevolo: *op. cit.*, p. 136.

En siete días y siete noches, Joseph Paxton imaginó una especie de caja de construcción inmensa, con dos elementos base: unos postes enlazados por la parte inferior y un chasis; 3,300 pilares de hierro, 2,224 viguetas, 300,000 cristales y 205,000 marcos de madera para la colocación de los cristales constituían el primer gran ejemplo de prefabricación racional. Estos elementos estándar que cubrían 70,000 metros cuadrados podían, además, ser desmontados después de la exposición sin tener que destruirse.¹⁸ El proyecto de Paxton levantó una ola de entusiasmo y fue aceptado por el comité de la exposición sin reservas. La construcción de este gigantesco edificio tardó seis meses. Durante mucho tiempo siguió siendo el prototipo de los palacios de exposiciones. Y si bien desde entonces se pudo reprochar al Crystal Palace ser en el fondo un simple invernadero mayor que los demás, era desconocer el hecho de que solo un constructor de invernaderos pudo entonces responder a un problema ante el cual los arquitectos profesionales se daban por vencidos.¹⁹

Vemos, pues, que los pabellones de Paxton podrían ser los antecedentes de los pabellones expresionistas. Lo que Taut hizo con su pabellón lleno de luz fue quitar a la arquitectura la forma, y que en su lugar predominara la luz, el espacio, el sol y el aire; de nueva cuenta, una relación de la arquitectura con la naturaleza.

Tanto Taut como Scheerbat pusieron especial énfasis en la utilización de los nuevos materiales para la aplicación del cristal y de una nueva arquitectura. En este sentido, realizaron toda una apología del uso del hormigón armado y el hierro, materiales que fueron utilizados ya en la naciente arquitectura moderna decimonónica, que se distinguía por su deseo de simplicidad en las formas constructivas, por la sobriedad decorativa y por el uso del hierro, el cemento y el vidrio.

Las propuestas de Taut y Scheerbat no inauguran la utilización de estos materiales; en todo caso, la exaltan para dejar a un lado la

¹⁸ J. Gypmel: *op. cit.*, p. 75.

¹⁹ P. Gössel y G. Leuthäuser: *Arquitectura del Siglo XX*, pp. 17-20.

arquitectura tradicional y proponer una arquitectura armoniosa y espiritual de acuerdo con los nuevos materiales. El poeta del cristal señala al respecto: «La construcción metálica permite dar a las paredes las formas más variadas. La verticalidad en las paredes ha dejado de ser una necesidad. Las posibilidades de desarrollo que ofrece la construcción metálica, por lo tanto, ilimitadas».²⁰ Si bien será hasta el siglo XX cuando la aplicación de estos materiales en la arquitectura se considere artística, el hierro ya se utilizaba mucho en las construcciones funcionales de principios del siglo XIX.

La arquitectura con hierro había sido utilizada sobre todo para las exposiciones universales. El metal apareció como el material ideal para estos grandes edificios provisionales que debían ser montados y desmontados con rapidez. Por esta misma razón, las exposiciones universales fueron el lugar de experimentación ideal para las nuevas técnicas de construcción. Sin embargo, el hierro no era considerado aún material indispensable para la construcción; mucho menos como elemento artístico; el mismo Ruskin señalaba que «el hierro solo podía usarse como elemento de unión y no como elemento portante».²¹

En hierro se edificó el Mercado de Granos de París en 1803, material que se extiende después en puentes, fábricas, estaciones, etcétera. En estas últimas, el vidrio sustituye no solo el muro, sino también la bóveda. La construcción de este tipo más famosa es la Torre Eiffel, erigida con motivo de la Exposición de París de 1887; otra obra capital es la Biblioteca Nacional de París (de 1868); en España se edificaron varias estaciones del ferrocarril y construcciones de tipo industrial, entre las que destacan el Palacio de Cristal de Madrid, obra del arquitecto Ricardo Velázquez.²²

Para el poeta del cristal, las estructuras de hierro o las de hormigón armado «son en general el soporte de las superficies de cristal».²³ Scheerbat hace hincapié en que, para lograr espacios

²⁰ P. Scheerbat: *op. cit.*, p. 136.

²¹ L. Benevolo: *op. cit.*, p. 211.

²² D. Angulo Iñiguez: *Historia del arte*, p. 521.

²³ P. Scheerbat: *op. cit.*, p. 93.

amplios en la arquitectura, será necesaria la utilización del hormigón armado, resaltando con ello su uso en el siglo XX, donde «se ha convertido en un material de construcción tan apreciable que no hace falta añadir nada más para destacar sus cualidades».²⁴

El precedente del cemento con varillas en su interior (es decir, el hormigón armado) no comienza a considerarse material constructivo hasta la segunda mitad del siglo XIX. Su empleo fue muy tardío y la historia de su invención permanece confusa. J. M. Richards escribe:

El hormigón armado fue inventado por los ingenieros franceses Hennebique y Coignet en los últimos años del siglo XIX[...] No se puede hablar de hormigón armado en el sentido propio de la palabra —precisa Siegfried Giedion—, sino después de 1868, cuando el jardinero Monier empezó a utilizar una tela metálica como armadura en sus jardineras de cemento.

Gerard Uniack concede la paternidad de la invención a F. Coignet, quien habría construido «la primera casa de hormigón armado en Saint-Denis», no a finales del siglo XIX, sino en 1852. En la exposición de París de 1885, se exhibe una embarcación de armadura metálica revestida de cemento, y en 1861, Coignet escribe un tratado sobre este material; pero es 1876 que el ingeniero francés Mazas establece las bases de su cálculo.

En la historia de la arquitectura, el hormigón armado es jalón capital del Pabellón de torpedos de Heyères (1908), de Hermebique, y de los hangares para dirigibles de Orly, debidos a Freyssinet. Lo mismo que los autores de las principales construcciones de hormigón armado, Hermebique y Freyssinet, son ingenieros.²⁵

Scheerbat alude, además, al empleo del vitral, pues su esencia expresiva es la luz. El vitral tiene como función dejar que la luz realice efectos de color, dando origen a un caleidoscopio, como sucede, por ejemplo, en los ventanales y rosetones de la fachada

²⁴ *Idem*, p. 92.

²⁵ A. Iñiguez: *op. cit.*, p. 521.

occidental de Chartres. El renacimiento del vitral puede situarse en la segunda mitad del siglo XIX, con la toma de conciencia de lo artesanal como arte (recordemos a Ruskin y a Morris), lo que incluía la orientación y la luz como fenómenos imprescindibles, y que desembocó y cristalizó en el *art nouveau*, corriente que utilizó el vidrio con un sentido decorativo y espiritual.²⁶ El uso del vitral y su efecto fue utilizado, además, en los pabellones de Paxton.

Luis Comfort Tiffany contribuyó durante el siglo XIX al estilo *art nouveau* con su trabajo en vidrio coloreado e iridiscente. Scheerbat mismo recomendaba el uso del llamado «cristal Tiffany», pues se podían obtener con él «efectos maravillosos que dan a las paredes unos reflejos llenos de un nuevo encanto».²⁷

Podemos concluir, entonces, que el cristal es un símbolo para la propuesta mística del expresionismo. La casa de cristal de Taut tiene pretense ser el punto más importante de la ciudad, papel que jugaron en su tiempo las catedrales góticas.

Las propuestas teóricas surgidas con la escuela alemana, específicamente las de Taut, llevaron al extremo la idea irrealizable de construir ciudades enteras de cristal propuestas por Scheerbat; sin embargo, marcaron los antecedentes para el desarrollo de las ideas de los racionalistas y futuristas. No es posible explicar las teorías de ambos autores sin voltear al pasado, al pretérito siglo XIX, donde ya había una serie de ideas renovadoras en cuanto al uso de los nuevos materiales en la construcción de una ciudad ideal.

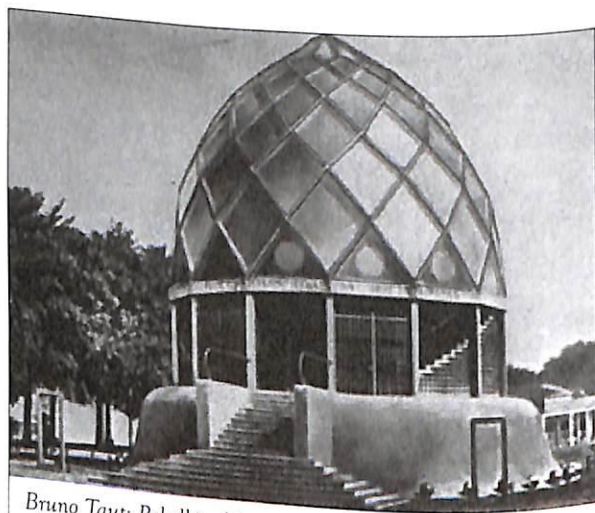
Si el uso del vidrio, el hierro y el acero dieron origen, en las exposiciones universales —y prácticamente solo en ellas—, a obras de arte sin compromiso, es porque los edificios se consideraban provisionales. Así pues, no ponían en peligro la arquitectura corriente. El público los veía como ejercicios de habilidad o como elementos de un espectáculo efímero más que como prototipos capaces de transformar el ambiente urbano; no obstante, los pabellones y las casas de cristal de los expresionistas tenían un propósito artístico, funcional y psicológico que dio pie a una

²⁶ F. Asta et al.: *Las Artes Plásticas II*.

²⁷ P. Scheerbat: *op. cit.*, p. 112.

arquitectura simbólica en tiempos de posguerra. Las propuestas de Taut y Scheerbat, que se inscriben en este periodo, no limitaron la actividad de los arquitectos y artistas; en todo caso, el contexto de estos expresionistas alemanes intervino en la difusión de nuevas ideas y la búsqueda de un arte espiritual mediante el uso de la técnica. Si bien es cierto que sus propuestas fueron alimentadas desde el siglo XIX, la idea central era eliminar la tradición decimonónica en cuanto a la arquitectura. En este sentido, se generalizó el uso del hormigón armado, puesto que la propia guerra aceleró desarrollos técnicos en muchos campos como los transportes y los trabajos metálicos.

Los expresionistas de la posguerra agudizaron su sensibilidad para distinguir la forma de la sustancia y pusieron de manifiesto la necesidad de hacer planteamientos radicales que tuvieran un significado real; sin embargo, las propuestas se quedaron por lo general en la teoría, pues fue suficiente que fueran formuladas por un grupo reducido de personas.



Bruno Taut: Pabellón del vidrio en la exposición del Deutscher Werkbund (Colonia, Alemania) Fuente: Smith Edward Lucie, *Artes visuales en el siglo XX*.

Fuentes

- ANGULO Iñiguez, Diego: *Historia del Arte*, t. II, Madrid, Raucar, 1984.
- ARIÉS, Philippe, y George Duby (directores): *Historia de la vida privada*, t. 8, Madrid, Taurus, 1991.
- ASTA, Ferruccio, et al.: *Las Artes Plásticas II*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.
- BENEVOLO, Leonardo: *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- GÖSSEL, Peter, y Gabriel Leuthäuser: *Arquitectura del Siglo XX*, Eslovenia, Taschen, 2001.
- GYMPEL, Jan: *Historia de la arquitectura, de la antigüedad hasta nuestros días*, Colonia, Kónemann, 1992.
- <http://www.proyectoobra.com/arquitectura1.asp> (13/19/2010).
- KAUFMANN, Emil: *De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- SCHEERBAT, Paul: *La Arquitectura de Cristal*, Murcia, Colegio Oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, 1998.
- TAUT, Bruno: *Escritos 1919-1920. La corona de la ciudad, arquitectura alpina, el constructor del mundo, la disolución de las ciudades*, Madrid, El Croquis, 1997.
- TERRAGNO, Giuseppe: *Manifiestos, Memorias Borradores y Polémica*, Murcia, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, 2003.

METODOLOGÍA DE LA MÚSICA

LA INVESTIGACIÓN MUSICAL EN LA UNIVERSIDAD MEXICANA DE LAS ÚLTIMAS DÉCADAS: RETOS, AVANCES Y DIVULGACIÓN

Jorge Barrón Corvera

La ejecución musical se ha venido integrando de manera natural a las labores de extensión y difusión de la cultura; no así el caso de la investigación musicológica, que presenta una serie de retos: primero, en el desempeño de la actividad misma; y segundo, en su divulgación. Mucho se está avanzando en las últimas décadas. En un posible escenario idóneo se podrían impulsar ambos puntos de manera coordinada y simultánea con el fin de elevar la eficiencia del binomio investigación divulgación a niveles relativamente comparables a los de la ejecución musical o a la fortalecida difusión científica que se da en otras áreas del conocimiento.

La carrera musical tiene grandes particularidades que la diferencian de profesiones más tradicionales como la medicina, la ingeniería o el derecho. Comparada con otras áreas, la disciplina musical cuenta con un número reducido de escuelas con programas de licenciatura y solo cuatro de ellas ofrecen estudios de posgrado, estos últimos de reciente creación. Como resultado, existen grandes limitaciones en diversos aspectos. Uno de los mayormente afectados es el desarrollo más formal y consolidado de la investigación. Lo anterior, debido a profundas carencias en múltiples rubros, entre otros: profesores con posgrado, centros de investigación, asociaciones profesionales, congresos, revistas especializadas, cátedras magistrales, recursos bibliográficos, infraestructura.

Aun con las grandes limitantes que han padecido las facultades de música, el panorama actual es alentador: hace apenas cuatro décadas, las escuelas profesionales se podían contar con los dedos de la mano, estando la mayoría de ellas centralizadas en la ciudad de México. Subsistía una taza de graduación estudiantil baja y era raro encontrar catedráticos con posgrado, ya que quienes lo tenían lo obtuvieron en el extranjero. Por otro lado, la existencia de docentes sin licenciatura era elevada. No obstante, es importante resaltar que en las artes esta situación no es ajena, y que hay excelentes músicos que, sin sostener títulos académicos, gozan de brillantes trayectorias y amplio reconocimiento.

Las grandes acciones gubernamentales a favor del desarrollo de la ciencia y la cultura en épocas recientes están teniendo un impacto contundentemente favorable. Diversos organismos han jugado un papel determinante, entre otros: Secretaría de Educación Pública, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, Programa de Mejoramiento del Profesorado, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Sistema Nacional de Investigadores, Sistema Nacional de Creadores de Arte, Programa Integral de Fortalecimiento Institucional así como múltiples programas de becas e intercambios académicos promovidos por gobiernos extranjeros.

Ahora disponemos con escuelas de música que ofrecen currículos de licenciatura en muchos de los estados de nuestro país. En cuanto a los posgrados, la Facultad de Música de la Universidad Veracruzana registró la primer Maestría en el año de 2001. Por su parte, la Escuela Nacional de Música de la UNAM oferta los grados de Maestría y Doctorado desde agosto de 2004. De reciente creación, son el Centro Mexicano de Postgrado en Música A.C. ubicado en Puebla y la Maestría en Ciencias Musicales de la Universidad de Guadalajara.

En los últimos 15 años, los programas educativos musicales cuentan con un número creciente de profesores habilitados con posgrado. Esto ha empezado a transformar positivamente el panorama de la investigación musicológica, generalizándola,

potenciándola y sistematizándola: cada vez más se ejerce y enseña esta labor, el número de congresos se ha multiplicado, se vislumbra una mayor implementación de programas de posgrado en un futuro cercano; sin embargo, persisten retos profundos en las funciones sustantivas de docencia, investigación y divulgación. En cuanto a la docencia, existe una gran heterogeneidad en programas, contenidos, terminologías, perfiles y duración de la licenciatura en las diversas instituciones del país.

Respecto de la investigación, los retos se perciben aún mayores: tradicionalmente, el investigador ha venido trabajando de manera individual y aislada. Afortunadamente, la creación de cuerpos académicos y sus redes empiezan a generar condiciones para enfrentar esta problemática.

El músico, especialmente el instrumentista, tiende a presentar reticencia hacia la investigación. La mayoría enfatiza el aspecto práctico de perfeccionar sus destrezas para tocar un instrumento, y no ve una relación ni una necesidad inmediata de desarrollar sus capacidades investigativas; siente que esto los alejará del instrumento; sin embargo, pocos advierten que pueden indagar temas relevantes que les amplíen el marco teórico-práctico y los lleve a ser más capaces y articulados en el desempeño de su profesión.

Otra particularidad de la formación musical es su larga duración. Los instrumentistas deben iniciar sus estudios musicales en la niñez y continuarlos de manera simultánea a su educación general (primaria, secundaria, preparatoria) para lograr alcanzar el perfil de ingreso de la licenciatura. De esta manera, el lapso de tiempo para obtener un título puede extenderse mucho más allá de los diez años, por lo que, con frecuencia, los estudiantes visualizan este nivel como su objetivo final, y son menos los que anhelan la continuación académica hacia el posgrado; sin embargo, en la sociedad actual, tan competitiva y globalizada, poseer únicamente el grado de licenciatura puede resultar insuficiente para la consecución de mejores oportunidades de empleo. Las

nuevas políticas educativas en nuestro país impulsan y demandan plantas docentes con posgrado, y este necesariamente implica la capacitación para realizar tareas de investigación.

Si la formación musical aún padece el estigma de ser poco aceptada y reconocida por grandes sectores de nuestra sociedad como una carrera profesional, la investigación musicológica es todavía menos comprendida, inclusive en círculos administrativos y académicos universitarios. De mi propia experiencia me permito comentar los siguientes casos de entre muchos otros: a un estudiante de doctorado en el área de Ciencias Químicas de una universidad con prestigio internacional le parecía inconcebible que se escribieran libros sobre música; un administrador universitario consideraba impensable la existencia de la investigación en el área musical.

La falta de visión y comprensión hacia la labor musical nos afecta, ya que, con frecuencia, resultamos perjudicados en la mayoría de las evaluaciones internas y externas debido a que los modelos de evaluación no incluyen varios productos específicos del músico: conciertos, grabaciones, composiciones, arreglos, ediciones. Por ejemplo, la investigación y el rescate de repertorios particularmente importantes y/o raros que cristaliza en la grabación musical de un disco, o la edición crítica de una partitura que resulta de un minucioso estudio de fuentes primarias musicales e históricas no están contemplados ni siquiera en los formatos del Sistema Nacional de Investigadores.

Administrativamente, hay reluctancia por registrar ciertos proyectos en las direcciones de investigación porque automáticamente los ubican como de extensión, un ejemplo de ello es la grabación de discos. También les parece difícil aceptar que tengamos cabida en el Sistema Nacional de Investigadores; se imaginan que deberíamos encauzarnos al Sistema Nacional de Creadores (así me lo expresó personalmente un alto funcionario del SNI), el cual no está destinado a la investigación, sino a la creación artística en las siguientes disciplinas: letras, teatro,

coreografía, artes visuales, medios visuales, arquitectura y composición musical. A todo esto hay que agregar que, muchas veces, el investigador realiza sus proyectos sin una carga laboral específica o con una mínima en el mejor de los casos, y sin condiciones ni apoyos adicionales a su salario.

Resulta evidente que, si existe un retraso importante en la actividad investigativa musical, el atraso es por lo menos igual, si no es que mucho más pronunciado, en lo que se refiere a la divulgación. Actualmente, tenemos pocas revistas especializadas con arbitraje; las principales están concentradas en la ciudad de México: *Pauta*, *Heterofonía* y la más joven de ellas, *Perspectiva Interdisciplinaria de Música*, que se publica anualmente desde 2006. La presente coyuntura, con un creciente número de investigadores, requiere urgentemente más órganos de difusión. Hacen falta asociaciones profesionales que enriquezcan el panorama de la producción y divulgación del conocimiento.

Ubicado en la ciudad de México, el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (Cenidim) aglutina a más de 30 investigadores, y tiene una importante infraestructura física, bibliográfica, editorial y económica. Ojalá pudiéramos disponer con más centros de este tipo, al menos en ciudades clave de nuestro país. Igualmente deseable sería tener bibliotecas especializadas que cuenten no solo con importantes colecciones, sino con suscripciones a revistas académicas internacionales, así como a servicios de información en línea como los inmensos catálogos WorldCat y Eureka, múltiples bases de datos e importantes índices hemerográficos, entre otros. El distinguido musicólogo mexicano Dr. Ricardo Miranda me compartió su acertada reflexión:

Hacer investigación musical en [la ciudad de] México ya implica una cierta ingenuidad respecto al entorno y condiciones —irremediablemente pobres respecto a las de países como Inglaterra, Alemania o Estados Unidos— pero hacerlo desde provincia más se antoja un sueño quijotesco.

El investigador normalmente intenta suplir, a su manera, estas deficiencias con esporádicas y breves estancias, usualmente en el extranjero, financiadas de su propio bolsillo; sin embargo, su situación está muy distante y en desventaja respecto de la de profesores de universidades líderes en las que los vastos recursos de sus bibliotecas están disponibles de manera cotidiana.

En los últimos diez años, se ha venido intensificado la realización de coloquios y congresos, si bien de manera irregular e incipiente en algunos casos. Hacemos votos por que este tipo de eventos se consoliden y multipliquen, ya que representan una magnífica oportunidad para el aprendizaje, la retroalimentación, la interacción, la motivación, el establecimiento de contactos, así como de futuras colaboraciones y, especialmente, para la divulgación de nuevos proyectos y resultados.

En relación con la edición de partituras, libros y discos, los presupuestos de producción son limitados y en muchos casos no se cuenta con programas de amplia distribución, de manera que muchos productos acaban almacenados en bodegas, fuera del alcance de la posible audiencia científica o del público en general, no digamos en el ámbito internacional, sino en el nacional e incluso el regional.

La colaboración y movilidad interinstitucional de investigadores es hoy una excelente intención; pero, en el mejor de los casos, una incipiente realidad. Esta actividad, junto con la realización frecuente de seminarios y clases magistrales, permitiría enriquecer de manera continua los conocimientos del investigador, que, aunque domine alguna metodología, le resultará siempre beneficioso conocer otras visiones y otros enfoques.

Es claro que actualmente la *internet* puede ser de gran ayuda en cuanto a varios de los puntos mencionados, pero no puede suplirlos ni remotamente; en todo caso, complementarlos. A un funcionario del programa de becas Fulbright le parecía innecesario que un posgraduado fuera a realizar una estancia de investigación en una universidad extranjera debido, según su opinión, a la existencia de la *internet*.

La investigación musical en la universidad mexicana ha mostrado avances significativos en las últimas décadas. Diversos programas gubernamentales han tenido un importante impacto, logrando habilitar en el posgrado a un mayor número de docentes. Los retos son aún múltiples tanto para continuar ampliando y desarrollando la labor investigativa como para su consecuente divulgación. Hoy por hoy, afortunadamente se percibe un ambiente de creciente actividad y productividad, así como de motivación y esperanza sobre la mejoría de estos aspectos, tanto a corto como a largo plazo.

EL DESARROLLO DE LA EDUCACIÓN MUSICAL PROFESIONAL EN MÉXICO DESDE EL SIGLO XVI HASTA NUESTROS DÍAS

Noelia Álvarez Romero

El sistema de educación musical en México tiene características que corresponden al desarrollo sociohistórico del país. Como sabemos, México tiene una riquísima herencia artística que abarca un periodo de la historia de más de cinco siglos. Es por esto que el desarrollo de la educación musical profesional tiene una larga tradición; sin embargo, en este siglo que transcurre, nos resulta necesario revisar el papel que juegan las instituciones musicales dedicadas no solamente a formar a los especialistas, sino también a ser centros informativo-culturales que ejercen una amplia influencia en la vida pública.

Durante el período colonial (siglos XVI-XVIII), la ideología y la cultura estaban concentrados en los centros católicos. Una gran cantidad de órdenes religiosas —franciscanos, dominicos, agustinos, más tarde los jesuitas— salían a las nuevas tierras y organizaban las nuevas colonias para evangelizar a los indios; además, enseñaban a los neófitos la lectura, el canto, las misas, la música profesional. Con el fin de iniciar en la música a la población local y, a través de ella, evangelizar, comenzaron a establecerse las escuelas musicales; la primera fue abierta en 1523, en México, por el sacerdote Pedro de Gante (1480-1572).¹

¹ Músico flamenco, primo del emperador Carlos V.



Fray Pedro de Gante

La educación musical (el canto, conjuntos corales, tocar instrumentos, el contrapunto y la composición) se impartía, primero, en la Escuela de los Muchachos (fundada en 1538), y más tarde en la Orquesta Popular (formada en 1711).

En la primera mitad del siglo XVII, se abrió la Universidad Católica en México. El desarrollo de la música sacra en México (ss. XVI-XVII) está unido a la actividad de los compositores españoles Hernando Franco (1532-1585),² Adolfo de Salazar (?-1650), Francisco López y Capilla (1606-1673) y de otros músicos que trabajaban en la catedral de México,³ todos ellos aspiraban a que sus obras correspondieran a las necesidades de evangelización.

Desde principios del siglo XVI, México era visitado frecuentemente por músicos europeos, lo que favoreció en gran medida la difusión de la cultura profesional musical en el país. Las obras de los maestros de la polifonía se encontraban en México inmediatamente después de su edición en España. Así, por ejemplo, el monarca español Felipe II, que tenía un gran interés por la cultura de la Nueva España, ordenó enviar a México la copia de las composiciones de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594).

La escuela musical Escuela de las Rosas (en Morelia, Michoacán), fundada en 1743, fue el primer conservatorio del continente Americano. A finales del siglo XVIII comenzaron a abrirse establecimientos de enseñanza laicos, en los que se recibía educación, en esta se

² Maestro de la capilla de la catedral de México de 1575 hasta 1585.

³ En la Nueva España, aparte de la ciudad de México, también eran grandes centros de actividad religiosa las ciudades de Puebla, Morelia, Oaxaca y Durango.

incluía la musical. En 1781 fue fundada la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en la ciudad de México.



Escuela de las Rosas



Conservatorio Nacional de Música

El posterior desarrollo sociocultural del país estaba unido directamente con la actividad del mecenazgo de los ricos industriales. En particular, el Colegio de Minería, fundado en 1794, se convirtió en institución que impartía educación en las diferentes áreas de la ciencia y las artes (en el corazón de este instituto se han formado gradualmente profundas tradiciones culturales).⁴

Por decreto del presidente de México, en 1866 en la ciudad de México fue abierto el Conservatorio Nacional; en los primeros años de su existencia, uno de los miembros principales del consejo académico fue el pianista, compositor y maestro Melesio Morales (1838-1908).

Uno de los pianistas que se dedicó activamente a la pedagogía fue Luis Moctezuma (1875-1954), autor del tratado *El arte de tocar el piano* (1945) que, por desgracia, no se reeditó. Moctezuma fue rector y profesor del conservatorio y de la Escuela de Música de la Universidad Nacional de México; junto con el pianista Gustavo Campa, abrió la academia de piano llamada «Johann Sebastian Bach», y que funciona hasta nuestros días.

⁴ En la actualidad, la Academia de Minería es una de las principales instituciones musicales del país.

En este cuadro histórico de la cultura musical mexicana, es necesario indicar el nombre del eminente pianista, compositor, investigador del folclor mexicano, difusor de la cultura y pedagogo Manuel Ponce (1882-1948), que se dedicó activamente a la enseñanza de la música en el Conservatorio Nacional de México, siendo maestro y director de esta institución; además, fundó la facultad de música de la UNAM (septiembre-diciembre de 1942).



Manuel Ponce

La educación profesional en México

Como sabemos, en el siglo XX, México experimentó el florecimiento de las bellas artes. La educación musical en México es principalmente estatal (pública), aunque existen instituciones privadas musicales que funcionan con permiso de los poderes oficiales. En la actualidad, en México existen varios establecimientos de enseñanza en los que se imparte la educación musical profesional; entre ellos, en la ciudad de México se encuentran la Escuela Nacional de Música de la UNAM, la Escuela Superior de Música, el Conservatorio Nacional; en otras ciudades del país, la Universidad Autónoma de Zacatecas (Unidad Académica de Música), el Conservatorio de las Rosas en Morelia (Michoacán), el Conservatorio del Estado de Puebla y la Universidad de Jalapa (Veracruz), entre otras. Cada uno de estos cumple la función de impartir la educación profesional musical completa y da la posibilidad al graduado-intérprete, al musicólogo o al compositor de ocuparse de su actividad con éxito y profesionalmente.

En el ámbito pianístico, es sobresaliente la actividad del Centro Nacional de las Artes (localizado en la ciudad de México). El programa interdisciplinario de «cultura integral» que se realiza en este centro consiste en unir diferentes disciplinas artísticas en una esfera de formación común. El resultado es que los alumnos, intérpretes y docentes investigadores de diferentes especialidades pueden intercambiar conocimientos histórico-teóricos de las artes, lo que ofrece la posibilidad de la reflexión acerca de su interacción desde un nuevo punto de vista.



Centro Nacional de las Artes

El programa propicia una comprensión más amplia, integrada y completa de la interacción de las artes. En cuanto a la calidad de la subdivisión estructural de este centro, sobresalen la Escuela Superior de Música, la Orquesta Sinfónica «Carlos Chávez», cinco escuelas que imparten educación artística profesional, cuatro centros de investigación, salas de concierto, biblioteca, centro multimedia, así como un canal especial de televisión.

La especialidad de piano en la UAZ

La Universidad Autónoma de Zacatecas (UAZ) es una institución de educación superior cuya actividad está dirigida a la conservación, la difusión y el desarrollo de las tradiciones de la más alta cultura académica. En la estructura de esta institución entran diferentes unidades académicas. La misión primordial de la Unidad

Académica de Música es producir músicos profesionales: pedagogos, investigadores y otras especialidades necesarias para el estado mexicano, específicamente el zacatecano. En esta universidad, los estudiantes reciben una amplia educación humanística, se utilizan las metodologías más actuales alcanzadas por sus éxitos en el área de la pedagogía.

La UAZ aparece como una de las instituciones que ofrece educación profesional de la especialidad de piano, operándose en la estructura de niveles sucesivos para la preparación de especialistas en el área de interpretación pianística y pedagogía del piano. El programa de estudios se caracteriza por tener una amplia perspectiva de la enseñanza del instrumento, desde los aspectos técnicos, interpretativos y teórico-metodológicos de la enseñanza, hasta la solución de cuestiones de propaganda y difusión del arte pianístico como un bien cultural de la sociedad.



El programa de la UAZ incluye cursos impartidos por eminentes maestros de prestigiosas instituciones musicales, lo que enriquece el proceso de estudio y propicia la formación de especialistas, tan necesarios para la cultura musical mexicana.

El objetivo de la enseñanza de la ejecución del piano es formar profesionales calificados, artistas, especialistas capaces de crear e interpretar obras musicales, profesionistas preparados para las innovadoras actividades de la investigación. El programa está dirigido al desarrollo del alumno para obtener maestría en la interpretación musical y a la adquisición de capacidades y deseos de realizarse artísticamente en el contexto de la cultura moderna.

La especialidad de piano en la UAZ comprende cuatro niveles de educación: infantil, juvenil, curso propedéutico y nivel superior o licenciatura (después de haber acreditado todas las materias del programa de la especialidad, el egresado recibe el grado académico de licenciatura, que certifica que el especialista ha aprobado desde la educación básica hasta la superior). El tiempo de duración de cada nivel es de ocho semestres, con excepción del propedéutico, que se cursa en cuatro semestres.

Un componente esencial del el proceso de aprendizaje es la presentación en conciertos ante público, que aparecen como elementos fundamentales en la educación musical de los estudiantes, quienes ofrecen regularmente recitales en diferentes escenarios de la ciudad; gracias a esto, los estudiantes adquieren habilidades para actuar ante el público en diversas salas; asimismo, es una oportunidad para demostrar su nivel profesional y maestría artística.

El fundamento pedagógico en la clase de piano consiste en tomar en cuenta la individualidad los alumnos; esto es importante para lograr su desarrollo personal, ya que cada uno tiene características físico-anatómicas y artísticas particulares y posee una percepción y un entendimiento específicos de la realidad. Incluso desde la etapa más temprana los maestros exigen al alumno la aparición de su iniciativa artística.

La misión del maestro es ayudar a desarrollar las capacidades musicales de los alumnos, en relación con la parte emocional y la intelectual: desarrollo auditivo, riqueza de iniciativa, fuerza de voluntad, compenetración en la obra musical, concentración de todas sus propiedades espirituales (atención, memoria, conocimiento, experiencia vivencial); además ayudar a que los alumnos superen las dificultades técnicas y artístico-interpretativas y adquieran una base sólida, que ofrece posibilidades para un futuro perfeccionamiento. La doctora en musicología N. Voitleva escribe:

La efectividad del desarrollo de la personalidad artística profesional del alumno de música es proporcionado por la totalidad de las siguientes condiciones psíquico-pedagógicas: dirección

humanística del proceso educativo, la cual ofrece un acercamiento individual hacia cada discípulo; cooperación, creación de un medio artístico, formación de la reflexión profesional; crear condiciones para las actividades de investigación y una paulatina complicación de la actividad de conocimiento.⁵

En México, la demanda de los músicos concertistas es general; sin embargo, por ahora, uno de los principales problemas es el número reducido de egresados, insuficiente para satisfacer esta necesidad. Como resultado, para lograr la actividad exitosa de las orquestas mexicanas y solistas, se invita una gran cantidad de músicos extranjeros.

Según nuestra opinión, es posible alcanzar el número necesario de músicos profesionales por medio de la inclusión de la formación básica musical en la enseñanza primaria, con el fin de atraer especialmente a los niños dotados para su preparación a la futura actividad profesional artística y pedagógica.

Conclusión

El progreso permanente que se da gracias a los cambios sociales, culturales y científico-tecnológicos ha propiciado el desarrollo de la cultura en México y, en parte, del arte pianístico.

El sistema de educación musical establecido en el país aparece en general como estatal o público y juega un rol importante en el desarrollo del arte musical mexicano. Los pianistas pueden recibir una educación completa en diferentes instituciones musicales. La carrera musical está dirigida a desarrollar las posibilidades artísticas e individualidad de los alumnos.

La especialidad de piano la Unidad Académica de Música de la Universidad Autónoma de Zacatecas (UAMUAC) ofrece la enseñanza con la utilización del sistema de la preparación individual del alumno.

⁵ N. Voitleva: *Condiciones psicológico-pedagógicas para el desarrollo profesional del futuro maestro de música,*

Fuentes

- ÁLVAREZ, N.: *El desarrollo de la música mexicana para piano en la segunda mitad del siglo XX.* Vesti Academia Estatal de Música de Bielorrusia No. 9, 2006.
- KRYAZHEVA, I.: *Las tradiciones nacionales de tocar música en América Latina: problemas de la tipología y una percepción moderna: Autoreferat de la tesis de doctorado.* Arte musical: 17.00.02, Conservatorio estatal de Leningrado, 1987.
- NEIHAUS, H.: *Sobre el arte de tocar el piano: apuntes del profesor,* M. Música, 1967.
- SLONIMSKY, N.: *Music of Latin America,* Nueva York, Th. Y. Crowell, 1945.
- VELAZCO, J.: «El pianismo mexicano del siglo XIX» en *Annales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* vol. 13, no. 50, 1982.
- VOITLEVA, N.: (2003) *Condiciones psicológico-pedagógicas para el desarrollo profesional del futuro maestro de música,* tesis de doctorado. Pedagogía: 13.00.08. /Maikop, 2003.

LA OBRA TEMPRANA DE CARLOS CHÁVEZ Y SU CICLO CUATRO ESTUDIOS (1919-1921)

Alejandro Augusto Barrañón Cedillo

Si bien Carlos Chávez (1899-1978) con frecuencia ha sido considerado uno de los compositores mexicanos más relevantes del siglo XX, la mayoría de sus obras para piano permanecen desatendidas y rara vez son tocadas en México y en otros países. El reducido número de intérpretes de la música de Chávez puede ser el resultado de la compleja estética musical del compositor, de un lenguaje musical que absorbió influencias de diversos orígenes: música indígena, música popular mexicana, así como una rica gama de técnicas de procedencia europea.

El presente artículo versa sobre las diferentes influencias presentes en el temprano estilo compositivo de Chávez a través de su formación musical, sus actividades como pianista y su relación con diferentes corrientes estéticas de las primeras décadas del siglo XX.

La formación pianística de Chávez comenzó dentro de su propia familia, con su hermano Manuel, para continuarla —por breve tiempo— con Asunción Parra y, posteriormente, durante el lapso comprendido entre 1910 y 1914, con Manuel María Ponce. El primer registro disponible de una presentación en público de Chávez tiene fecha de 1912, cuando Ponce organizó un recital de música de Claude Debussy en el que el joven Carlos interpretó *Claire de Lune* de la *Suite Bergamasque*. Casi dos décadas más tarde, Ponce recordaría una interpretación sensible de Debussy en las manos de Chávez. De acuerdo con Ponce, «el romántico Claro de Luna que

un jovencito de 12 años tocó en esa ocasión fue interpretado con fina musicalidad. Este jovencito que nació a la vida del arte bajo el signo de Debussy, hoy es el fuerte artista que dirige la OSM».¹

En un artículo escrito en 1968, Chávez recordaba que en 1915 obtuvo una comisión de la Secretaría de Educación para tocar recitales de piano en el estado de Veracruz. En el recital, presentado el 19 de marzo de 1915 en el Teatro Principal de Veracruz, revela el énfasis que dio Ponce a la música de Chopin en la formación pianística de Chávez ya que, de un total de 16 obras, la mitad fue de Chopin.² Según Gloria Carmona, fue en este mismo año que Chávez conoció en Veracruz a Carlos Pellicer, «durante el éxodo del gobierno constitucionalista». En una de sus conferencias en El Colegio Nacional, Chávez habló de sus primeras impresiones de poetas latinoamericanos, a través de su amistad con Pellicer:

En Jalapa hacíamos chorcha literaria un pequeño grupo en el que Carlos Pellicer, que entonces vivía en esa ciudad, nos iniciaba en Lugones, Chocano, Nervo y Darío, y nos leía sus últimos y ya sorprendentes poemas; muchas veces estuvimos sentados en el Parque Juárez cerca del hotel del mismo nombre en donde, no hacía mucho tiempo, había estado alojado por unos días el gran Rubén.³

¹ M. M. Ponce: «Un Monumento a Debussy». Notas al programa del concierto de la Orquesta Sinfónica de México del 25 de agosto de 1929 como homenaje a Claude Debussy en el Teatro Arbeu. AGN, fondo: Carlos Chávez. Programas. México, vol. 1, exp. 7.

² De Chopin, Chávez tocó los *Preludios en Do sostenido menor*, *Re bemol mayor*, *La bemol mayor*, el *Nocturno en Fa menor*, dos *Estudios en Fa menor* y *Do menor* y la *Polonesa en Fa sostenido menor*. Además, Chávez interpretó dos piezas breves de Schumann: *Warum?* y *To my bride* (en el original), un *Minuetto* de Kjerluf, así como una colección de cinco canciones mexicanas transcritas por su maestro Ponce: *Valentina*, *Estrellita*, *Serenata Mexicana*, *A la orilla de un palmar* y *Cuiden su vida*. Las notas al programa no indican ningún *Opus* de las obras, sin embargo, por la descripción del estudio de *Fa menor* como una «filigrana» se puede inferir que el joven Chávez tocó el *Estudio Op. 25 no. 2*. La vaga descripción en el programa del estudio en *Do menor* «una pieza de gran firmeza y masculinidad» no nos permite determinar si Chávez interpretó el *Estudio Op. 10 no. 12* o el *Estudio Op. 25 no. 12*. AGN, fondo: Carlos Chávez. Programas. México, vol. 1, exp. 1.

³ C. Chávez: «Mis amigos poetas. López Velarde, Pellicer, Novo», en G. Carmona (editora): *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, p. 13.

La estancia de Chávez en Jalapa fue breve; el mismo año se trasladó a la ciudad de México, donde estudiaría de 1915 a 1920 con Pedro Luis Ogazón, quien, a su vez, había estudiado en Nueva York con Almon Virgil y Josef Hoffmann. Diversos reportes de la época describen a Ogazón como un pianista de excelente factura y versátil repertorio, siendo uno de los primeros en interpretar obras de Debussy en México. Sabemos por Chávez que, desde 1903, Ogazón había comenzado a interpretar la música de Debussy:

Frecuentemente [Ogazón] tocaba muchas obras de Debussy y Ravel. Yo comencé a ir a estos conciertos a fines de 1915, cuando empecé a recibir clases de piano del maestro. Éramos entonces muy pocos los que gozábamos con la música de estos dos grandes franceses... con excepción de los mencionados —Campa, Menses y Ponce— todos los músicos en general [en México] abominaban de la música de Debussy y Ravel.⁴

Chávez compartía con Ogazón una veneración por la música de estos autores franceses. Apenas pocos años después de su publicación, Chávez recibiría un grupo de obras de Debussy de manos de su hermano:

Mi admiración no tenía límites y en 1917, aprovechando que —en plena revolución— mi hermano Manuel iba a Europa en comisión oficial con el general Cándido Aguilar, le encargué las últimas obras de Debussy, entonces recién publicadas: los *12 Estudios para piano*, el *Segundo libro de preludios para piano*, las últimas sonatas y otras obras más. El maestro Ogazón y yo las devorábamos y nunca nos cansamos de admirar la luz de las creaciones debussyanas.⁵

María Teresa Rodríguez afirma que el método Virgil fue piedra angular en la cátedra de Ogazón.⁶ Los años de formación bajo la égida de Ogazón proporcionaron a Chávez bases firmes para

⁴ C. Chávez: «Falla en México», *Pauta* VII, nn. 26–28 (abril–diciembre 1988), p. 63.

⁵ *Ibidem*.

⁶ M. T. Rodríguez: «Recollections of Carlos Chávez», *Clavier* 21, no. 4, p. 25.

iniciar una corta pero brillante carrera como solista. Para 1920, Chávez había ya contratado a Ángel Govantes como agente artístico. En carta fechada el 18 de noviembre de 1920, Govantes escribía a Chávez desde la ciudad de Puebla, comentándole que ya le había propuesto dos recitales a la gobernadora; probablemente se refería la primera dama de dicho estado.⁷

Un programa de recital, con fecha de noviembre 29 de 1920, revela una nueva orientación en la formación pianística de Chávez bajo la tutela de Ogazón. El joven pianista aprendió un repertorio más heterogéneo en el que predominaban obras de Liszt. El programa es el registro más temprano de obras de Chávez presentadas en público.⁸

Por otro lado, la producción compositiva de Chávez, como resultado de sus estudios con Ponce y Ogazón, generarían otras posibilidades pianísticas: compuso su primer ciclo de estudios, a saber, los *Cuatro Estudios* (1919-1921), en el que se destaca una complejidad armónica que, sin duda, emergió del contacto con la música de Debussy, aunque es evidente la influencia de Schumann y Chopin.

Los estudios para piano de Carlos Chávez

Existen diversas fuentes de los estudios para piano de Chávez: ediciones, manuscritos y fotocopias de manuscritos de otras versiones originales de los estudios, en las que ocasionalmente se presentan indicaciones interpretativas añadidas por el compositor. En el presente artículo se discuten las características generales de las ediciones de los estudios para piano de Chávez, así como otras versiones de estas obras que no fueron tomadas en consideración en las ediciones.

⁷ AGN, fondo: Carlos Chávez. Correspondencia 6, vol. 1, exp. 44.

⁸ En esta ocasión, Chávez interpretó un programa de largo alcance: *Preludio en Do sostenido menor* de Rachmaninoff, *Nocturno* de Paderewski, *Gaviota* de Haendel, *Funerales, Lago de Wallenstadt, Ruiseñor*, y *Rapsodia Húngara no. 12* de Liszt, *Romanza* de Max Reger, *Sonata Op. 27 no. 2* de Beethoven y sus propias composiciones *Quiero una pena y Bendición*. AGN, fondo: Carlos Chávez. Programas. México, vol. 1, exp 2.

La música para piano de Chávez raramente fue publicada por casas editoriales de México. Ya en la temprana fecha de 1923, sus composiciones *Deuxieme sonata pour piano* y *À l'aube: image mexicaine* fueron publicadas en Alemania por Bote & Bock.

Sus estudios para piano fueron publicados en la vida de Chávez o de manera póstuma, pero desde sus primeros años de compositor causó gran impresión en compositores y pianistas. En 1921, Ignace Friédman se refería a la obra de Carlos Chávez de la siguiente manera:

Monsieur,
C'est seulement aujourd'hui, que j'attrappe un moment libre pour Vous remercier de Votre si aimable envoi des compositions Carlos Chávez Ramirez. Je les trouve très intéressantes, vifs, pleines de couleur et très bien travaillés./ Je serais très content, si mon temps (hélas! Maintenant tellement limité) me permettra, de les étudier et faire entrer dans mes programmes./ Croyez, Monsieur à mes Compliments très distingués./
Ignace Friedman.⁹

Sobre los Estudios, no fue sino hasta 1992 —14 años después del fallecimiento de Chávez— cuando *Cuatro Estudios* fue publicado por Carlanita Music en edición de Max Lifchitz.

Un lapso de casi 30 años separa la composición de este ciclo y el siguiente grupo de estudios para piano. Los *Cuatro Estudios Homenaje a Chopin* —comisionados por la UNESCO— fueron escritos en 1949, pero publicados separadamente: el *Estudio IV* por Ediciones Mexicanas de Música en 1949, y el resto por Mills Music en 1969. El compositor describió la partitura publicada por Ediciones Mexicanas de Música —y revisada por Rodolfo Halffter—

⁹ Señor: Hasta hoy tuve un tiempo libre para agradecerle su amable envío de las composiciones de Carlos Chávez Ramirez. Las encuentro muy interesantes, vivas, llenas de color y muy bien trabajadas./ Estaría muy contento si mi tiempo (desgraciadamente ahora muy limitado) me permitiera estudiarlas e integrarlas a mi programa./ Reciba usted mis buenos deseos. I. Friédman (la traducción es nuestra): carta escrita en Nueva York por Friedman con fecha diciembre 17 de 1921. El texto está escrito en francés en papel membretado del Hotel Brevoort.

como una «excelente edición».¹⁰ Pertenece al pequeño grupo de estudios que fueron publicados en vida del compositor, el ciclo *Inversiones para la mano izquierda de Cinco Estudios de Chopin*. Esta colección de estudios fue impresa por Mills Music en 1968. Además de las inversiones de los estudios Op. 10, números 1, 2, 5, 7, y el Op. 25 número 9, Chávez había planeado publicar un segundo libro con las inversiones de los estudios Op. 25, números 2, 6, 8 y 11, pero Mills nunca publicó este material.¹¹

A diferencia de otros estudios publicados en vida del compositor, el ciclo *Four New Etudes* fue publicado póstumamente en 1985 por Carlanita Music y editado por Miguel Coelho. Finalmente, el *Estudio a Rubinstein* fue publicado en 1976 por G. Schirmer Inc. Esta edición incluye una carta escrita en español por Arthur Rubinstein a Chávez, en la que el pianista polonés afirma:

Soy [sic] profundamente emocionado de su magnífica contribución al homenaje que varios compositores me han ofrecido. He tenido siempre una gran admiración por su obra fuerte et [sic] innovadora, y la composición que me ha dedicado me lo prueba una vez más.¹²

En relación con el ciclo que nos ocupa, es importante mencionar que un panorama completo de fuentes primarias de *Cuatro Estudios* debe incluir el importante acervo de la obra de Chávez, que el compositor legó en vida a la New York Public Library for the Performing Arts. Un análisis detallado de estos documentos fue ya expuesto en nuestra disertación doctoral «Carlos Chávez's Etudes for Piano» (2006),¹³ en la que se expone que algunos manuscritos preservados en New York son las primeras versiones de los estudios. Las constantes correcciones, pendimientos, abreviaciones

¹⁰ G. Carmona: *op. cit.*, p. 488.

¹¹ AGN, fondo: Carlos Chávez, «Left hand Inversions of 9 Chopin Etudes». AGN, caja B, vol. 1 exp. 33.

¹² Prefacio a la partitura. Estudio Rubinstein. Nueva York, Schirmer, 1976.

¹³ A. Barrañón: «Carlos Chávez's Etudes for Piano». DMA diss., University of Houston, 2006.

para pasajes repetidos, así como el cifrado de funciones armónicas nos revelan al compositor en pleno proceso creativo.

Sin embargo, las ediciones del ciclo de estudios para piano que nos ocupa fueron basadas en alguna versión de los manuscritos que se encuentran en el Fondo Carlos Chávez de El Colegio Nacional, en la ciudad de México.¹⁴ Existen en este acervo dos versiones tanto del Estudio I como del Estudio IV, ambas escritas con una caligrafía pulcra, ordenada, que bien podría ser la de un copista, tomando en cuenta que, para algunas obras, el compositor fue apoyado por uno o más de ellos. En una carta dirigida a Ima Hogg, Chávez comentaba: «La partitura orquestal [de *Clío*] está en manos de mi copista para la extracción de las partes orquestales».¹⁵ Otros manuscritos fueron el resultado del trabajo de un grupo de copistas supervisados por el compositor. En carta a Henryk Szeryng, con fecha de 28 de octubre de 1968, Chávez señalaba: «Estoy ocupado en la escritura de una nueva partitura y además controlando copias de la nueva partitura y partes de mi ópera para lo que tengo aquí cuatro o cinco personas ayudándome».¹⁶ Además, es probable que se trate del trabajo de copistas, ya que en algún momento repite un error que había sido eliminado en la primera versión y que nuevamente fue tachado por Chávez. En comunicación reciente con el editor Max Lifchitz, este mencionó que, si bien él sabía de la existencia de otras versiones de juventud de los estudios, su trabajo editorial de *Cuatro Estudios* estuvo basado en el acervo de El Colegio Nacional.

Tanto en la NYPL como en El Colegio Nacional, a menudo se cuenta con varias versiones originales de los mismos estudios. El panorama de fuentes de primera mano se complica si, además, consideramos la importante colección de documentos de María Teresa Rodríguez. Como cercana colaboradora de Chávez —alumna y pianista de su clase de composición en el Conservatorio Nacional—, Rodríguez recibió en la década de los sesenta

¹⁴ M. Lifchitz: correo electrónico enviado al autor en abril de 2006.

¹⁵ G. Carmona: *op. cit.*, p. 1001.

¹⁶ *Ibidem.*

un importante legado de manuscritos y copias fotostáticas de manuscritos del propio compositor. Ella estrenó tres estudios de la serie *Homenaje a Chopin*, los *Four New Etudes*, así como el *Estudio a Rubinstein* bajo la supervisión del propio compositor. Comentando acerca de la edición de *Cuatro Estudios*, Rodríguez señaló ciertas discrepancias entre el material publicado y los manuscritos que recibió de Chávez: «Lifchitz hizo un buen trabajo. Sin embargo, él no tomó en consideración las grabaciones que hice en la década de los 80... No siempre puedo estar de acuerdo con sus ediciones porque en algunos casos difieren de los manuscritos que yo tengo».¹⁷

La mayoría de los manuscritos de las primeras versiones de los estudios para piano de Chávez se encuentran en la NYPL; pero algunos otros pocos manuscritos, copias de manuscritos —a veces de diferentes versiones de los estudios o con indicaciones interpretativas del propio compositor— se encuentran en la biblioteca personal de Rodríguez, así como en el Fondo Carlos Chávez de El Colegio Nacional. Estos materiales revelan —especialmente en el ciclo *Cuatro Estudios*— marcadas diferencias cuando se comparan.

Rodríguez señala que, en los últimos años de su vida, a Chávez le preocupaba dejar los manuscritos de su música en una biblioteca que pudiera preservarlos en la mejor condición posible. En palabras de Rodríguez:

Cuando el maestro Chávez se encontraba en un estado muy frágil de salud le preguntó a mi marido, «Doctor Sierra, qué haría usted con mis manuscritos? Quiero donarlos a una institución pero no sé cuál sería la mejor opción», nuestro Archivo General no existía entonces y mi esposo le respondió que las condiciones climáticas y de humedad no eran las ideales en la ciudad de México. Chávez finalmente decidió dejarlas en la NYPL.¹⁸

¹⁷ Conversación personal. Verano 2006.

¹⁸ *Idem*.

Sobre los *Cuatro Estudios* se comenta en la edición realizada por Conaculta en 1999:

De estirpe chopiniana el primero en Sol mayor se destina a ejercitar la precisión certera y rápida en el ataque, para lo cual mezcla segundas y octavas en un juego de discordancias en las acentuaciones internas. Procedimiento típicamente chopiniano y cambios métricos constantes. La sucesión anhelante y jubilosa produce a instancias del proceso kinético un rico y brillante espectro sonoro./ Dos ideas mueven la estructura del segundo para el ejercicio de la muñeca y la preparación del trino: la primera en tres tiempos encomendada a la mano izquierda, y la segunda a cuatro expuesta por ambas manos indistintamente. Es el estudio más largo y reiterativo en virtud de que el compositor incursiona en cambios tonales cromáticos (Fa, Sol bemol, Sol natural, etc.) que subrayan el carácter siempre móvil como el zumbido de un insecto del diseño melódico./ Algunos recursos ya empleados utiliza Chávez en el Estudio Núm. 3 para las octavas y en el Núm. 4 para la repetición de las notas, siendo este el más interesante desde el punto de vista musical, no solo por una más sutil manipulación de las transiciones tonales, como por el hallazgo de refinados efectos en el color y la textura, que responden sin duda a las influencias del impresionismo.¹⁹

A través de la comparación entre los diversos manuscritos que se consultaron, se puede precisar que los preservados en Nueva York corresponden a las primeras versiones de los estudios. También se pueden identificar al menos dos estratos en la escritura que revelan dos versiones dentro del mismo documento, la primera, 26 compases más larga que la subsecuente. El compositor eliminó algunos compases con cruces o rayones hechos con el mismo tipo de tinta. De esta manera, por ejemplo, las primeras frases, originalmente planteaban una estructura hipermétrica de tres compases, coincidiendo con las primeras tres notas introductorias; sin embargo, al excluir estos materiales se mantuvo —al menos en

¹⁹ Notas a *La obra pianística de Carlos Chávez*. Performed by Maria Teresa Rodríguez (CD), 10-11.

las partes temáticas— un predominio de hipermetros de cuatro compases, y se obtuvo mayor concisión en la forma. Destaca la eliminación de un tema en do mayor por medio de una gran cruz abarcando seis compases. Inexplicablemente, este tema fue reproducido —probablemente por la mano de un copista— en una de las versiones de El Colegio Nacional (CN1).

El segundo estrato del manuscrito de Nueva York representa una etapa ulterior en el proceso compositivo del Estudio IV; de esta versión puede afirmarse que el compositor precisó una amplia gama de indicaciones agógicas, dinámicas, fraseos y articulaciones. Al final de este documento, con tinta y caligrafía diferente se escribió «2 copias». Esta indicación puede ser indicio de que CN1 pudiera ser copia del manuscrito de Nueva York, sobre todo tomando en cuenta que en CN1 el copista reprodujo material que había sido eliminado por el compositor ya desde el documento original; se destaca por tener el mayor número de indicaciones agógicas, a saber 17 (*ritardandos, rallentados, accelerandos, cediendo*), en comparación con 15 del original y 9 del segundo manuscrito de El Colegio Nacional. Un aspecto interesante de este documento es la experimentación con los límites de la tonalidad en la última sección de la pieza por medio de acordes de tonos enteros. De este manuscrito, Chávez entregó la copia mencionada a María Teresa Rodríguez en la década de los sesenta, y sirvió como texto para la grabación que ella produjo entre 1981 y 1983. En este documento fonográfico se aprecia que ella introdujo el tema en do mayor que había sido descartado desde la primera versión.

Por otro lado, CN2 fue la fuente que sirvió como base para la edición de Lifchitz. Aquí, finalmente se descartó el tema en do mayor; presenta en tinta un elevado número de las indicaciones a lápiz que se habían anotado en CN1, esto hace pensar que CN2 fue elaborado a partir de CN1; sin embargo, en esta versión, el compositor renunció al material en tonos enteros presente en CN1, y presentó un esquema armónico idéntico al

del manuscrito de Nueva York, por lo cual podría considerarse un «texto ecléctico».²⁰ De esta manera, pudo conformarse una familia de fuentes (*stemmatic filiation*) de naturaleza compleja, lo que seguramente otorgó esa peculiaridad al *Ciclo Cuatro Estudios*.

Como conclusión, revisando lo que se ha realizado en las últimas décadas sobre la música de este compositor, es importante señalar que, en ellas, se han destacado aspectos fundamentales del estilo compositivo del autor, centrados en las obras de su periodo intermedio. Algunas tesis doctorales —la mayoría publicadas en Estados Unidos de Norteamérica— se han enfocado particularmente en su producción pianística. La tesis doctoral de Diane Nordyke, *The Piano works of Carlos Chávez* (1982),²¹ presenta un análisis detallado de cuestiones formales de algunas obras; la propuesta de Rubén González, *Carlos Chávez's Concerto for piano with Orchestra: a spiritual fusion of the ancient and the modern* (1993),²² es una disertación en dos partes que ilustra las diferentes influencias presentes en el «Concierto para piano»; la primera de ellas analiza el papel de la música en la sociedad prehispánica,²³ la segunda se refiere al ambiente musical de México en las primeras décadas del siglo XX, culminando con un análisis de aspectos formales sobre el «Concierto para piano». Finalmente, *Selected major piano works of Carlos Chávez* (1998), escrita por Hsuan-Ya Chen,²⁴ presenta información general de una parte de la producción pianística de Chávez. La principal aportación de este estudio es la excelente interpretación de obras para piano solo, incluidas en los dos discos compactos adjuntos. Debe mencionarse que, con excepción de la tesis de Nordyke —que analiza dos Estudios del periodo final de Chávez—, estas fuentes se han enfocado principalmente en

²⁰ Término utilizado en *Grove Dictionary Editing* (2004) y planteado por el autor como una imposibilidad histórica.

²¹ Texas, Ph. D. diss., Texas Tech University, 1982.

²² DMA diss., University of Cincinnati, 1993.

²³ Debemos aclarar que, en los escenarios académicos de Norteamérica, el entorno prehispánico se reduce al estudio de las culturas del Valle de México o Aztecas, como ellos las denominan.

²⁴ DMA diss., University of Maryland, 1998.

las obras compuestas en 1923 y 1940, periodo en el cual dicho autor escribió las obras que han recibido mayor difusión entre el público, como es el caso de la *Sinfonía India* (1935) y el *Concerto for the piano with Orchestra* (1938).

No obstante todo lo anterior, las obras tempranas han necesitado una mayor atención académica, que es lo que se busca demostrar con este artículo.

Fuentes

- AGN, fondo: Carlos Chávez. Correspondencia 6, vol. 1, exp. 44.
- AGN, fondo: Carlos Chávez. «Left hand Inversions of 9 Chopin Etudes», caja B, vol. 1 exp. 33; Programas México, vol. 1, exp. 1, 2 y 7.
- BARRAÑÓN, Alejandro: «Carlos Chávez's Etudes for Piano». DMA diss., University of Houston, 2006.
- CARMONA, Gloria (editora): *Epistolario Selecto de Carlos Chávez*. México: FCE, 1989.
- CHÁVEZ, Carlos: «Falla en México», *Pauta VII*, Números 26-28, abril-diciembre, 1988.
- CHEN, Hsuan-Ya: *Selected major works of Carlos Chávez*, DMA diss., University of Maryland, 1998.
- GONZÁLEZ, Rubén: *Carlos Chávez's Concerto for piano with Orchestra: a spiritual fusion of the ancient and the modern*. DMA diss., University of Cincinnati, 1993.
- La obra pianística de Carlos Chávez*. Performed by Maria Teresa Rodríguez (CD), México, Conaculta, 1999.
- NORDYKE, Diane: *The Piano Works of Carlos Chávez*. Texas, Ph. D. diss., Texas Tech University, 1982.
- RODRÍGUEZ, María Teresa: «Recollections of Carlos Chávez», *Clavier* 21, no. 4, abril, 1982.

TRANSDISCIPLINA Y METALENGUAJE EN LAS ARTES

¿CRISIS O MODERNIDAD EN LA DANZA?
EL HABITUS EN LA DANZA TRADICIONAL

Ismael García Ávila

Hablar de crisis frente a la complejidad de los problemas que aquejan a la sociedad contemporánea es, de algún, modo justificable. Ciertamente es difícil desdeñar los discursos que intentan dar respuesta a la incertidumbre y a las dudas que se plantearon los núcleos sociales en los últimos años del siglo XX.

El cambio de milenio posibilita un renacer a cualquier cosmovisión, donde los supuestos y las creencias que conforman la imagen ideal del mundo en su época y cultura se ven rebasadas por su propio peso histórico, a partir del cual intentan interpretar su naturaleza y la de todo lo existente.

Los discursos humanistas con los que los estudiosos de la cultura han abordado estas problemáticas y, en particular los estratos dancísticos (textos y objetos estéticos, creadores e intérpretes, públicos y espectadores) son la razón de ser del presente documento, que intenta dar respuesta a lo sucedido en la escena dancística de la segunda mitad del siglo XX. Estas disertaciones se pretenden aplicar a las danzas tradicionales mexicanas que, a pesar del paso de los siglos, siguen en el inconsciente colectivo de ciertos estratos de la sociedad.

Las gran mayoría de los modismos en la danza se originaron durante la agitación de las grandes vanguardias europeas de comienzos del siglo XX, razón por la cual la danza tradicional escénica con temática folclórica fijó posturas estéticas y discursivas, apropiándose de tecnicismos académicos y corpóreos vinculados

con la naciente danza moderna y, por supuesto, al ballet clásico, que fue transformando su esencia mediante una nueva estética de movimiento corporal.

Hablar de crisis en la danza es hablar de fenómenos estilísticos, posturas estéticas y discursivas que, de alguna manera, tienen impacto en la danza tradicional; es hablar del significado que adquiere en la comunidad una danza y las re-significaciones en los *habitus* corporales y sociales en su devenir histórico, hasta la contemporaneidad en las vanguardias.

¿Danzas tradicionales, contemporaneidad o adecuación al medio?

Con frecuencia se discute la realidad escénica de la danza en todas sus manifestaciones; revisar su pasado desde la actualidad permite cuestionarnos los modismos conceptuales con los cuales se intentó categorizar la producción dancística emanada de las vanguardias artísticas de la segunda mitad del siglo XX, cuando se popularizaron formas danzarias y terminologías que algunas veces fueron consideradas estridentes desde la estética del cuerpo y su propio objeto artístico. Tal fue el caso de los conceptos de danza: moderna, contemporánea, post-moderna, post-contemporánea, vanguardista; no podrían faltar los «neo». El término «post» haría pensar en vanguardia, en avance, en evolución; pero, cuando no tuvo más cabida en los discursos progresistas, fue remplazado por los «neo», que se aplicó a los tres géneros más importantes de la danza: neoclásico, neocontemporáneo y —la que, desde mi postura, tiene mayor relevancia— la neofolclórica.

Al dilucidar las características que identifican la propuesta escénica, fácilmente se percibe que los conceptos se abstraen de la particularidad del objeto artístico: la danza en sí misma busca códigos diferentes de representación que son detonantes de su propia historia.

Los «neo» remiten a la hibridación técnica, mas no a los discursos estéticos. Cuando la evolución técnica nos lleva a la aceptación total de un estilo, se buscan formas «diferentes» de representar lo mismo; de esta manera se incorporaron las técnicas de

ballet contemporáneo a la danza folclórica académica, lo cual, por medio de la institucionalización, ofrece como resultado los diversos estilos en la ejecución y, solamente así, una danza «nueva».

Vale la pena mencionar que, en las artes escénicas, la atemporalidad genérica y conceptual permite observar considerables años de diferencia. En contraposición con las artes visuales, los géneros de danza: moderna, contemporánea, vanguardia, los «ismo», «post» y «neo» aparecen a lo largo del siglo XX, sobre todo después de los movimientos de 1968.

En la danza tradicional, las historias son mediadas por una serie de acontecimientos sociales que marcaron la pauta de construcción del imaginario mexicano, el cual recrea y recaptura su cosmovisión y devenir histórico a través de la re-presentación de los argumentos religiosos, políticos y sociales procedentes de los contextos de conquista-colonia; tal es el caso de las danzas de moros y cristianos, donde se puede apreciar una singularidad performática que permite observar las particularidades dancísticas de los textos representados desde la colonia. Su contemporaneidad y vigencia, en pleno siglo XXI, pueden ser entendidas desde la teoría social del *habitus* de Pierre Bourdieu, pues conviene preguntar cómo es la apropiación cultural de los *habitus* sociales, los cuales se constituyen por un conjunto de conceptos relacionados entre sí, y que no se conciben sino en relación con otros.

Para Amparo Sevilla, bailarina y antropóloga, los *habitus* corporales deben ser analizados desde la perspectiva de la comunicación corpórea, y entendidos como un proceso de apropiación orgánica; expone estas analogías de la siguiente manera:

tenemos que tomar en cuenta que los movimientos corporales en general y los movimientos incorporados en una danza en particular no son fortuitos sino aprendidos culturalmente. Dicho aprendizaje es parte de la cultura somática, la cual está constituida por un sistema de normas que rigen o determinan las conductas físicas de los sujetos sociales.¹

¹ A. Sevilla: *Danza, cultura y clases sociales*, p.69.

Si nos referimos a la cinestesia corporal en la danza tradicional, debemos entender el núcleo social en su totalidad, en los macroescenarios de representación estratificados por los participantes y los roles que juega cada uno de ellos en la escenificación. De esta forma, podemos entender que añadan grafías y expresiones que fueron estructurando su propia historia por medio de las mentalidades contextualizadas en un todo.

La disyuntiva radica principalmente en cómo se apropian de estas formas de ejecución. Para Bourdieu, el concepto de *habitus* es el que brinda mayor aporte a esta interrogante, y el que agrupa el punto de partida en el análisis de lo social, que es la indagación; de tal forma que centramos nuestra observación en caracterizar las estructuras sociales externas, lo objetivo, *lo social hecho cosa*. El segundo momento del análisis será el subjetivista, la consideración de las estructuras sociales internas, subjetivas o *lo social hecho cuerpo*. Dentro de las estructuras externas, el *habitus* es la generación de prácticas limitadas por las condiciones sociales que las soportan, es la forma en que las estructuras sociales se graban en nuestro cuerpo y nuestra mente y forman las estructuras de nuestra subjetividad, esto es, *la danza hecha cuerpo*.

Aparentemente, el *habitus* parece algo innato, aunque se forma de esquemas de percepción y valoración de una estructura social re-escenificante, donde se hace referencia a aquello que se ha adquirido y se incorpora en el cuerpo de forma duradera.

Existe otro factor importante en las prácticas sociales de la danza tradicional: las relaciones de poder. Para explicar la manera en que estas se construyen, Bourdieu apunta cómo se articula lo económico y lo simbólico dentro de la cultura popular; argumenta:

las clases en estratos sociales se distinguen por su posición en la estructura de la producción y por la forma como se producen y distribuyen los bienes materiales y simbólicos en una sociedad. La circulación y el acceso a estos bienes no se explican sólo por la pertenencia o no a una clase social, sino también por la diferencia que se engendra en lo que se considere como digno de

transmitir o poseer. La cultura hegemónica se define como tal por el reconocimiento arbitrario, social e histórico de su valor en el campo de lo simbólico. Por lo mismo, la posesión o carencia de un capital cultural que se adquiere básicamente en la familia permite construir las distinciones cotidianas que expresan las diferencias de clase.²

Es decir, en la medida en que existe una correlación entre posición de clase y cultura, dos realidades de relativa autonomía, con sus relaciones de poder, se confirman, se reproducen y renuevan, dando como resultado formas nuevas de representación, mediadas por los medios de producción económica:

Los diversos usos de los bienes culturales, afirma Bourdieu, no solo se explican por la manera como se distribuye la oferta y las alternativas culturales, o por la posibilidad económica para adquirirlos; sino también, y sobre todo, por la posesión de un capital cultural y educativo que permite a los sujetos consumir, asistir y disfrutar las alternativas factibles. Para este autor, condiciones de vida diferentes producen *habitus* distintos, ya que las condiciones de existencia de cada clase imponen maneras de clasificar, apreciar, desear y sentir lo necesario.

El *habitus* se constituye en el origen de las prácticas culturales y su eficacia se percibe cuando ingresos iguales se encuentran asociados con consumos muy diferentes, que solamente pueden entenderse si se supone la intervención de principios de selección diferentes: los «gustos de lujo» o «gustos de libertad» de las clases altas se oponen a los «gustos de necesidad» de las clases populares.³ En la gran mayoría de las manifestaciones culturales populares, como es el caso de la danza tradicional mexicana, el *habitus* constituye el origen de las prácticas dancísticas, los niveles económicos, clases y estratos sociales determinan los gustos; el punto donde

² P. Safa Barraza: «El concepto de habitus y el estudio de las culturas populares en México» en Revista electrónica de la Universidad de Guadalajara: www.cge.udg.mx/revistaudg/rug24/bourdieu3.html

³ Idem.

convergen sociedad e individuo es una unidad que nos dice la manera de ser y actuar en determinada situación.

Los *habitus* de clase en una estructura social son productos de las prácticas de los individuos que contribuyen a su producción. La reproducción de este sistema entre clases

No es un simple estilo de vida que se deriva de pertenecer a una clase, sino que implica la totalidad de nuestros actos y pensamientos, pues es la base con la cual tomamos determinadas decisiones. La base de todas nuestras acciones es el mismo *habitus* de clase. Es el pilar que conforma el mero conjunto de conductas y juicios aprendidos aunque pareciese que es lo «natural», como lo llama Bourdieu, en nosotros: nuestros gestos, gustos, lenguaje, etc. Por ello las personas de determinadas clases sociales comparten los mismos gustos que aquellos que se encuentran en su mismo *habitus* social, estas *afinidades colectivas*.⁴

La plataforma discursiva que antecede estas líneas forma la estructura que permite sustentar la actualidad y vigencia de las danzas tradicionales y específicamente la de moros y cristianos en su estilística de *tastuanes*.

Estratificación de la danza y sus actuantes

Las danzas tradicionales mexicanas se han clasificado en dos grandes grupos: danzas de conquista y de moros y cristianos; introducidas las primeras por estrategias militares, y las segundas por culturales. Ambos géneros recrean el periodo de la conquista mexicana. Dentro de las danzas de moros y cristianos se encuentra una gran variedad de estilos interpretativos: *santiagueros*, *morismas*, *tlahualiles*, *tastoanes* y *tastuanes*, entre otras, género al cual pertenece la danza de los *tastuanes*.

Los estratos kinéticos, desde la perspectiva de los personajes, son muy diversos: en el estado de Jalisco, participan *tastoanes*, *reyes*, *moros*, *perros*, *capitanes* y el *Santiago*; en *Zacatecas*, *tastuanes*, *ángel Santiago*, *capitanes* y los *viejos de la danza*... En

⁴ *Idem*.

estos personajes centraremos nuestra observación desde la perspectiva de la vigencia de la danza y sus personajes.

Los personajes mencionados se caracterizan principalmente por ofrecer a la danza los elementos distintivos entre los participantes (que Bourdieu llama «relaciones de poder») y brindan la parte jocosa y carnavalesca del ritual; ante los ojos expectantes del público, son los más significativos, por la representatividad que adquieren al ser llamados *brujos*, *hechiceros* o *padres de los danzantes*. El fundamento de estas relaciones se remonta tanto a los estratos sociales coloniales como a la mitología prehispánica, con una fuerza tal que sin ellos no se puede entender la danza en la contemporaneidad del siglo XXI.

Sevilla señala al referirse a la conciencia del poder que ejercen los danzantes: «Debemos destacar entonces el hecho de que las diversas formas de práctica social se encuentran dialécticamente relacionadas y son indisolubles. Tal como señala Godelier, el pensamiento no refleja pasivamente lo real, sino lo que interpreta activamente».⁵ Si el pensamiento no refleja pasivamente lo real, la apropiación cultural de los *habitus* sociales en la práctica de la danza se da de forma activa al constituir conjuntos de conceptos relacionados entre sí que no se conciben sino en relación con otros; de esta forma, los personajes interactúan dinámicamente y cada uno juega un rol determinante en la práctica de la danza; su *habitus* ha sido moldeado por las necesidades del contexto, así como la representación y apropiación de las danzas que se han transmitido de generación en generación por más de 400 años.

Los *habitus* corporales deben ser analizados desde la perspectiva de la comunicación corpórea y entendidos como un proceso de apropiación orgánica. De esta forma es como la danza de los *tastuanes* se ha apropiado somáticamente del *habitus* corporal:

el principio generador y unificador de las conductas de los miembros de un grupo, es decir, del sistema de normas profundamente interiorizadas que, sin expresarse nunca total y sistemáticamente,

⁵ A. Sevilla: *op. cit.*, p.17.

rigen implícitamente la relación de los individuos de un mismo grupo con su cuerpo.⁶

Para la danza tradicional y, en particular la de *tastuanes*, la unificación social de los procederes ha determinado las conductas de interpretación en las cuales, sin ser sistemáticas, se aprecian códigos de representación uniformes en la ejecución de la danza, con una estética corporal que se ha sabido adecuar al contexto.

Otra de las interrogantes a discernir es cómo se apropian los personajes de estas formas de ejecución. Debemos entender que las estructuras externas (migración social, rotación de sacerdotes, logística clerical de la fiesta y patronatos ineficaces) han determinado otras prácticas que no corresponden a la tradicionalidad.

Antes solamente se hacía una fiesta al año; en la actualidad se intenta hacer la danza por cualquier motivo. Estas prácticas están limitadas por las condiciones sociales que las soportan y se incorporan en el cuerpo de forma duradera; prueba de ello fue la ejecución del 11 de febrero del 2011, cuando convocaron a los danzantes *tastuanes* y bajaron al Santo Patrono del altar mayor para recibir, en la entrada del pueblo, un contingente de motociclistas de Harley Davidson.

Una representación de la danza por cualquier motivo registrará y modificará el *habitus* corporal de la comunidad, y las estructuras sociales y kinéticas grabarán en el colectivo fiestas que no son las que se realizaban tradicionalmente; con ello formarán estructuras de la subjetividad en la interpretación en la contemporaneidad, resignificando el valor dado a su fiesta.

Los *habitus* de clase dentro de una estructura social son los que determinan algunas veces la representación atemporal de la danza; son productos de las prácticas de los individuos que contribuyen a la producción y reproducción de este sistema entre clases, que obedece a intereses económicos y sociales, observándose el empoderamiento: se incorporan a la comunidad y a la misma danza.

⁶ *Ibidem*.

En suma: no podemos hablar de una crisis actual de la danza, sino de una resignificación que tiene que ver con la génesis y el desarrollo de cada uno de los conceptos y las dramaturgias que se abordan de una forma diferente. La grafía histórica da cuenta de los modismos en la danza desde la cronología, pero es en los discursos estéticos corporales donde se aprecian los contextos de resignificación más importantes; para algunos, dio inicio con las estrategias de conquista y colonia; para otros, hasta llegar a las vanguardias del siglo XX.

Las posturas estéticas y discursivas de la danza tradicional escénica con temática folclórica fueron determinadas por las técnicas académicas que fueron transformando su esencia mediante una nueva estética de movimiento corporal, pero conservando en el fondo el discurso literario de los textos que representa.

Aquí es donde la resignificación se hace evidente, debido a los *habitus* corporales que se van adaptando a las circunstancias del medio, donde el fondo es forma en la contemporaneidad de su estética. La danza popular ante esta postura de la resignificación mediada por los *habitus* corporales ha sabido adaptarse en la contemporaneidad, y sus formas de representación son diferentes en cada danza, en cada estrato y en cada personaje.

La complejidad multidireccional de los diferentes códigos kinéticos se estructuró en los choques de los modismos y estilísticas, en la interpretación de la danza, dando como resultado hibridaciones técnicas, indumentarias, actitudinales y musicales de quienes interactúan, que son poco reconocidas por la cultura y la sociedad hegemónicas dentro de la misma danza y, en muchos casos, llegan hasta la exclusión.

En las danzas tradicionales, el *habitus* es el factor más importante para la representaciones de estas formas de ejecución que, por su práctica constante, lo resignifican, exponiendo panoramas culturales nuevos, contemporáneos y vanguardistas, que muchas veces son producto de las aculturaciones de la migración, insertadas de acuerdo con sus propios patrones y tradiciones culturales

y —como afirma Bourdieu— son una subordinación en *post* de la misma danza.

La repetibilidad del hecho escénico por medio del *habitus* ha grabado en lo social su devenir histórico, trazando su historia corporal a lo largo de 400 años de re-significación mediatizada por los roles que juega cada uno de los personajes en los diferentes estratos que intervienen en la danza.

La historia oral da cuenta de la repetibilidad heredada en los núcleos familiares. Encontramos estirpes que por generaciones han sido danzantes, capitanes o mayordomos, y que entienden los códigos mediante los cuales se expresan en sus prácticas dancísticas y que brindan identidad y distinción entre individuos.

Para las prácticas kinéticas tradicionales, la crisis es un renacer, es resignificar día con día lo que el *habitus* social ha determinado por medio de la repetibilidad generacional; en pocas palabras, se logra la resignificación de su esencia por medio del *continuum habitus* dancístico.

Fuentes

GEERTZ, Clifford y J. Clifford: *El surgimiento de la antropología posmoderna*, México, Editorial, 1991.

GIMÉNEZ Montiel, Gilberto: *Teoría y análisis de la cultura* (colección Intersecciones 5), México, Conaculta, 2005.

SAFA Barraza, Patricia: «El concepto de *habitus* y el estudio de las culturas populares en México» en *Revista Electrónica de la Universidad de Guadaluajara*, CIESAS Occidente: [//www.cge.udg.mx/revistaudg/rug24/bourdieu3.html](http://www.cge.udg.mx/revistaudg/rug24/bourdieu3.html) (27/02/2011).

SANDOVAL Forero, Eduardo A., y Marcelino Catillo Nechar (coordinadores): *Danzas tradicionales, ¿actualidad u obsolescencia?*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2001.

SEVILLA, Amparo: *Danza, cultura y clases sociales* (serie Investigación y documentación de las artes), México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1990.

COMPLICIDAD DE LA LITERATURA Y LAS ARTES VISUALES EN UN ARTE MULTIDISCIPLINARIO: PERDER LA CABEZA POR UNA MUJER

Carlos W. Haro Reyes

A lo largo de la historia del arte es frecuente la vinculación entre diversas disciplinas artísticas que complementan una obra y apuntan a la multidisciplinariedad como un arte más integral. En la Grecia antigua podemos mencionar la pintura y la escultura en combinación con la arquitectura para dar lugar a edificios fastuosos, la música con la poesía para formar hermosas canciones, los relatos y la escultura para materializar a dioses y héroes, y textos que se visualizan a través de las imágenes o viceversa. Esta interacción, la de la literatura y las artes visuales, es quizá una de las más recurrentes en el quehacer artístico; esta especie de simbiosis se basa en que el lenguaje y la imagen son de las primeras formas de expresión y comunicación humana. Mario Praz menciona al respecto:

A lo largo de los siglos dos frases consagradas —una de Horacio, otra de Simónides de Ceos— han gozado de una autoridad indiscutida: la expresión *ut pictura poesis*, tomada de *Ars poetica*, que se interpretó como un precepto, cuando en realidad el poeta sólo quería decir que, como sucede con algunas pinturas, ciertos poemas sólo gustan una vez, mientras que otros toleran repetidas lecturas y un examen crítico minucioso; y un comentario que Plutarco atribuye a Simónides de Ceos, según el cual la pintura sería poesía muda y la poesía una imagen que habla.¹

¹ M. Praz: *Nemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, p. 10.

Como lo explica Miguel Martínez Miguélez: «La descripción más rica de cualquier entidad, sea física o humana, se lograría al integrar en un todo coherente y lógico los aportes de diferentes perspectivas personales, filosofías, métodos y disciplinas»;² se trata, entonces, de una idea que trasciende, completa e integra dialécticamente el concepto de arte para enriquecerlo. Juan Acha precisa al respecto:

Las artes son conceptos. Al fin y al cabo constituyen hechuras humanas, esto es, sistemas culturales. Como tales van de generación en generación y cada una varía los conceptos de acuerdo a sus necesidades históricas [...], en la medida en que van emergiendo nuevos conceptos, unos van quedando como residuos del pasado, mientras otros van dominando la situación.³

Correspondencias estéticas entre la literatura y las artes visuales
Con este breve bosquejo de la interrelación disciplinar entre lo literario y lo visual en el arte, nos centraremos en la comparación de la obra literaria *Salomé*, de Oscar Wilde, con la pintura «Salomé sosteniendo la cabeza de San Juan Bautista», de Michelangelo Caravaggio.

Revisando algunos fragmentos del texto y describiendo los componentes de la imagen veremos que existe una correspondencia estética en los planteamientos de ambas obras a partir de un relato bíblico. Gombrich explica que: «En busca de vívidas metáforas de caracterización, los antiguos escritores sobre retórica gustaban de hacer comparaciones con la pintura y la escultura».⁴

A pesar de que hay una diferencia de fechas y contextos históricos cuando se producen este texto y la pintura, ambas disciplinas se mezclan, posibilitando diversas perspectivas para entender mejor un suceso. Arnold Hauser menciona la multidisciplinariedad

² M. Martínez Miguélez: «Conceptualización de la transdisciplinariedad», en *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana*, vol. 5, no. 16, p. 15.

³ J. Acha: *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*, p. 7.

⁴ E. H. Gombrich: *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, p. 6.

como una violación de fronteras entre los géneros y las técnicas del arte; sin embargo, reconoce en esta combinación una obra con mayor fuerza diciendo que: «Al eclecticismo estilístico de la época corresponde también la mezcla de artes y géneros que es otro fenómeno de la Antigüedad tardía, cuyos inicios se hacen ya perceptibles en el siglo IV».⁵

Como punto de partida, la Biblia ofrece diversos relatos que narran la vida de Jesús y sus seguidores, que han servido como fuente de inspiración en repetidas ocasiones para diversos artistas. En el evangelio de san Mateo,⁶ se menciona la predicación de Juan el Bautista, quien deja su oficio para acompañar a Jesús. La importancia de este personaje en la religión católica radica en que es primo de Jesús, pues es hijo de Zacarías e Isabel, prima de María. Para anunciar el nacimiento de Juan, se aparece a sus padres el mismo ángel que anuncia a María que será madre de Jesucristo. Asimismo, Juan el Bautista es el último profeta y el iniciador del culto a Jesús, pues ve descender sobre él la paloma que es símbolo del Espíritu Santo y señal de que es el elegido.⁷ Su muerte se da después de que es aprehendido por el rey Herodes; Juan el Bautista había recriminado a Herodias haberse casado con él. Después de que Salomé, hijastra de Herodes, baila en su fiesta de cumpleaños, aquel le ofrece cualquier deseo y esta —para vengar el honor de su madre— pide que Juan el Bautista sea decapitado. Una vez que Herodes ordena la ejecución del profeta, la cabeza es ofrecida a la hija de Herodes en una charola para constatar que se cumplieron sus deseos; el evangelio de san Mateo lo describe así:

Instigada por su madre, ella dijo: «Traedme aquí sobre una bandeja la cabeza de Juan el Bautista». El rey se entristeció, pero a causa de su juramento y por los convidados, ordenó que se la dieran y mandó decapitar a Juan en la cárcel, cuya cabeza fue llevada sobre una bandeja y entregada a la joven. Los discípulos

⁵ A. Hauser: *Historia social de la Literatura y del Arte*, p. 137.

⁶ Mateo 3,1-12.

⁷ Mateo 3,12-17.

de Juan, recogieron el cadáver, lo sepultaron y después fueron a informar a Jesús.⁸

En relación con las obras que narran este suceso bíblico, se tratarán dos autores: Caravaggio y Wilde. Michelangelo Merisi Caravaggio, pintor italiano nacido en 1571, posiblemente en Caravaggio, localidad de Lombardía, lugar de residencia de sus padres y hermanos, de ahí su apodo, considerado uno de los principales representantes de la pintura barroca en Italia. Estudia pintura y destaca por su gran habilidad, aprende copiando obras de maestros venecianos bajo la tutela de Simone Peterzano. Vive intensamente y sin escrúpulos una vida llena de excesos, con frecuencia bajo los influjos del vino, en fiestas, siempre pendenciero y peleador. Se reconocen principalmente dos de sus facetas: la de un excelente artista que desarrolla pinturas dignas de reyes y palacios, y la de un carácter irascible y agresivo. En su pintura, plasma imágenes llenas de realismo a través del claroscuro que retrata la fidelidad de los modelos, combinando en sus obras el género del bodegón o naturaleza muerta con la figura humana; utilizando las sombras y las luces para dar efectos de volumen. En 1606, el pintor, a causa de una disputa que termina en tragedia, tiene que huir de Roma, posiblemente a Nápoles. Por tal razón es un fugitivo que viaja a Malta, donde realiza varios retratos a la nobleza francesa, lo cual le da prestigio y fama en la corte, de tal suerte que le nombran «Caballero de Gracia»; pero una vez más se ve envuelto en problemas, y se traslada a Sicilia. Muere a los 36 años, el 31 de julio de 1610, a causa de la malaria que contrajo en Port'Ercole, cerca del Monte Argentario.

La Italia de la época de Caravaggio destaca por ser lugar de la vanguardia artística después del Medioevo, y la sede del poder eclesiástico del mundo occidental, que con frecuencia compite con el poder imperial; su ubicación la hace clave en el comercio de Europa y cuna del Renacimiento.

⁸ Marcos 6,17-29, Lucas 3,19-20.

Por otra parte, Oscar Fingal O'Flahertie Wilde, novelista, poeta, crítico literario y autor teatral, nace en Dublín, Irlanda, en 1854, en plena época victoriana. Estudia en colegios particulares y su gusto por la literatura es alentado por su madre; ya en la juventud es considerado por la conservadora sociedad inglesa un «dandi», es decir, una persona excéntrica que rechaza el dinero pero que vive con solvencia económica y por lo tanto ociosa, con una vida plagada de fiestas y largas francachelas con una conducta llena de excesos y escándalos por su marcada inclinación homosexual, viste con pantalones de equitación y usa el pelo largo, además de que sus modales y ademanes son casi femeninos. A pesar de esto, contrae matrimonio con Constance Lloyd, una irlandesa adinerada que le sirve como sólido financiamiento para su escritura. En 1895, toda la ira y el desprecio de la moral victoriana de la sociedad inglesa se vierte sobre el escritor en un largo y escandaloso juicio, por el que es acusado culpable y condenado a dos años de tareas forzadas. Esto desanima a Wilde a tal grado que emigra a París, donde, para que no lo reconozcan, cambia su nombre por el de Sebastian Melmoth. Su salud merma a los 46 años y, el 30 de noviembre de 1900, muere lejos de casa.

Pintura que habla y texto que se visualiza

Siguiendo a Greimas, podemos afirmar lo fundamental que es «Analizar el significante plástico de las imágenes y espacios escudriñados, demostrando cómo la luz y el color, textura, forma y línea construyen el plano de expresión del artefacto e inspiran sus estrategias icónicas, narrativas e ideológicas».⁹

La pintura de Caravaggio «Salomé sostiene la cabeza de San Juan Bautista» se encuentra en el Palacio Real, en Madrid; fue realizada en 1609.¹⁰ En la pintura se muestra la culminación del

⁹ A. J. Greimas: *Semántica estructural: investigación metodológica*, apud. T. F. Broden: «Ensayo conmemorativo A. J. Greimas 1917-1922», en *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, no. 19, pp. 151-194.

¹⁰ Este cuadro es la segunda versión de este tema bíblico, mide 116x140cm, es un óleo sobre tela. La primera versión se encuentra en la National Gallery de Londres, también

hecho sangriento, la venganza de una mujer rechazada. Salomé aparece entre las penumbras de la noche para mostrar bajo la pálida luz de la luna la cabeza de Juan el Bautista (Jokanaán) sobre una bandeja de metal. El estilo barroco de Caravaggio se manifiesta en ese contraste brusco del fondo en penumbras; las figuras muestran aspectos teatrales: los rasgos del rostro de Salomé, impávida e indiferente, parecen dirigirse a los espectadores en un desdén que demuestra su poder como mujer y como princesa. Sus deseos están satisfechos. Caravaggio la muestra con una belleza no tan emancipada —a diferencia de Wilde—, joven, bella, de piel clara, pelo negro y ojos oscuros característicos de los judíos. Aparecen en la pintura otros dos personajes: del lado derecho, Naamán, el verdugo con el torso desnudo, que parece estar efectuando una acción que el pintor deja oculta, quizá limpiar el arma con la que decapita al Bautista; en su rostro hay un dejo de vergüenza, ya que mira hacia abajo. Luego, entre la princesa y el verdugo, se ve a una mujer de avanzada edad, probablemente una de las esclavas de Salomé; las arrugas de su cara y de sus ropajes se alcanzan a ver en la oscuridad. Esta anciana también baja la mirada, enmarcada por un blanco turbante.

Para Gombrich,

reinstaurar nuestro sentimiento de asombro ante la capacidad que tiene el hombre de invocar mediante formas, líneas, sombreadas o colores, esos misteriosos fantasmas de realidad visual a los que llamamos «imágenes» o «cuadros». [...] Así como el estudio de la poesía se queda incompleto si no se tiene conciencia del lenguaje de la prosa, pienso que el estudio del arte tendrá que complementarse cada vez con una investigación de la lingüística de la imagen visual.¹¹

es un óleo sobre tela, mide 90x167cm; fue pintado en 1607. Para garantizar la satisfacción de los clientes, Caravaggio pintaba frecuentemente dos o más versiones de un mismo tema, por ejemplo ligada a estas dos pinturas está *Decapitación de San Juan Bautista* en la Catedral de San Juan de la Valeta, en Malta.

¹¹ E. H. Gombrich: *op. cit.*, p. 6.

Desde la literatura, la obra *Salomé*, escrita por Wilde, se inspira también en el personaje bíblico. Se estrena en 1894 en París, representada por Sarah Bernhardt. Posteriormente, basada en esta obra, Richard Strauss compone su ópera llamada también *Salomé* (en la Biblia jamás se menciona este nombre, solo se refiere a la hija de Herodes Antipas y Herodias). Wilde se basa solamente en parte en el relato bíblico, pues su argumento refleja la pasión y el erotismo desmedidos. En la historia original, el relato menciona cómo se cumplen los caprichos de la hija del rey para matar a Juan; en la obra de Wilde, la obsesión enfermiza traspasa la noción del amor, pues construye una princesa que mata por despecho al profeta que la desprecia como mujer, una mujer dominante que maneja a los hombres de acuerdo con sus deseos y caprichos.

En esta tragedia, que consta de un acto, de acuerdo con el libreto,¹² la escena se desarrolla en una gran terraza del palacio del rey Herodes, sobre la sala de banquetes. A la derecha del escenario se encuentra una escalera y a la izquierda, una cisterna (una especie de celda); la acción tiene lugar en la noche, ya que la luna ilumina la terraza donde aparecen recargados y vigilantes dos soldados. Una vez avanzada la representación teatral, llegamos al punto donde se establece el diálogo entre Salomé y Jokanaán, que aparece cargado de pasión. Salomé, acostumbrada a subyugar a cuanto hombre le plazca, no puede dominar al Profeta, quien la rechaza a pesar de su belleza y a pesar de que clama:

—¡Jokanaán, estoy enamorada de tu cuerpo! Tu cuerpo es blanco como lirios del valle que el segador nunca ha tocado. Tu cuerpo es blanco como la nieve que está en la montañas de Judea y baja a los valles. [...] Ni las rosas del jardín de la Reina de Arabia, ni los pies de la aurora cuando se apoyan en las hojas, ni el pecho de la luna cuando descansa sobre el pecho del mar... No hay nada en el mundo tan blanco como tu cuerpo. Permíteme tocar tu cuerpo.¹³

¹² O. Wilde: *Una mujer sin importancia. Salomé*.

¹³ *Idem*, p. 14.

Wilde desarrolla un erotismo valiéndose del deseo y la lujuria de Salomé al describir metafóricamente los atributos que la enamoran. Salomé insiste:

—Es tu boca lo que deseo. ¡Tu boca es como una rama de coral que los pescadores han encontrado en el crepúsculo del mar, el coral que guardan para los reyes..! [...] No hay nada en el mundo tan rojo como tu boca..! ¡Déjame besar tu boca!—. Pero Jokanaán sigue despreciando a la princesa, él dice reiteradamente: —Jamás, hija de Babilonia! ¡Hija de Sión! ¡Jamás!.¹⁴

Este desprecio hiere hondamente el orgullo de la mujer, que se ve derrotada por un hombre.

Al igual que en la obra de Wilde, en la pintura de Caravaggio hay un pesar y un sentimiento de culpa; el pintor plasma un momento trágico que propicia el desenlace del drama, ya que en el cuadro muestra una composición en forma de rombo, tomando como puntos nodales las cuatro cabezas de los personajes; la túnica roja de Salomé es la zona con más color en la pintura: el rojo que simboliza la pasión, el amor y el fuego del deseo. Luego, en un gesto provocador, Caravaggio pinta una delicada tela roja vaporosa que transparenta la blanca blusa que viste la mujer. La luz de la luna cae cenitalmente sobre el escote holgado de la princesa mostrando sus atributos; un ceñidor en el vientre afina aún más su figura. Salomé mira hacia afuera del cuadro como si buscara a alguien para mostrar su triunfo. La luna —símbolo de la femineidad, de lo nocturno y de lo sexual— ilumina también la cabeza del Profeta, que es mostrada como señal de victoria contra los enemigos, a la usanza de los romanos. Caravaggio muestra, a través de contrastes, la juventud y la vejez, la sabiduría y la insensatez, el amor y el odio, el hombre y la mujer, la luz y la sombra, la belleza y la fealdad, lo sublime y lo grotesco, la desnudez y lo ataviado, así como la vida y la muerte. Después de que Jokanaán es decapitado por el verdugo, Salomé le dice:

¹⁴ *Idem*, p. 15.

—¡Ah, no querías permitir que yo besara tu boca, Jokanaán! ¡Bueno! Ahora la besaré. La morderé con mis labios como se muerde una fruta madura. [...] ¿Pero por qué no me miras, Jokanaán? Tus ojos, que eran tan terribles, tan llenos de rabia y de desprecio, están cerrados ahora. ¿Por qué no me miras? ¿Tienes miedo de mi, Jokanaán, que no quieres mirarme?¹⁵

La trama, dice Barthes, «Comienza entonces a elaborarse una imaginería del escritor-artesano que se encierra en un lugar legendario, como el obrero en el taller, y desbasta, pule, talla y engarza su forma, exactamente como un lapidario hace surgir el arte de la materia». ¹⁶

En el texto, Wilde describe a una Salomé desquiciada que le pregunta con ternura al Profeta muerto por qué no se mueve, por qué no la ama. En el libreto de Wilde, el presentimiento de que se acercan cosas terribles por la muerte del Bautista causa miedo a Herodes quien, arrepentido por el error de complacer a su hija, ordena a sus guardias sacar las antorchas y tapar la luna y las estrellas con el humo mientras él corre a ocultarse en su palacio. Nuevamente, la luna es símbolo de divinidad y, como tal, hay que ocultarse de ella.

A diferencia del relato san Mateo, en la obra de Wilde, el atormentado Herodes (quien dice tener frío debido a un cercano batir de alas), volviendo la vista lentamente hacia su hija, da la inesperada orden a sus guardias como si eso lo redimiera: «¡Maten a esa mujer!»¹⁷ La escena congela la imagen de Salomé caída bajo los escudos de los guardias que la aplastan en el momento en que oscurece el escenario y baja el telón.

Hacia un arte multidisciplinario

A manera de conclusiones basadas en los planteamientos anteriores, exponemos los siguientes puntos:

¹⁵ *Idem*, p. 30.

¹⁶ R. Barthes: *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*, p. 66.

¹⁷ O. Wilde, *op. cit.*, p. 15.

Primero: la pintura de Caravaggio, es producida 282 años antes que el drama de Oscar Wilde, es el antecedente visual de la escena teatral, ya que en ella se capta, como en una instantánea fotográfica, el momento en el que Salomé acaba de besar los labios del Profeta muerto. El rostro impasible de la princesa que plasma Caravaggio hace alusión a la locura con que la describe Wilde: la mirada perdida y un rictus de indiferencia; las palabras de Salomé en el texto literario emanan de ese rostro pintado.

Segundo: en la pintura encontramos una similitud física de Juan el Bautista con Jesucristo: pelo largo, ojos grandes, piel clara y barba, lo cual permite entender que Caravaggio se apega a los cánones que marca la iglesia en su tiempo. Al igual que Jesucristo, Juan es martirizado por defender sus principios, esto implica la trascendencia a un plano divino. En el cuadro, la cabeza de Juan es la única en sentido horizontal para denotar la muerte; mientras que, en el texto de Oscar Wilde, se hace referencia física de Jokanaán con su piel blanca como dardo de plata, su castidad como los rayos de la luna y su carne fría como el marfil. Salomé es descrita pictóricamente por Caravaggio y textualmente por Wilde como una mujer de pálida hermosura y mirada sombría, calculadora y caprichosa.

Tercero: en la escena iluminada por la luz de la luna, destaca la figura de Salomé. Caravaggio establece una proxémica donde interactúan los personajes con el espectador, para lo cual coloca, al igual que en una representación escénica, la cabeza de Juan el Bautista en primer plano, un poco más atrás, a Salomé, luego al verdugo y, finalmente, a la anciana esclava de la princesa. También en el texto de Wilde hay un orden de categorías sociales en los personajes, ya que se privilegia al Profeta por ser un representante de lo divino; más atrás, en esa escala social, encontramos a la princesa como parte de la realeza; posteriormente se encuentra el verdugo como ejecutor y artífice de la muerte; al final se encuentran los soldados y los esclavos, quienes acompañan a los personajes principales.

Cuarto: Oscar Wilde desarrolla una historia que sitúa a la obra pictórica de Caravaggio en el momento intermedio, ya que describe

lo que sucede antes y lo que sucede después; sin embargo, este escrito sobrepasa los límites de lo que dice la Biblia, al construir una historia amorosa entre Salomé y Jokanaán y, sobre todo, al matar a la princesa Judea por su propio padre. Hay un erotismo presente en ambas obras: en la pintura, en el centro mismo de la obra, la piel de uno de los senos de Salomé se prolonga en el pliegue de la blusa para acentuarlo, quizá un atrevimiento para la época barroca y, sobre todo, por el tema con carácter religioso y de «estilización» con que, según Umberto Eco, son encasilladas en un formato estandarizado algunas de estas pinturas:

Poco hay que decir en cuanto a las *estilizaciones*, dado que la mayor parte de los iconogramas, desde las figuras de los naipes, pasando por los emblemas heráldicos, hasta las configuraciones de la pintura de *sujet* establecidas mediante convención (Anunciación, Natividad, Crucifixión), entran en esta categoría.¹⁸

En el texto, lo tormentoso de esta relación amorosa que plantea Wilde es un reflejo de su propia existencia; su condición homosexual es pecaminosa para la sociedad de su época, por lo que sus amores son difíciles y obstinados. Los diálogos de *Salomé* pueden ser su propia voz hablando con sus amantes masculinos. Por otra parte, en la pintura se muestra a un verdugo con rasgos apolíneos que tiene en la mano el arma filosa con la que decapitó al Profeta; es quizá un autorretrato de Caravaggio a sus 35 años, y la espada ensangrentada simboliza la violencia en la que vive.

Finalmente, la idea del martirio de Juan el Bautista como tema de obras artísticas no es nueva, lo importante es revisar la interacción entre las distintas disciplinas que la han abordado con visiones que van más allá de la Biblia al mostrar el lado sensual, tierno, orgulloso, amoroso y hasta cruel de los personajes involucrados para comprobar que se complementan entre sí.

¹⁸ U. Eco: «Perspectivas de una semiótica de las artes visuales», *Revista Criterios*, nn. 25-28, pp. 221-233.



Salomé sostiene la cabeza de San Juan Bautista

Fuentes

- ACHA, Juan: *Los conceptos esenciales de las artes plásticas* (col. Diálogo abierto, no. 55), México, Coyoacán, 1999.
- BARTHES, Roland: *El grado cero de la escritura, Seguido de nuevos ensayos críticos*, Madrid, Siglo XXI, 2005.
- BRODEN, Thomas F.: «Ensayo conmemorativo A. J. Greimas 1917-1922», en *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* n. 19, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, enero-diciembre de 1994.
- ECO, Umberto: «Perspectivas de una semiótica de las artes visuales», (traducción de Desiderio Navarro), en *Revista Criterios* nn. 25-28, La Habana, 2007.
- GOMBRICH, H. Ernest: *Arte e Ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 2003.
- HAUSER, Arnold: *Historia social de la Literatura y del Arte*, vol. 1. Barcelona, Guadarrama/Punto Omega, 1978.
- MARTÍNEZ Miguélez, Miguel: «Conceptualización de la Transdisciplinariedad», en *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana*, vol. 5, no. 16, 2007.
- PAZ, Mario: *Nemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid, Taurus, 1979.
- WILDE, Oscar. *Una mujer sin importancia, Salomé*, Buenos Aires, Losada, 2004.
- Antehistoria, *Genios de la pintura, Caravaggio*. <http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/2382.htm> (29/12/2010).

«EL MATRIMONIO ARNOLFINI» Y EL LEGADO DE LAS NUPCIAS

Laura Gemma Flores García

Descripción iconográfica

«El matrimonio Arnolfini» (89.9x59.9cm), óleo sobre tabla realizado por Jan Van Eyck hacia 1434 y expuesto en la National Gallery de Londres, es una composición en dos planos: en el primero —el más cercano al espectador—, se yergue uno de los retratos dobles más célebres de la historia de la pintura: la majestuosa pareja formada por Giovanni Arnolfini, perteneciente a una familia de comerciantes luqueses asentados en Flandes, y Giovanna Cenani. Él porta ropilla o túnica sin mangas de paño rojo ocre con forro de marta, representando el alto rango del prósero burgués ansioso de pasar a la posteridad;¹ ella viste de lana verde aterciopelada, ostentando la soberbia textura de los paños flamencos del siglo XV. La dama descansa su mano sobre la de él, aludiendo la dependencia de su hacienda; al igual que todas las mujeres de su época, porta holgado traje con presillas bajo el busto, sugiriendo —según unos— estar encinta o exhibiendo —según otros— el canon de belleza coetáneo que las señoras de fines de la época medieval mostraban en el vientre al llevar tan ajustado corsé a lo largo de su vida. Este canon también constituirá un símbolo de prolijidad y vida sana en un mundo frecuentemente azotado

¹ Recordemos los prósperos banqueros de Médicis, que se convirtieron en los grandes duques de Toscana y emparentaron con el rey de Francia; Lorenzo el Magnífico fue incluso el impulsor de los primeros logros de Américo Vesputio.

por las hambrunas, las miserias y las calamidades.² De esta pomposa vestidura sobresale un traje azul celeste que llega hasta el piso y que se frunce en las mangas por una cintilla dorada. Tras un velo blanco, bordado con motivos florales del mismo color, Giovanna Cenani muestra la amplitud de su frente, pues la moda imponía que las frentes fueran rapadas para dar anchura y apariencia de pulcritud y limpieza, imagen contraria a la de las mujeres andrajosas que recorrían los reinos en busca de un mendrugo de pan, siempre con el cabello suelto y por encima de los hombros.³

Los colores que portan estos personajes están cargados de simbolismos: el negro y el rojo ocre del mercader denotan el empleo de las tonalidades convencionales usadas para el varón: «El negro, ante todo el terciopelo negro, representaba sin disputa el boato orgulloso y sombrío que amaba la época»;⁴ el negro y el violeta ocupaban, como colores principales del vestido, un rango mucho más alto que el verde o el azul.⁵ Acerca de los verdes y azules que usa ella, dice Johan Huizinga: «Ambos eran los colores del amor: el verde simbolizaba el enamoramiento; el azul la fidelidad[...] esos dos eran los colores propios del amor pero[...] el verde era en especial el color del amor cortés, juvenil y lleno de esperanzas».⁶

Si iconográficamente los colores les distinguían, los rasgos físicos son también peculiares: ojos pequeños y cejas recortadas, cabello rubio, piel blanca y sonrosada, boca minúscula, rasgos muy definidos, manos largas y delgadas y cuerpos de gran estatura.

La pareja está rodeada por una serie de objetos de carácter simbólico que dan significado a la pintura con las características de un documento histórico: en el segundo plano el pintor ha diseñado

² Los cuentos del Antiguo Régimen, recopilados por los hermanos Grimm, personificaban la sensualidad y la belleza a través del estómago prominente. R. Darnton: *La gran matanza de gatos y otros episodios...*, p. 39.

³ A la Magdalena, por ejemplo, se le representó como se acostumbraba pintar a las prostitutas: con cabello largo y suelto hasta la cintura y sobre el rostro. L. G. Flores García: «Eficacia Simbólica en la Imaginería Popular», en F. Aguayo y L. Roca (coordinadores): *Imágenes e investigación social*.

⁴ J. Huizinga: *El otoño de la Edad Media*, p. 392.

⁵ *Idem*, p. 393.

⁶ *Ibidem*.

una cama con dosel en tonos encarnados, que son el símbolo del amor filial y —a decir de un tratado de la época—⁷ uno de los más bellos. Sobre el ángulo izquierdo de la cabecera descansa una pequeña talla de madera de santa Margarita, la patrona de los partos.

En el muro del fondo reposa un espejo cóncavo que refleja de espaldas a los novios y de frente a los testigos, entre quienes se encuentra la figura del pintor, que no dudó en aparecer, como en muchas de sus pinturas. Sobre este espejo se lee la inscripción: «Johannes de Eyck fuit hic [estuvo aquí] 1434» con el tipo de letra manuscrita y legal propia de un documento. Al lado de este espejo cuelgan unos objetos que se han interpretado como cilicios con escobetillas en las puntas, aunque otros autores suponen que es un rosario de cuentas de cristal, mismo que «era un regalo habitual del novio a la futura esposa ya que el cristal era símbolo de pureza y el rosario indicaba la obligación de ser devota».⁸ En este muro se ha adecuado un pequeño sitial de madera forrado con paño de la misma tonalidad de la cama que inscribe unas gracias y minúsculas tallas de leoncillos en los antebrazos.

A la derecha de la pareja se levanta una ventana con antepecho que proporciona luz natural a la escena y en cuyo peldaño, sobre un arcón que reposa a los pies de esta, el pintor diseñó unos suculentos duraznos, simbolizando la prosperidad de la mesa o aludiendo a la fruta del Jardín del Edén, «las frutas del alféizar evocan el estado inmaculado que precede al pecado y son recordatorios del estado de inocencia antes de que Adán y Eva cometieran el pecado original».⁹

Junto a los pies de Giovanni Arnolfini están los suecos que el mercader se ha quitado y, en medio de la pareja, un perrito de lanudo pelaje se apresura a posar para Van Eyck; los primeros representan la dulzura y la comodidad del hogar, así como la consigna de que la habitación nupcial es un lugar sagrado que

⁷ *Blason des Couleurs*, en J. Huizinga, *op. cit.*

⁸ P. Ariès y G. Duby (directores): *Historia de la Vida Privada. II: De la Europa feudal al Renacimiento*, p. 19.

⁹ *Ibidem*.

exige descalzarse («Saca tus sandalias de tus pies porque el lugar en que estás es sagrado»);¹⁰ algunos autores interpretan, sin embargo, que «los *zuecos* de Giovanni están cerca de la salida indicando sus actividades fuera del hogar y los de la mujer junto a la silla, en el interior de éste».¹¹ El perrito representa la fidelidad que se corresponde la pareja mutuamente. Sobre las cabezas de los protagonistas pende un lampadario con una sola vela encendida, este podría significar la lámpara que se llevaba en las ceremonias de boda, pero también podría ser el símbolo del hijo que viene (idea reiterativa, dado el vientre prominente y santa Margarita), la vela encendida que se portaba al tomar un juramento o —más allá— el símbolo del ojo omnividente de Dios.

Estos signos, en conjunto, evocan un «espacio colectivo que ve nacer hacia fines del siglo XII una red apretada y secreta de los modos de comunicación».¹²

No es necesario enumerar todos los autores que han interpretado este «guiño» de Jan van Eyck polisémicamente;¹³ para algunos, ha sido una caricatura que el flamenco se atrevió a ofrecer a sus patrocinadores con caras lánguidas y la ostentación evidente de la clase burguesa aspirante a la aristocracia; para otros, es la sublime prueba del espíritu fino y delicado del autor educado en la corte franco-borgoñesa a través de sus viajes y contactos con los diferentes reinos del mediterráneo y de selectas lecturas; para los más, es el resultado del esmero y la maestría con que un minucioso y rutinario artista pintó detalle a detalle de acuerdo con las exigencias de quien lo contrataba.

Nosotros analizaremos los signos en su diálogo como una abstracción de la conducta burguesa del siglo XV que llegó hasta América durante el siglo XVIII.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Idem*, p. 30.

¹³ Sobre Van Eyck escribieron Ciriaco de Pizzicollí de Ancona, Antonio Averulino el Filarete, Giovanni Santi (padre de Rafael), Bartolomé Facio y muchos autores contemporáneos al pintor.

Análisis iconológico y simbólico del cuadro¹⁴

Peter Blickle¹⁵ señala que las fases del matrimonio en la zona de Baviera alemana eran tres: promesa, compromiso o esponsales y boda o nupcias, como las llama Huizinga.¹⁶ En la primera «ni los parientes, ni la Iglesia debían participar necesariamente: la promesa de matrimonio se la otorgaba el hombre a la mujer, y tenía en cuanto tal relevancia jurídica».¹⁷ Al compromiso matrimonial seguían los esponsales, que consistían en un acuerdo o contrato oral o escrito. En Metz, el acuerdo matrimonial se llevaba a cabo mediante un intercambio de regalos entre los prometidos; los actos rituales que acompañaban este procedimiento eran, entre otros, que ambos prometidos se daban la mano, lo cual representaba a la persona o la misma fidelidad; el novio recibía a la novia pisándole el pie en señal de posesión o entregándole una zapatilla; con este acto concluían los esponsales.

A partir de ese momento estaba permitida la cohabitación y los esposos habían contraído y ratificado propiamente el matrimonio. «Los desposados son esposos ante Dios», decía un adagio jurídico certificando tal concepción y práctica; otro expresaba lo mismo de forma más grosera: «una vez en la cama se daba por consumado el matrimonio».¹⁸

La noche de bodas precedía el acto eclesiástico, hecho donde iniciaba la boda (o fiesta), y para la cual los novios debían vestir de manera especial: saya, manto, vestido con cinturón, capa y velo.

Jean van Eyck, nacido en Maaseyck, villa de Limburgo (región característica de los Países Bajos muy próxima a Alemania), además de crecer impregnado de este «legado social»,¹⁹ reforzó sus orientaciones en la corte de Juan de Baviera y plasmó en «El matrimonio Arnolfini» una culminación de la segunda fase matrimonial, es

¹⁴ De acuerdo con Erwin Panofsky: *Estudios sobre iconología*

¹⁵ U. Schultz: *La fiesta. De las saturnales a Woodstock*, pp. 25-47.

¹⁶ J. Huizinga: *op. cit.*, p. 156.

¹⁷ P. Blickle: «Las bodas campesinas a finales de la Edad Media», en: U. Schultz, *op. cit.*, p. 32.

¹⁸ *Idem*, p. 39.

¹⁹ C. Kluckhohn, en C. Geertz: *op. cit.*, p. 20.

decir, el acto seguido a los esponsales. Los germanos consideraban la promesa matrimonial indisoluble, aunque no fuese fértil,²⁰ por lo que la presencia de santa Margarita sobre el pomo de la cama y el manajo colgado de la misma nos hablan de una rogativa especial para alentar la fecundidad en un marco de intimidad propio de la pareja sola. Ariès y Duby afirman que «En la sociedad aristocrática la distribución de los espacios interiores se afinaba mucho más. A la alcoba se asignaba la función de un uso más secreto y más íntimo. En términos generales, este era un lugar de aislamiento y protección de la mujer».²¹

Los suecos al lado confirman que la ceremonia de los esponsales había quedado concluida y la pareja se prepara para consumir la cohabitación, como lo sugiere claramente la mullida cama. La única vela en el lampadario anuncia el último paso que legitima la unión de los personajes ante los ojos del grupo eclesiástico: el sacramento del matrimonio canónico,²² que comenzaba a ser asumido ampliamente por la clase burguesa. Se supone que este acto de los esponsales se realizaba en sus formas oral y escrita, pero aquí encontramos una exuberancia de la clase burguesa del Antiguo Régimen que se ha permitido formular no solo un documento escrito, sino plástico, lo que sugiere la importancia de la pintura en esa época y, sobre todo, del pintor de moda, maestro de muchos colegas y protegido de no pocos mecenas.²³

La importancia de esta clase emergente es sustentada por Jean Delumeau, quien señala que el esplendor artístico sin precedentes de los siglos XV y XVI, sobre todo en Italia y Flandes, no habría sido posible sin la presencia de estos estratos sociales intermedios. Se refiere a las familias de profesionales, comerciantes y artesanos que, especialmente en las ciudades —gracias sobre todo a su habilidad manual, pero también a una cierta instrucción y, por consiguiente, a una verdadera cultura—, alentaron a estos artistas

²⁰ P. Blinckle: *op. cit.*, p. 32.

²¹ P. Ariès y G. Duby: *op. cit.*, p. 20.

²² J. Huizinga: *op. cit.*, p. 156.

²³ *Las bellas artes. Enciclopedia ilustrada de pintura, dibujo y escultura*, p. 9.

y educaron a un público capaz de comprenderlos,²⁴ por lo cual en este legado artístico no solo habrá de reconocerse la validez del preciosismo de Van Eyck, sino también el de su contratante, en una relación casi corresponsable: de no haber existido uno, el otro no hubiera dado con este acierto histórico.

Estamos frente al artista que pudo trascender gracias a la clase burguesa de la época. La popularidad de este pintor no se debió solamente a la arrolladora maestría para diseñar primores (como el tapetillo multicolor de influencia aragonesa que yace a los pies de la cama, las finísimas cerdas que rodean la capa del contratante, las graciosas patas del perrito que pretende afianzarse al recién encerado piso de madera, mientras que los ligeros suecos, resbaladizos, se disponen a bailar por la habitación), su importancia (en ese tiempo) y su trascendencia (en la actualidad), radica en haber sido etnógrafo de su tiempo, es decir, en haber escrito y redactado ese discurso social interpretado, apartándose del hecho pasajero para que tardíamente pudiera ser consultado cuantas veces fuera necesario.²⁵ La relevancia, en palabras de Paul Ricoeur, «No [es] el hecho de hablar, sino lo dicho en el hablar».²⁶

A través de sus recorridos por las cortes de Portugal, Baviera, Borgoña y Flandes, y de su contacto frecuente con mercaderes y artesanos de los Países Bajos, Van Eyck aprendió a decodificar los signos que para la gente eran (valga la expresión) «significantes», e interpretó una conducta humana por medio de la acción simbólica del matrimonio. De esta manera, Van Eyck no solo expresó el conjunto de ritos recogidos a través de centurias y por vía de la interacción de «depósitos de saber almacenados»,²⁷ sino que los actualizó para todas las épocas al legitimarlos.

No es difícil suponer que esta legitimación de las costumbres fuera novedosa en tanto que todos los expectantes estaban familiarizados con escenas puramente religiosas, como vírgenes humanizadas

²⁴ J. Delemeau: *op. cit.*, p. 151.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ C. Geertz: *op. cit.*, p. 31.

²⁷ Klukhohn, en Geertz: *op. cit.*, p. 20.

conviviendo con sus donantes en la misma habitación. Como ejemplos tenemos «La Virgen del canónigo van der Paele», de Van Eyck; «La adoración de los Magos», de Hans Membling, «La Anunciación con donantes y San José», del Maestro de Flémalle, entre otros.

Otro tema que comenzaba a ponerse de moda entonces eran los retratos de personajes de la corte, pero la inserción del retrato de pareja, y más de estos esponsales, tiene un origen y casi pertenece a Van Eyck; de hecho «El retrato de los esposos Arnolfini» es la única de las composiciones profanas de Jan van Eyck que ha llegado hasta nuestros días. Un repaso por la historia del retrato de los más grandes artistas desde el Renacimiento hasta principios del siglo XX obliga a colocar este antes que todos; y después a pasar por las paletas de Piero della Francesca, Tiziano, Leonardo da Vinci, Rubens, Rembrandt, Velázquez...

Los hermanos Van Eyck proponían una representación simbólica de la cotidianidad de la clase burguesa, mientras que sus contemporáneos fincaban sus esfuerzos en complacer las peticiones de la clerecía, fortaleciendo las representaciones conceptuales de la virginidad, la concepción y la Majestad de María (Van der Goes, Van der Weyden, el Maestro de Flémalle), y la mística pan-teísta del maestro Eckardt amenazaba la ortodoxia católica; puede decirse que transgredieron la norma al atreverse a retratar a la clase burguesa como objeto central de la obra, cuando ni el mismo Vydt, ni el cardenal Rollin se aventuraron a ser retratados sino acompañando las escenas religiosas de «La adoración del Cordero Místico» y «La Virgen del caniller Rollin», respectivamente.

Aproximándose al momento de la secularización, la clase burguesa se atrevía a mostrarse en la perennidad de un cuadro, igualándose a la aristocracia a punto de decaer, a los grandes personajes de la Iglesia y a las figuras hieráticas humanizadas. Georges Duby explica de manera clara esta actitud de la clase burguesa:

La referencia que ilumina la reivindicación personal es la referencia familiar en la Florencia del siglo XV donde se ha visto la ruptura con la representación familiar amplia, propia de un

conjunto que pertenece a un grupo específico; esta necesidad individual de hacerse notar respecto del resto del linaje se manifiesta en una inversión que trae consigo el éxito de una carrera, de una casa de comercio, de «un hombre de empresa». Pero la reivindicación del individuo no se contenta con la afirmación de la familia; el deseo de intimidad, de interioridad tras la fachada familiar sino en los distintos espacios de la casa cuyo lugar privilegiado corresponde al amo de ésta.²⁸

Van Eyck se disponía a declarar que la pintura comenzaba a cumplir funciones de tipo legal y que era tanto o más legítima que un documento. Si tantos siglos atrás se había recurrido a la alegoría plástica para legitimar dogmas teológicos, ahora se usaban dichas formas para legitimar una vida común, unas costumbres antes bárbaras de las que la clase burguesa se apoderaba conquistando formas de representación desde el siglo XIII.

Es posible que tanto la clase aristócrata como los burgueses de la zona flamenca difundieran el arte de los Van Eyck como propaganda de unas ideas-unidad que descansaban en el paradigma de los rituales cotidianos, del afianzamiento de las culturas populares, en la legitimación tanto del empleo de la técnica, como de los temas, y de los colores para apropiarse de una peculiaridad enunciativa frente a los prósperos mercaderes del mediterráneo que invadían los espacios meridionales y septentrionales de Europa occidental.

Ahora es preciso plantear la duda: ¿La conciencia de expresar escenas de la vida cotidiana burguesa y nacionalista —cuando el ducado de Flandes pasaba a manos de la casa de Borgoña—, correspondía a este camarero de la corte o a Giovanni Arnolfini, miembro de la próspera colonia italiana de Brujas?

Max Weber se atrevió a afirmar que los adelantos tecnológicos y económicos de los discípulos y bachilleres de enseñanza superior en los Países Bajos e Inglaterra durante el siglo XV se debieron al tipo de educación proveniente de católicos y protestantes, insinuando la posible liberación del espíritu en las cunas

²⁸ P. Ariès y G. Duby (directores): *op. cit.*

de estos.²⁹ Siguiendo esta idea, muchos críticos de arte han atribuido a esta «liberación del espíritu» de la zona flamenca y holandesa las cualidades profanas que ostentaron posteriormente las agudas críticas de El Bosco en torno de la Iglesia, los atrevidos desnudos de Rubens y las inusuales escenas cotidianas de la pintura de género de Rembrandt. ¿Qué hay de extraño en suponer que Jan van Eyck se perfilara como el vanguardista de los temas profanos, como el autor de esa *grande idée* que, lejos de pasar a la historia como una expectativa superada,³⁰ trascendió como una obra de excesiva popularidad desde el *cinquecento* en todos los ambientes artísticos de Italia y de Francia, y que a partir de entonces tuvo nuevos impulsos en cada siglo, tornándose el estudio minucioso de su obra en una nueva oleada de significaciones a medida que se le interrogaba de diferentes maneras? Como señala Robert Genaille, los mismos personajes parecen estar creando su propio mundo:

*Dans cette sereine harmonie où nul mouvement ne déplace les lines, les êtres et les choses sont à leur vraie place. Nous aimons retrouver le rendu minutieux des objets, des étoffes, des bijoux, des traits du visage. Mais ce vérisme réalisé par une main patiente quit suit le genie d'une observation aiguë s'accorde à une grandeur quasi hiératique soulignée par les poses des mains, par la méditation des regards tournés vers un rêve intérieur. Ces deux êtres se présentent à nous, dissemblables mais équivalents, bien d'aplomb, symétriquement posés, ayant entre eux le miroir et ses vastes reflets comme pour posséder avec leur bonheur le monde entier à portée de leurs mains.*³¹

²⁹ M. Weber: *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, pp. 21-26.

³⁰ S. Langer: «Philosophy in a New Key» en C. Geertz: *op. cit.*, p. 19.

³¹ «En esta serena armonía, donde ningún movimiento altera las líneas, los seres y las cosas están en su verdadero lugar. Amamos encontrar la devota minuciosidad de los objetos, las telas, las joyas y los rasgos faciales. Pero este realismo conseguido por una paciente mano que se debe a la genialidad de una aguda observación, refiere además a una grandeza casi hierática representada por las poses de las manos, por la meditación de las miradas dirigidas hacia un sueño interior. Estos dos seres se nos presentan diferentes pero parecidos, si bien con cierto aplomo, simétricamente colocados entre el espejo y sus vastos reflejos, como poseyendo —con su felicidad— todo el mundo en sus manos». (La traducción es nuestra). R. Genaille: *La peinture aux anciens pays-bas, de Van Eyck a Bruegel*, p. 29.

La herencia medieval en la Nueva España

Es importante ver ahora cómo fue recibida la difusión de esta *grande idée* por un grupo muy lejano que le siguió en la historia: la clase criolla de la Nueva España. Estamos ante una de las más repetidas reproducciones iconográficas de esta clase: «Los desposorios de María». Si bien pocos de estos lienzos pasaron a la posteridad a cargo de grandes y reconocidas firmas como la de Villapando, nuestra experiencia en archivos de tres estados de México (de los más prósperos y heterogéneos culturalmente hablando donde floreció ampliamente la cultura criolla bajo el amparo de la minería: Guanajuato, Michoacán y Zacatecas) nos indica la importancia que tenían estas representaciones para los habitantes novohispanos, cuyos registros testamentarios confirman la existencia de, al menos, uno o dos cuadros de «Los desposorios de María», y que estos lienzos tenían un lugar especial a la hora de las dotes o de los regalos hechos por el novio a la familia, denominados «ajuares».

En España, la influencia de la pintura flamenca e italiana había dado lugar al retrato de gran calidad caracterizado por el objetivismo minucioso de los flamencos y la riqueza lumínica de las paletas venecianas; a México llegó hasta muy entrado el siglo XVIII y puede decirse que floreció hasta el siglo XIX.

«Los desposorios de María» reflejaban una dependencia absoluta de la religión adoptada, que, a través de muchos recursos, sería promovida por la clase peninsular recién llegada o por los criollos asentados en las nuevas tierras. Si bien Giotto, antes que Van Eyck, había sentado la estructura iconográfica del pasaje de los desposorios, que luego fue consagrada por Rafael Sanzio, esta iconografía se convirtió en un emblema de los deseos de la clase emergente, pues, en palabras de Pilar Gonzalbo: «para las familias de la nobleza y de los conquistadores enriquecidos con aspiraciones de hidalguía, el matrimonio era signo de honorabilidad y garantía del prestigio de su linaje».³²

³² P. Gonzalbo Aizpuru: *Familia y orden colonial*, p. 56.

No es ocioso que aclaremos que, si un peninsular se animaba a «hacer la América», buscara el respaldo de algún pariente cercano en la Nueva España. Con esto tendría la certeza de que, al ofrecimiento de un oficio, vendría también la promesa de esponsales con alguna parienta o hija del criollo asentado, no para que el invitado se sintiera como en su casa, sino para que adquiriera el compromiso de acrecentar la riqueza o, al menos, de impedir que menguara; para esto se sumaría a la promesa del matrimonio, la de la dote que le acompañaba. Con base en ello, nos aventuramos a asegurar que esta gran idea de legitimar el matrimonio en el interior de las clases burguesas o de los grupos criollos —como en México son llamados, frente a los nobles novohispanos— es un fenómeno que reproduce el sucedido en las cortes burguesas del siglo XV; aquí el pintor vuelve a ser el principal colaborador, si no el protagonista de esta apropiación cultural.

A la suspicacia de nuestro lector, que objetará que no existe el retrato como tal en el virreinato aludido, diremos que efectivamente este grupo cultural se había resistido —como el de la Baja Edad Media— a ser retratado personalmente, y que su vínculo con una trascendencia objetual se llevaba al terreno de las pertenencias y de las donaciones de ajuares sagrados al interior de las iglesias o de las órdenes religiosas; pero uno de los actos más significativos para convalidar sus posiciones sociales era el hecho de encargar pinturas, poseerlas (más que exhibirlas), donarlas y testarlas. Diremos, también, que hacia el siglo XVIII ese criollo iba tímidamente emergiendo a un mundo que adivinaba como propio frente a las ya caducas formas del peninsular que seguía empeñado en dirigir los destinos de la tierra que aquel sentía como propia.

Los rasgos que nos han parecido ideas clave para detectar esta herencia cultural de Van Eyck se centran en la pareja de san José y la virgen María (llamado retrato doble, que surge en primer plano como el de los Arnolfini). Aquí, el lampadario es sustituido por el gran sacerdote que porta en su cabeza el ojo omnividente de Dios. Atrás de la pareja siempre asoman unos ángeles acompañando la

escena, pero hay rostros (al menos en la escuela de Villalpando) que nunca reflejan explícitamente su calidad de ángeles, puesto que no llevan alas, lo cual nos lleva a suponer que no son sino testigos de ese matrimonio. En uno de los ejemplos de esta pintura novohispana se reproducen los tapetillos flamencos, que también obedecen a una tradición de la zona cordobesa; pero en varias pinturas la iconografía, las frutas y las flores igualmente acompañan este conjunto. Los drapeados de la virgen y la zapatilla de san José nos recuerda la inconfundible iconografía de los Arnolfini y el rostro de ella, así como el estómago prominente y la cabeza rapada, a la burguesa Giovanna. El tema de la cama no es expresado en esta escena acompañando a María, pero sí lo es en posteriores momentos, como en el nacimiento de Jesús que, reiteradamente, fue representado por Miguel Cabrera. La cama no podía ser representada en esta iconografía porque, además, el momento de los esponsales —mucho menos la consumación real— no había pasado por la mente de los artistas, añadiendo que en la Nueva España fueron aún más cuidadosos con las temáticas que pudieran desviar la conciencia de los indígenas.

Los colores que se repiten en ambas escenas son los correspondientes a san José, como el verde y el café, el azul para María y el rojo para el gran sacerdote. El significado de los colores ha cambiado y además no es el mismo en la atmósfera profana que en el seno de la iglesia novohispana: el verde en la iglesia católica simboliza la casta sacerdotal y del pastor en sí o el que lleva la palabra de Dios; el rojo constituye el emblema de la realeza en gran parte de las culturas, incluso en las orientales.

Durante los siglos XVII y XVIII en Nueva España se repiten los cánones iconográficos de los desposorios, al parecer, influenciados por Durero.³³ Sebastián López de Arteaga, Baltazar de Echave y Rioja, Juan Correa y Luis Juárez son otros de los grandes exponentes. Hay desposorios que muestran el momento cumbre de los pintores barrocos del siglo XVIII; sin embargo, otros, ya en épocas

³³ E. Vargaslugo y J. G. Victoria: *Juan Correa, su vida y su obra. Repertorio Pictórico*, t. IV, p. 81.

anteriores, habían pintado con la misma paciencia los drapeados característicos de la pintura flamenca, que fueron retomados por Tiziano y Murillo, lo cual sustenta nuestra hipótesis de que el legado de las nupcias había pasado casi sin ninguna alteración desde la corte de Flandes hasta las casas domésticas de la Nueva España, salvo en la temática de los claroscuros típicos del barroco, pero que conservan el origen de la luz oblicua de Van Eyck se desplazó a la Nueva España como un soplo de luz entre las nubes caprichosas.

Creemos que tanto en la época emergente de la burguesía flamenca, como en el fortalecimiento de la clase criolla en el siglo XVIII en Nueva España, los códigos de comunicación jugaron un importante papel en el que las representaciones plásticas se convirtieron en un lenguaje tácito de toma de decisiones en un mundo a veces arrebatado, a los que llevaban sobre sus espaldas todo el peso económico de las diferentes regiones de la Nueva España. Entonces, los artistas de la época se convirtieron en un recurso reiterativo para asumir posturas y plasmarlas ante aquellos que no les quedaran muy claras.

Ambas épocas, sin duda, son coyunturales; en ellas prolifera una serie de orientaciones estandarizadas como la consolidación de la burguesía. Como señala Robert Genaille: «*Unis dans la richesse de leur intérieur bourgeois, ils restent distincts selon les formes sociales de leur temps, la femina est du côté du lit et de la chambre, l'homme du côté de la fenêtre ouverte sur la cité active*». ³⁴ Pero el matrimonio legal era alentado por la misma iglesia católica en el mundo iberoamericano. Fue así como los continuadores de Van Eyck plasmaron un modelo de vida que no habría de romperse sino hasta la protesta del modernismo. Esta noción, que «estalló en el paisaje intelectual», ³⁵ se convirtió en una idea seminal porque era valedera y porque pudo hacerse extensiva al campo interpretativo de la

³⁴ Unidos en la riqueza de su burguesía interior, ellos permanecen distintos según las formas sociales de sus tiempos, la mujer está al lado de la cama y la recámara, el hombre al lado de la ventana abierta sobre la ciudad activa. (La traducción es nuestra). R. Genaille: *op. cit.* p. 29.

³⁵ Geertz: *op. cit.*, p. 19.

cultura que le generó; pero, desde nuestra perspectiva, fueron Jan Van Eyck y —en todo caso— el burgués convencido de su estatus quienes se atrevieron a signar, desde la estética, un legado común para el resto del mundo occidental.



Fuentes

AGUAYO, Fernando, y Lourdes Roca (coordinadores): *Imágenes e investigación social. Memorias del Primer Congreso Internacional sobre Imágenes e Investigación Social*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2005.

ARIÉS, Philippe y Georges Duby (directores): *Historia de la Vida Privada: II: De la Europa feudal al Renacimiento* (traducción de José Luis Checa Cremades), Buenos Aires, Taurus, 1990.

- CANADAY, John: *Cómo apreciar la pintura* (col. cuadernos de arte, traducción de Alfonso Rubio et al.), México, ITESM-CEMPAE, 1977.
- CAZENEUVE, Jean: *Sociología del rito* (traducción de José Castelló), Buenos Aires, Amorrortu, 1971.
- DARTON, Robert: *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa* (traducción de Carlos Valdés), México, FCE, 1987.
- GEERTZ, Clifford: *La interpretación de las culturas* (traducción de Alberto L. Bixio), México, Gedisa, 1987.
- GENAILLE, Robert: *La peinture aux anciens pays-bas, de Van Eyck a Bruegel*, París, Pierre Tisné, 1954.
- GONZALBO Aizpuru, Pilar: *Familia y orden colonial*, México, El Colegio de México, 1998.
- HUIZINGA, Johan: *El otoño de la Edad Media* (traducción de José Gaos), Madrid, Alianza, 1990.
- LABROUSSE, C. E. et al.: *Órdenes, estamentos y clases. Coloquio de historia social, Saint-Cloud. 24-25 de mayo de 1967* (traducción de Pilar López Mañez), Madrid, Siglo XXI Editores, 1987.
- Las bellas artes. Enciclopedia ilustrada de pintura, dibujo y escultura*, V. 3, Arte flamenco y Holandés, séptima edición, Milán, Grolier, 1974.
- PANOFSKY, Erwin: *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1984.
- SCHULTZ, Uwe (director): *La fiesta. De las saturnales a Woodstock* (traducción de José Luis Gil Arista, México, Alianza Cien/ Conaculta, 1995).
- VARGASLUGO, Elisa, y José Guadalupe Victoria: *Juan Correa, su vida y su obra. Repertorio Pictórico*, t. IV, primera parte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- WEBER, Max: *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (cuarta edición (traducción de José Chávez Martínez), México, Premia, 1981.

LA MÚSICA EN LA EXPERIENCIA SOCIOCULTURAL DEL MUNDO MEXICANO

Gonzalo de Jesús Castillo Ponce

Música:
oigo adentro lo que veo afuera,
veo dentro lo que oigo fuera.
Octavio Paz

Diversidad y polivalencia implican, para los estudiosos el acto de representación de la música de concierto en México, su pertenencia a un universo cultural, en particular prolijo en el siglo pasado, que ha dado la gran posibilidad de discernir sus tipologías y características; su espacio sonoro-temporal ha sido oportuno, único e irrepetible. En él, permisiblemente, se establecieron más diferencias que semejanzas respecto de otros universos musicales. En él, se presume, se elaboraron obras de emisión y percepción que cobrarían formas propias y originales, con lo que se evidenciarían conductas disímiles y grados de desarrollo que ahora urgen de lucidez investigativa sobre su distintividad y sentidos de coherencia alcanzada.

Variados han sido los acontecimientos socio-musicales en cuyas derivaciones van resonando y distinguiéndose los aspectos del acto emisión-percepción. Algunos se han desarrollado de forma dinámica a partir de los cambios fenoménicos de la música en la red neuro-sensitiva, psicológico-simbólica y socio-valorativa de la sociedad mexicana en sus diferentes capas y niveles de sensación, percepción, conocimiento, pensamiento y actuación.

El mundo actual de la música en México es la acumulación de un conjunto ilimitado de maneras expresivo-musicales encarnadas

en nuestra culturalidad. Identificar sus propiedades existentes, su plasmación y codificación, sus cruces con un sistema no musical como el del habla, ha dado la necesaria inspiración para la creación musical de pronunciamientos semejantes al de la locución; por ejemplo, el arrullo, la tonadilla, el sonsonetillo y el retintincillo, lo que ha permitido a las manifestaciones musicales ciertos modos llanos del hacer y escuchar la música, sea «sola» o, la mayoría de las veces, conjuntada al texto de orden variado, dancístico, literario, visual, táctil, sintético y sincrético. Sobre ello, la oferta musical a la que estamos expuestos en nuestro país, se puede considerar incomparablemente extendida y ciclópea.¹

No obstante, el acto de emitir y percibir la música en México denota diversos grados de responsabilidad y de análisis mutuo, tanto en la conducta de quien la crea, como en la de quien la escucha, lo que deviene en el hecho imperativo, comprometido, razonado, consciente y, en la mayoría de las ocasiones, lleno de pliegues demandantes de una articulación y una dramaturgia musicales que estén de acuerdo con todo un universo de semantización sonora alcanzado en el mundo.

En este trabajo, de manera breve, con el conocido término de «audición», identifico una serie de eventos relacionados con la sonorización y la interpretación de aquellas obras puestas en la gramática musical, aquella música situada en la tradición escrita, pero que en sus inmediaciones ha sido preformada por las inmensas maneras de la tradición oral.

A su vez, en ampliación y profundización axiológicas, a través del vocablo *audiación*, daré identidad a todo ese conglomerado de situaciones que derivan de la interacción de la música con y por los «otros». Es la música y su nivel de desarrollo y riqueza alcanzados, donde el *homo sapiens*, el *homo ludens* y el *homo faber* —entre

¹ «Internet ha revolucionado la forma de escuchar música. Ya no hace falta que esperes o que estés atento a la hora de inicio de un programa, solamente has de buscarlo por internet y tener la suerte que tal programa o artista tengan una web con música, un podcast, un canal en Youtube, Myspace o cualquier otro método», en <http://www.articulo2.com/musica-articulos/nueva-forma-de-escuchar-la-musica-605737.html>

tantos tipos de hombres que se encuentran separados hipotéticamente, gracias a sus respectivas funciones—, han dado paso a otro tipo, cada vez más perfilado, necesario y definido: el *homo auscultare* —hombre que escucha—, aquel tipo de hombre perceptivo a la música que es capaz de escuchar —quizá mejor, «surfear»— entre las olas sonoras de la *audición* y la *audiación*.

Se puede distinguir, por consecuencia, en este planteamiento la existencia de una gran abundancia sonora que hace válidos al analista la acotación del uso y el empleo del concepto *homo auscultare* mexicano para fines de practicidad esquemática, isomórfica² y sinestésica,³ que posibilita clarificar aquellos aspectos que se refieren consustancialmente a la proporción, el enlace y el volumen de la música del mundo mexicano.⁴

Sabemos que el sonido es un agente físico ondulatorio que impresiona nuestro oído, y que en sus extremos están el infrasonido y el suprasónico, intensidades definidas por debajo de los 20 Hertz y por encima de los 20,000;⁵ no obstante, nuestro cuerpo, y no exclusivamente nuestro oído, permite percibirlo de

² Como una consecuencia o una deducción del raciocinio que hace permisible el hecho que una entidad adquiera comparativamente las propiedades extensivas de otra. En música, un isomorfismo consiste en atender análogamente, «andar con cien ojos» a través de la obra musical como si se estuviera en otro sistema no musical y no sonoro, sino visual y táctil.

³ La sinestesia es una figura retórica que consiste en enlazar sensaciones percibidas por órganos sensoriales distintos.

⁴ Tuve la oportunidad de conocer a algunos conferencistas que participaron en Voces Híbridas: Ciudad, Huventud e Interculturalidad. Releyendo a García Canclini, evento efectuado en la Rectoría General de la UAM (Ciudad de México) en octubre de 2009; destaco al etnomusicólogo Francisco Cruces, de la UNED, España. De uno de sus trabajos: «Coherencia musical. Aportación de la música a la construcción de mundos» publicado en la *Revista Transcultural de Música* #6, junio de 2002 (disponible en la web: <http://www.sibetrans.com/trans/trans6/indice6.htm>), me he entusiasmado en parafrasear parte del tema de esta conferencia.

⁵ Los Hertz pertenecen a un sistema de medición del sonido que se basa en la presión que el sonido ejerce sobre nosotros. Tenemos limitado el oído entre las 16 y 20,000 vibraciones por segundo; por debajo están los infrasonidos; por encima, los suprasónicos. Los infrasonidos, en muchos casos, son empleados y escuchados por animales, mas no por el hombre. Los suprasónicos permiten que el hombre civilizado, por ejemplo, los utilice como sondas enviadas al espacio para captar señales de objetos y de su localización.

diversas maneras, incluyendo la impresión de «sentirlo», «verlo», «olerlo» y «tocarlo». Sus vibraciones son remodeladas en nuestro interior total, es decir, en el interior de cada uno de nosotros, asociado a una cultura. El *oído piensa*, el *oído cree*.

Las personas decimos que entendemos, lo que oímos, sólo si podemos organizarlo, bajo una pauta que le de sentido, que haga inteligibles los estímulos respecto a un patrón coherente. En otro caso hablamos de ruido, que es lo que suele decirse de todas las músicas que no se entienden. Lo verdaderamente importante que hay que subrayar, es que en el fenómeno musical, los estímulos sonoros, vienen siempre, ya preinterpretados, por ejecutantes y oyentes...⁶

El sonido, sin duda, impacta en nuestra estructura total, corpórea, emotiva, racional, cognitiva y metacognitiva; pero son los componentes culturales identificados en la música los que amplían espectacularmente su percepción. El sonido musical dilata en nuestro interior una gran complejidad de evoluciones; su «energía sonante» transporta múltiples códigos de información, significación y resignificación conllevadas físicamente por una variedad de mezclas en diferentes frecuencias y amplitud de ondas, pero portadas en heterogéneos niveles asociativos a una multilateralidad cultural general y específica de cada contexto social.

En México, la noción de coherencia o grado de conexión, enlace y correspondencia alcanzados, ha sido central para la música; sin ella, no podría haberse adquirido relación alguna con el mundo inmediato, regional, nacional e internacional.

⁶ F. Cruces: «Coherencia musical. Aportación de la música a la construcción de mundos» en *Revista Transcultural de Música* #6, junio de 2002, en <http://www.sibetrans.com/trans/trans6/indice6.htm>, pp. 3 y 4.

Soy
una arquitectura de sonidos
instantáneos
sobre
un espacio que se desintegra.
OCTAVIO PAZ

La música vive la existencia de una coherencia antropológica, coherencia que se halla en las intersecciones descubiertas en menor o mayor grado con la imbricación sociocultural. Es práctica de las experiencias musicales de México y del uso variado de sus elementos que, en grado importante, sea por la especificidad de los procesos o por las interconexiones y comunicaciones de la misma, le han dado una coherencia antropológica que la definen como identitaria del país.

Esa identidad ha trascendido en la obra musical y sus procesos de audición-audiación de gran parte del saber. Los historiadores, por ejemplo, ya distinguen una jerarquización en su hacer, dicen que

el Estado tenochca daba mucha importancia a la educación [y que] en las escuelas, templos y casas de canto inculcaban en los jóvenes la conciencia histórica de que los aztecas eran descendientes de los toltecas, y elegidos por Huitzilopochtli para mantener la vida de los dioses.⁷

De esta manera, se fueron difundiendo en las expresiones musicales de las posteriores generaciones hispanizadas, los sentimientos y emociones característicos de la veneración y sacralización.

Entre las materias en que se enseñaban en el *cuicacalli* o en el *calmécac*, se encontraba la música; quienes la impartían eran el *tlapizcatzin* —residente de los templos y encargado de enseñar y corregir los cantos—, el *tzapotlateohuatzin* —sustituto del primero—, el *tlamacazcateutl* —maestro dedicado a enmendar los cantos errados— y el *epcoaquacuiltzin tec pic toton* —poeta compositor

⁷ L. Turrent: *La conquista musical de México*, 1993, p. 54.

y experto en el calendario ritual—; todos ellos, evidentemente, gozaban de una jerarquía mucho mayor frente a aquellos no dedicados a su enseñanza. La palabra «canto» era voz sinónima de conocimiento. *In xochitl in cuicatl*, «“flor y canto” era el nombre con que se designaba una obra artística melódica y literaria: un texto en verso acompañado por instrumentos y compuesto para ser entonado».⁸

La coherencia de la música tiene una clara identificación en nuestro país con el comportamiento individual y social. Los etnomusicólogos, a decir de Cruces, consideran la hipótesis de que el hecho musical está vinculado necesariamente a un sistema integrado e íntimamente coherente de disposiciones perceptivas y auditivas, es una «suerte de ascesis o depuración».⁹ Algunos analistas destacan que lo autóctono

está presente en mucha mayor medida de lo que generalmente se acepta, en la música como en otras expresiones artísticas de México, aunque a veces apenas se insinúa sutilmente —y digamos de paso que la sutileza es, a no dudarlo, uno de los rasgos que más cabalmente representa todo lo indoamericano.¹⁰

De allí gira hacia el enlace y la unión cultural, diciendo que

como en todas las culturas antiguas, la música es mediadora entre el hombre y las fuerzas naturales; por ella el hombre se reintegra al universo, recupera la unidad perdida. [...] La música forma parte de la misión del hombre de restablecer los equilibrios cósmicos. Tristeza, furia, alegría, esperanza.¹¹

La belleza musical no se reduce a un hedonismo acústico ni a una pura satisfacción intelectual, geométrica, simétrica, proporcional; es esa constante e innegable relación entre el dato sonoro y sus

⁸ *Idem*, p. 59.

⁹ F. Cruces, *op. cit.*

¹⁰ L. Acosta: «El acervo popular latinoamericano» en *Musicología en Latinoamérica*, p. 31.

¹¹ *Idem*, p. 34.

efectos físicos y psíquicos. En cuanto a ello, Zoila Gómez habla de una relación «utilizada hasta nuestros días en las analogías al uso, tanto sensitivas como afectivas: música ligera, fría, vaporosa, música tierna, apasionada, nostálgica, alegre, audaz»,¹² respecto de cuyas esencias somos indiscutible, indubitable y auténticamente sinestésicos.

*La música
inventa al silencio,
la arquitectura
inventa al espacio.
Fábricas de aire.
El silencio
es el espacio de la música:
un espacio
inextenso.
No hay silencio
salvo en la mente
OCTAVIO PAZ*

«Lectura de John Cage» (fragmento)

El medio mexicano actual no es hostil a los aportes musicales de la música de concierto o académica, es un medio abierto donde se proyectan y circulan ideas y trabajos musicales. Ahora es posible someter la experiencia artístico-musical no solo desde la sociología, sino desde una gran gama de enfoques, mediante la participación de equipos inter y transdisciplinarios. Los procesos de apropiación no dependen más que de los receptores. Julio Estrada ha dicho que en experiencias colectivas de audición

la música que más parece interesar a los espectadores es por lo general aquella que se comprende sin explicación verbal alguna[...] Cuando todo es suficiente en ella para propiciar su conocimiento o descubrimiento por medio de la percepción, no se requiere de ayuda. Ahora bien, comprender la música por sí misma puede ser, sin embargo, una idea fincada en la supuesta universalidad de los valores musicales o en la creencia de que todo ha sido

¹² Z. Gómez García: «Prólogo: La música burguesa europea como resultado del conocimiento acumulado en las esferas de la teoría, la estética y la historiografía» en *idem*, p. 8.

hecho en dicho campo inventivo y nuestra percepción musical está preparada para recibir toda forma posible. Escuchar música de otras culturas no equivale necesariamente a su comprensión.¹³

Aquí, es importante coincidir con Estrada en lo que es la música para cada hombre o cada sociedad y sobre su conformación en el gran fenómeno que puede ser no comunicado por la propia música. Estamos convencidos de que, a partir de las nuevas experiencias auditivas, se hace necesario conocer en qué valores se sustenta cada música,

para aprender a escucharla y comprenderla, o para corroborar lo que nuestra intuición inciertamente trata de comprender. El proceso de comprensión de la obra musical es muy semejante al que tiene el iniciado en música o a quien comienza a inventar sin saber cómo verbalizar o describir lo que escucha internamente.¹⁴

Repitiendo a Cruces, diría que el punto de partida «sería la hipótesis hermenéutica de que la música opera no con sonidos, sino con la escucha, es decir, con la actividad que el oído desarrolla en torno a lo que oye».¹⁵ De allí las frecuentes confusiones en dos aspectos diferenciados del hecho musical, el sonido en tanto que señal acústica y el sonido en tanto que fuente cultural de percepciones, sensaciones y conceptos.

Las diversas maneras y disposiciones de escuchar han significado históricamente una limitación para llegar a comprender la gran variabilidad y flexibilidad de los sistemas musicales humanos.

Tomemos por ejemplo dos obras orquestales disímiles en su realización, basadas ambas de una temática similar, la denominada

¹³ J. Estrada: «La música en la palabra» en *Tiempo y Arte*, edición del XXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte, p. 296.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ F. Cruces: «Coherencia musical. Aportación de la música a la construcción de mundos» en *Revista Transcultural de Música* #6, junio de 2002, en <http://www.sibetrans.com/trans/trans6/indice6.htm>.

Sinfonía Teotihuacan, del compositor José Juan Hernández, y la *Rapsodia Mestiza*, del compositor Carlos Pazos; ambas muestran una congruencia representativa de un producto no aislado de la sociedad, cuya forma estética está en dependencia de la rica fusión entre las materias del saber y del quehacer asociadas a su inventiva.

*El silencio es una idea,
La idea fija de la música,
La música no es una idea:
Es movimiento,
Sonidos caminando sobre el silencio*
OCTAVIO PAZ

En este país, la obra musical ha intentado, con ciertas diferencias, consolidar una esencia interior. Los músicos cada vez más son del interior y de la esencialidad, lo que significa estar en condiciones inmejorables para escuchar y captar, desde la interioridad, sutiles marcas estilísticas, ciertos potenciales genéricos y desarrollar con mayor propiedad las herramientas musicales.

Una observación fundamental no deja de percibir en el contexto mexicano la formación de nudos, especies de uniones donde se suceden y encadenan con la música muchos eventos indirectos y formas de subsistencia, que luego resultan ser de extrema trascendencia a nivel macro. En el sentido procesal, la caracterización de lo que es un nudo prototipo permite ver múltiples aspectos. Para estudiar estas relaciones, que, por lo demás, determinan lo esencialmente musical, no es necesario ser un musicólogo, sino tener muy claro cuáles son o podrían ser las manifestaciones, los hechos o eventos que están involucrados en determinados procesos y cómo es que se podrían abordar. Si conseguimos establecer las tramas y los nudos claves, podremos ir de un ámbito a otro sin mayores impedimentos. Ese es un asunto metodológico que se dilucida en un íntimo contacto con lo contextual

Junto con la inevitable herencia de las tradiciones musicales, dentro de las cuales se han desenvuelto los lenguajes sonoros surgidos del desarrollo tecnológico, existe en México una nueva

renovación estético-sonora, caracterizada por la aparición de diferentes vertientes de la música electrónica contemporánea.

Hernán Villaseñor, autor de un extraordinario y bien logrado disco compacto, decanta a través de las diez muestras sonoras («Construcciones», «Ventanas microscópicas», «Diario sonoro», «La espera», «Ensalada inestable», «Paisaje», «Noise construction», «Siempre ansioso», «Mural» y «Construcción 1») un nuevo concepto personal de transformación sonorística en ámbitos conceptuales transversales y múltiples como el musical, el filosófico y el visual para generar imágenes que enriquecen el escenario de las realidades artísticas.

En cada una de las muestras se van obteniendo percepciones múltiples que van desde los «sobresaltos» creados por mezclas sonoras abruptas, los «estrellamientos» y «chiflidos visuales», de empalmes tipo «resorte», de polifonía estratificada de diversos bloques y líneas sonantes que dan la ilusión de pesadas máquinas trasladadas sobre vías férreas, de fricciones de metal, de apertura y cierre de ventanas, de ulular de vientos que atraviesan o percuten en todo objeto, de abundancia, devastación y vértigo, de timbres extraños, de celulares llamando, de pasos deambulando, de campanas repicando, de voces múltiples y desdibujadas, de caída de madera, de nebulosas que contienen diversas estrellas en ritmos y pulsos. Resultado de estas sensaciones, pareciera a los oyentes, como «tendidos» en estado de vigilia y haber sido «salpicados» con el agua derramada de nuestros pensamientos. La audición es una experiencia audial preparada por «cascadas de susurros múltiples».

Este conjunto de acciones a favor de las manifestaciones musicales y sonorísticas han hecho que, con nuevos aires, sobresalga la ciudad de Morelia, lugar de músicos polifacéticos que han encontrado distintas expresiones artístico-tecnológicas para la plasmación de un nuevo imaginario socio-musical, las cuales, dicho en el lenguaje prototípico, son «generadas», «osciladas», «filtradas» y «moduladas» a través de las variedades analógicas o digitales del Moog, el Oberheim, el ARP y el Prophet, entre otros sintetizadores.

Construcciones es un espacio y un tiempo sonoros, que invita a los oyentes a concebirse abierta y creativamente en su propia imaginaria. Así, más allá de su causa y función, *Construcciones* proporciona al público el enorme efecto de constituirse en una obra libre en el tiempo: libre, pero sujeta por la tarea que ha de cumplir funcional y anímicamente en cada espacio receptor. De esta manera, la grabación mantiene abiertas y posibles inclusiones del performance, la multimedia, la acción escénica y otros elementos, los que, al no estar presentes en la audición, precisan en el oyente a la realización de un acto de audición, es decir de co-creación, en donde su imaginación cultural es fundamental. De allí que *Construcciones* sea causa del efecto de imaginaria, tan necesaria en los contextos actuales de la modernidad, y sin la cual no podríamos construir los caminos del entendimiento intelectual-emocional.

Música no es silencio;
No es decir
Lo que dice el silencio,
Es decir
Lo que no dice.
Silencio no tiene sentido,
Sentido no tiene silencio
Sin ser oída
La música se desliza entre ambos.
OCTAVIO PAZ

Dentro de las nuevas maneras de concebir música percusiva en México, se encuentra la contribución del cuarteto Versus 8, en la grabación denominada *Travesías*, cuyo distintivo es hacer que el público base sus primeras impresiones audibles con la fórmula de eliminación de información, distorsión y generalización, aspectos con los que contribuye este ensamble, extrayendo de la vida musical contemporánea un nuevo diseño narrativo sobre las acciones musicales trascendentales o dignas de memoria y causando, a su vez, la confluencia de mixtas alusiones paratácticas usadas en la composición, así como de fórmulas nemotécnicas en su repentización, también aspectos técnicos y prepositivos que subrayan la

importancia del cuarteto de percusiones y su aportación musical contemporánea.

Los cuatro jóvenes percusionistas —Carlos Barrón Valadez, Pedro Salvador Velasco, Enrique «El Don» Sterling García y Andrés Arturo Gómez Jaimes— consiguen demarcar sus cualidades interpretativas, creando en un estilo propio nuevas e interesantes versiones de interpretación de obras conocidas del repertorio, como «Omphalo centric lecture», del compositor australiano Nigel Westlake, o «Third construction», del norteamericano John Cage; estimulando, a su vez, a la creación de nueva música para ese particular tipo de agrupación, como «Falso nocturno» (obra extraordinaria de gran sentido polifónico y poliédrico relieve, que seguramente tendrá un lugar merecido en la producción cuartetística mexicana) del compositor Hebert Vázquez, o «Caminando hacia atrás mirando el horizonte», del joven mexicano Iván Naranjo.

Versus 8: Travesía es una grabación que pone de manifiesto la necesidad de conocer a la música de percusión, de apreciar su naturaleza y papel que juega en la construcción y funcionamiento de la música contemporánea. Es una verdadera travesía que demuestra a cabal profundidad la necesidad de articular un repertorio con obras de autoría e identidad mexicana, para lo cual existe un enorme potencial histórico y simbólico.

Podríamos decir, de un modo general, que el arte musical de México se ha concebido no únicamente a través de la práctica en las obras, de los artistas y sus escuelas, es decir, en esa peculiar creación de obra tangible o intangible y hacer múltiples con ella, sino mediante una manera significativa de la praxis de la teoría y la estética, de un cierto tratar de precisar y de metodizar las significaciones alcanzadas. Allí están obras como la denominada «Música interior» del ciclo *Arcos* de Francisco Javier González Muñoz, compositor que ha trazado su vida artística entre Aguascalientes y Zacatecas.

En el entorno mexicano es hoy inevitable mantenerse ajeno a la inmensa variedad de manifestaciones y entrecruzamientos musicales. «La música es como un escenario sobre el que las estructuras elementales o los arquetipos que subyacen a la experiencia del ser humano se representan». ¹⁶ «No podemos exagerar el potencial transformador que puede suponer acompañar nuestra vida con música adecuada a nuestras necesidades». ¹⁷ Diré con Peter Szendi que «me parece como si siempre hubiera habido música a mi alrededor; imposible decir si un día —y cuando— comenzó». ¹⁸

Fuentes

- ACOSTA, Leonardo: «El acervo popular latinoamericano» en *Musicología en Latinoamérica*. Ciudad de la Habana, Arte y Literatura, 1984.
- CRUCES, Francisco: «Coherencia musical. Aportación de la música a la construcción de mundos» en *Revista Transcultural de Música* #6, Junio, 2002 (disponible en la web: <http://www.sibetrans.com/trans/trans6/indice6.htm>).
- ESTRADA, Julio: «La música en la palabra» en *Tiempo y Arte*, edición del XXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991.
- GÓMEZ GARCÍA, Zoila: «Prólogo: La música burguesa europea como resultado del conocimiento acumulado en las esferas de la teoría, la estética y la historiografía» en *Musicología en Latinoamérica*. Ciudad de la Habana, Editorial Arte y Literatura, 1984.
- MCCARTHY DRAPER, Maureen: *La naturaleza de la música. Un camino para el bienestar interior*. Barcelona, Paidós, 2002.
- SZENDY, Peter: *Escucha. Una historia del oído melómano*. Barcelona, Paidós, 2003.
- TURRENT, Lourdes: *La conquista musical de México*. México, Fondo de Cultura Económica 1993.

¹⁶ M. McCarthy Draper: *La naturaleza de la música. Un camino para el bienestar interior*, p. 68.

¹⁷ *Idem*, p. 144.

¹⁸ P. Szendy: *Escucha. Una historia del oído melómano*, p. 17.

SOBRE LOS AUTORES

NOELIA ÁLVAREZ ROMERO estudió en el Conservatorio Nacional de México en la clase de los brillantes pianistas Aurora Serratos, Guillermo Salvador y María Teresa Rodríguez. Becada por el gobierno de la Unión Soviética en 1988. Ingresó en la Academia Estatal de Música de Bielorrusia, graduándose en la especialidad de piano, obteniendo el grado académico de Maestría en Artes en 1994. De 1994 a 1996, realizó estudios de postgrado en la especialidad de piano en la clase de la reconocida pianista Alla Khimchenko en la misma institución. Posteriormente, en el año 1997, terminó la maestría en la especialidad de Música de Cámara bajo la dirección de la eminente artista doctora Galina Nekrasova, graduándose con excelencia. Realizó estudios de doctorado en Arte Musical en la Academia Estatal de Música de Bielorrusia de 2004 a 2007, siendo su asesora científica la doctora en artes Elena Gorokhovich y graduándose como doctora en Filosofía (*Ph.D*) en Artes en el año 2007. Desde 1999, es maestra de la especialidad de piano en la Unidad Académica de Música de la Universidad Autónoma de Zacatecas (UAZ). Asimismo, ha participado en congresos nacionales e internacionales de musicología. Es líder del CA-UAZ-141 «Estudios multidisciplina-rios en arte, composición, teoría musical e interpretación». Contacto: nalvrom@hotmail.com

ALEJANDRO AUGUSTO BARRAÑÓN CEDILLO se graduó como pianista concertista en 1991 en el Conservatorio Nacional de Música, donde fue alumno de Aurora Serratos. Estudió dos años el programa de pianista-concertista en la Hochschule für Musik und darstellende Kunst de Viena con Michael Krist. Obtuvo el grado *Master of Music* en Longy School of Music en Cambridge, Massachusetts, estudiando con Wayman Chin (piano), Robert Merfeld (música de cámara), y el de *Doctor of Musical Arts* en la Universidad de Houston con Timothy Hester. Defendió su tesis doctoral sobre los Estudios para

piano de Carlos Chávez en 2006. Fue becario del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes del gobierno Austriaco, del programa Fulbright-García Robles, así como del Programa de Mejoramiento del Profesorado (PROMEP). Recibió el Premio Nacional de la Juventud en 1987. En Estados Unidos consiguió importantes reconocimientos: fue ganador del «Honors Competitions 2001» de Longy School of Music, así como de dos ediciones del premio «Ruth Tomfohrde» (2003 y 2005), concedido por la Universidad de Houston por la excelencia de su actividad camerística. Como pianista, se ha presentado en el Festival Internacional Cervantino, diversas temporadas de la Foundation for Modern Music de Houston, Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez, Festival Nueva Danza-Nueva-Música, Festival Internacional de Música Contemporánea de La Habana, Cuba, Florida International University, New Mexico State University, Konservatorium de Viena. Ha participado como ponente en congresos de investigación musical con ensayos sobre la obra pianística de Carlos Chávez y de música mexicana del siglo XX. Su producción discográfica incluye dos discos compactos con obras de cámara para cello y piano con César Martínez Bourguet, así como la reciente grabación de una antología de obras para piano solo de Carlos Chávez. Miembro del CA-UAZ-172 «Teoría, historia e interpretación del arte».

JORGE BARRÓN CORVERA es violinista y docente-investigador. Tiene doctorado por la Universidad de Texas en Austin; ha ejercido la interpretación, docencia e investigación musical en México y Estados Unidos. Concluyó una estancia postdoctoral en la Universidad Yale. Sus principales maestros de violín han sido Félix Villanueva, Manuel Suárez, Vincent Frittelli y Leonard Posner; tomó también cursos especiales con Raymond Gniwewk, Leon Spierer y Ruggiero Ricci. Ha tocado en orquestas de las ciudades de México, Zacatecas, Querétaro, Guanajuato, Chihuahua y San Luis Potosí; así como en Austin, Laredo, Corpus Christi, San Marcos, Waterbury, Meriden, Greenwich y New Haven, entre otras. Se ha presentando con ensambles mexicanos en Cuba, Chile, Francia, Italia, Austria,

México y Estados Unidos. Realizó siete producciones discográficas con las siguientes agrupaciones: Trío México, Camerata Ponce, Ensemble Clásico de Zacatecas, Capilla Barroca, Orquesta Sinfónica de San Luis Potosí y con la mezzosoprano Sarah Ortiz. Participa frecuentemente como ponente en congresos nacionales e internacionales. Ha publicado artículos en revistas musicológicas de México, Inglaterra y Estados Unidos, incluyendo *Pauta*, *Heterofonía*, *The Strad*, *The Classical Guitar*, *Journal of Singing* y *Journal of the American Viola Society*. Colaboró en la producción de cuatro ediciones críticas con música de Manuel M. Ponce, publicadas por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). En 2004, Greenwood Publishing Group publicó su libro *Manuel M. Ponce: A BioBibliography*. Fue coordinador y autor de un capítulo del libro *Violín, viola, violoncello y piano: procesos de enseñanza-aprendizaje*, editado en 2009 por la UAZ; ese mismo año, el Gobierno del Estado de Zacatecas le otorga la medalla al mérito musical «Candelario Huízar». Es profesor de la Unidad Académica de Música de la UAZ, integrante del CA-UAZ-129 y miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI).

GONZALO DE JESÚS CASTILLO PONCE tiene licenciatura en Composición musical, maestría en Bellas Artes y doctorado en Ciencias sobre el Arte. Realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música, el Conservatorio Chaikovski de Moscú (Rusia), el Conservatorio de Odessa (Ucrania) y el Instituto Superior de Arte de La Habana (Cuba). Es docente-investigador de la UAZ, donde fue director de la Unidad Académica de Música. También ha sido director de la Escuela Superior de Música de la Universidad Autónoma de Coahuila, coordinador de la Academia de Teoría del Departamento de Música de la Universidad Regiomontana, catedrático de la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Cuenta con varios libros publicados; es coordinador y autor de capítulos de libro. Es miembro del SNI, del Comité Acreditador del Consejo para la Acreditación de la Educación Superior de las Artes (CAESA A.C.) y de la Sociedad de Autores y Compositores de Música. Es director general de Cima y Sima: musicología en acción e integrante del CA-UAZ-129.

IRMA FAVIOLA CASTILLO RUIZ es licenciada en Historia por la UAZ y maestra en Historia por el Colegio de Michoacán. Actualmente es tesista del Programa de Doctorado en Historia de El Colegio de Michoacán (ColMich). Cuenta con varios cursos y diplomados de especialización, tales como «Gestión pública para el desarrollo local con enfoque de sustentabilidad» (ColMich), «Patrimonio Cultural y Natural» (UAZ), «Gestión de políticas públicas» (Universidad Nacional del Litoral de Argentina) y «Desarrollo Cultural y Políticas Públicas» (Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Michoacán y la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo). Las líneas de investigación en las que ha desarrollado trabajos son arte y religiosidad popular en Zacatecas siglos XIX y XX, santuarios y peregrinaciones y gestión cultural y políticas públicas del patrimonio cultural. Desarrolla su proyecto de investigación doctoral: *Estado y políticas públicas en la construcción social y material del patrimonio cultural en el estado de Zacatecas, 1953–2010*, como becaria del Conacyt en El Colegio de Michoacán. Tiene publicaciones sobre tradiciones culturales y religiosidad en Zacatecas (Conaculta-PACMYC, 2003, en coautoría); y sobre el patrimonio fotográfico de Ojocaliente, Zacatecas, del siglo XIX y la primera mitad del XX (Conaculta-FECAZ), en prensa. Ha participado en distintos foros y congresos académicos, y diseñado y autogestionado proyectos de desarrollo cultural destinados especialmente al sector juvenil, el principal es Centro Cultural Juvenil «Foncálida», auspiciado por el Instituto Mexicano de la Juventud y el Gobierno del Estado de Zacatecas, a través del Instituto de la Juventud de Zacatecas. Se ha desempeñado en los ámbitos de la docencia, la investigación, medios de comunicación impresos y electrónicos, y en la gestión del patrimonio cultural en Zacatecas. Contacto: faviola.cr@gmail.com

LAURA GEMMA FLORES GARCÍA es licenciada, maestra y doctora en Historia por la Escuela de Filosofía y Letras de la Universidad de Guanajuato, El Colegio de Michoacán y el Instituto Nacional de Antropología e Historia/UAZ, respectivamente; diplomada en Arte Colonial por el Museo de Guadalupe-IIE-UNAM; tiene estudios de posgrado en

la Facultad de Teología y Derecho Canónico de la Universidad Católica de Louvain, Bélgica (DEC en Ciencias de las Religiones); es también maestra en Arquitectura con especialidad en Restauración de Sitios y Monumentos por la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Guanajuato. Investigadora del SNI y perfil Promep desde 1997. Profesora invitada por la Universidad de Valencia en Economía Aplicada a la Cultura. Ocupó la Cátedra «León Portilla» de Estudios Mexicanos (Universidad de Amberes, Bélgica). Ha publicado: *Hermenegildo Bustos, pintor del pueblo*; *Angelología, florilegio y bestiería en San Agustín de Salamanca*; *La controversia del dogma en la iconografía de la Santísima Trinidad en tres pinturas anónimas*; *La iconografía del barroco*; *Jan Vermeer, la dialéctica de lo de adentro y lo de afuera*; *Inventario de la Biblioteca de San Agustín de Salamanca*, *Aplicación de las ordenanzas de doradores y pintores en Zacatecas*; *El cabildo, hospital y cofradía de indios de Pátzcuaro*; *Eficacia Simbólica en la Imaginería Popular*; *Vencer al demonio: iconografía y rasgos de comportamiento en la Novena de Santa Gertrudis*; *Roles femeninos y ámbitos de poder en el Panteón Yoruba*; *El imaginario femenino en la obra de Haendel*, entre otros. Ha sido becaria por la Universidad de Guanajuato, Conacyt, Banco de México, Promep y SEP-Conacyt y es Consejera del Centro de Conservación de Arte Sacro de Zacatecas, así como representante institucional ante la Junta de Conservación y protección de zonas típicas del Estado de Zacatecas. Ha dictado conferencias y asistido a congresos en Bruselas y Namur, Bélgica; Navarra y Valencia, España; Buenos Aires, Argentina; Santiago de Chile; la Habana, Cuba, y en diversas partes de México. Realizó el video *Santería y toques de santo en Cuba* y las notas al disco *Plays Silvestre Revueltas*, de Martínez Bourguet Stringquartet, así como a *Dans un sommeil*, de César Martínez Bourget y Alejandro Barrañón Cedillo. Fue acreedora de beca para investigación básica SEP-Conacyt 2008–2012. Es docente-investigadora de la UAZ y líder del CA-UAZ-172 «Teoría historia e interpretación del arte».

ISMAEL GARCÍA ÁVILA es estudiante del Doctorado en Humanidades y Artes de la UAZ. Es bailarín y coreógrafo de danza folclórica mexicana, ha

incursionado en la libertad experimental del movimiento de la danza contemporánea, así como la inflexibilidad virtuosa del ballet; técnicas y estilos que han estructurado su acervo que fundamenta su propuesta artística en el rubro del neofolclor, del cual es su universo coreográfico, montajes que le han posibilitado obtener becas y reconocimientos como bailarín, joven creador e investigador. Es licenciado en Artes Escénicas con carrera de Danza Folklórica por la Universidad de Guadalajara (UdeG) y maestro en Didáctica de las Artes por el Instituto Superior de Arte de la Habana Cuba y la UdeG, instituciones de las cuales es docente desde hace más de una década, así como en el Centro de Educación Artística (Cedart) José Clemente Orozco del INBA. En el campo de la investigación, se ha inclinado por las danzas tradicionales mexicanas en las cuales ha propuesto una nueva taxonomía, siendo su especialidad el fenómeno de las danzas del ciclo de la conquista, particularmente las danzas de moros y cristianos en su variante de los tastuanes en la región novogalaica del Cañón de Juchipila. Actualmente, desarrolla la línea de investigación del hecho folclórico no convencional y sus procesos de despersonificación y creación de personaje en las danzas tradicionales mexicanas y de cómo se empoderan de su entorno.

CARLOS W. HARO REYES es artista plástico y profesor de Expresión y Comunicación en el Arte y de Estampa Experimental en la Universidad de Guadalajara; licenciado en Artes Visuales y maestro en Comunicación Social por la UdeG. Desde 1995, es profesor de Pintura, Estampa y Comunicación en el Arte en la Licenciatura de Artes Visuales de la UdeG. La gráfica ecológica y experimental ha sido una constante en sus proyectos de investigación. Con esta propuesta ha sido profesor invitado en diversas instituciones a nivel nacional, así como internacional, destacando su participación en las universidades de Buenos Aires, Argentina, y Heidelberg, Alemania. Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas de arte y cultura. Actualmente, sus investigaciones se enfocan en la relación entre arte contemporáneo y audiencias. En el marco del Doctorado en Humanidades y Artes de

la UAZ desarrolla un proyecto de investigación sobre la interpretación de la obra del artista zacatecano Julio Ruelas en el plano contemporáneo, en el que desde una perspectiva hermenéutica se analizan los imaginarios de jóvenes al interactuar con la obra artística de Julio Ruelas y producirse variadas lecturas de la misma. Contacto: cwaharo10@hotmail.com

MARÍA DEL PILAR HERRERA GUEVARA tiene estudios de Maestría en Gestión y Desarrollo Cultural y Licenciatura en Arte por la UdeG. Es consejera de Culturas Populares en el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes del Estado de Jalisco, y asesora proyectos para la instrucción de las artes en la enseñanza pública. Además, desarrolla la conformación del Observatorio Ciudadano de Políticas Culturales para el Estado de Jalisco. Es profesora de políticas y administración cultural en las licenciaturas en Artes Visuales y Escénicas, así como en las maestrías en Gestión y Desarrollo Cultural y en Educación y Expresión para las Artes, en la UdeG. Es asesora pedagógica en las licenciaturas en Gestión Cultural y en Educación del Sistema de Universidad Virtual de la UdeG. Ha sido profesora en la Universidad del Valle de México (UVM); fue fundadora y directora del Centro de Promoción y Difusión Cultural *campus* Guadalajara. Ha coordinado centros culturales y talleres artísticos a nivel municipal, en el Instituto de Cultura de Zapopan, Jalisco. Actualmente cursa el Doctorado en Humanidades y Artes en la UAZ con la investigación *Pedro Coronel. Su museo y su obra como referente de desarrollo cultural en Zacatecas*. Contacto: pilheguez@hotmail.com

LIDIA MEDINA LOZANO es licenciada en Humanidades en el área de Historia por la Facultad de Humanidades de la UAZ, donde defendió la tesis *Las diversiones públicas en Zacatecas 1785-1798*; es maestra en Humanidades en el área de historia, donde defendió la tesis *La piedad católica a partir de los ajuares domésticos en los hogares zacatecanos. 1750-1796*, que obtuvo mención honorífica; es doctora en Humanidades y Artes por la UAZ. Sus líneas de investigación son el arte colonial

y decimonónico sobre la ciudad y la arquitectura de Zacatecas en el periodo porfirista. Ha publicado artículos referentes a la religiosidad y al arte zacatecanos. Es docente-investigadora de la UAZ, impartiendo diversas materias de arte y del eje de extensión: Historia del arte antiguo, del arte moderno, del arte contemporáneo, el arte virreinal en México, del arte del México independiente y contemporáneo y del arte regional. Desde el 2003 es perfil Promep. Ha participado en dos diplomados para la formación de guías de turistas en el Estado de Zacatecas UAZ/ Sectur (2006-2008) *Arte colonial y contemporáneo de Zacatecas*. Actualmente, coordina el curso taller de historia del arte en colaboración con la Coordinación General de Vinculación. Pertenece al CA-UAZ-172 «Teoría, Historia e Interpretación del Arte». Contacto: liliu8@yahoo.com.

¿Qué es lo que está pasando en el horizonte mundial con el arte? ¿Qué pasa con un fenómeno que se niega a ser teorizado y que, incluso, en la vanguardia, la gracia consistió en romper toda posible teoría sobre el arte que pudiera servir para entender lo que estaba pasando? La mayoría de los escritos sobre arte se revelan en poesía; de ahí la importancia del texto que ahora se tiene entre las manos, pues es un intento por teorizar lo in teorizable. No se trata de abandonar la poesía, sino de decir dentro del límite de lo decible lo que se puede entender del arte contemporáneo.

Este volumen reúne el trabajo de una serie de artistas e investigadores que, desde distintos flancos, abordan la temática del arte; así, se convierte en un diagnóstico de lo que sus autores representan para el entorno local y regional, sentando las bases de una propuesta colectiva para proyectos a futuro, tanto institucionales como individuales, impulsados por la Universidad Autónoma de Zacatecas.



CA-UAZ-172

ISBN 978-607-8026-14-6



PIFI
EDITORES

UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA DE
ZACATECAS
EDITORES